

Marx e o Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 24/08/2015 a 28/08/2015



TÍTULO DO TRABALHO			
A DIALÉTICA INCONTROLÁVEL DAS FORMAS: MODERNISMO E MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
LINDBERG SOUZA CAMPOS FILHO	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	USP	MESTRADO
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>O projeto de modernização burguesa representou - entre outras coisas - a consolidação e a radicalização da exclusão daqueles que se encontravam no caminho da acumulação capitalista. Do mesmo modo que despertou reações nas mais diferentes instâncias da vida social. Tendo como pressuposto a impossibilidade de completa separação entre formas artísticas e sociais, este trabalho tem como objetivo um levantamento dos principais pontos de contato entre a experimentação modernista e o processo de modernização capitalista. Basicamente, a comunicação vai focalizar as mutações formais no romance inglês da década de 1920 como desenvolvimento histórico tanto da arte como da sociedade inglesa. É nesse sentido que embora a obra de Roberto Schwarz não tenha se debruçado de maneira mais detida nesse tema específico, é inegável a contribuição singular que seu aparato teórico proporciona para discussão. Sobretudo porque um dos elementos característicos do seu trabalho é a construção de mediações que revelam os limites e as pressões que o metabolismo social impõe às formas culturais.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Modernismo; modernização; crítica dialética			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>The bourgeois project of modernisation represented – amongst other things – the consolidation and the radicalisation of the exclusion of those that were in the path of capitalist accumulation. Likewise it aroused reactions in a number of instances of social life. If we take the impossibility of complete separation between artistic and social forms for granted, this work aims at uncovering the main points of contact between the modernist experimentation and the capitalist modernization. Basically, this communication will focus on the formal mutations in the English novel of the 1920s as a historical development of English art as well as English society. In this sense, although the work of Roberto Schwarz has not addressed these issues in a more detailed way, it is undeniable the unique contribution that his theoretical apparatus provides for this discussion. Especially because one of the central features of his work is the construction of mediations that reveal the limits and pressures that social metabolism imposes on cultural forms.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Modernism; modernisation; dialectical criticism			
EIXO TEMÁTICO			
2. A luta libertadora da cultura e da arte			

A DIALÉTICA INCONTROLÁVEL DAS FORMAS **Modernismo e modernização capitalista**

Lindberg S. Campos Filho

Introdução

É a esta dissolução do romântico que acabamos de descrever que se liga, finalmente, o romanesco, no sentido moderno da palavra, que começou nos romances de cavalaria e nos romances pastorais. Ora este romanesco é a cavalaria, mas desta vez a tomada a sério, como sendo um conteúdo real. A vida exterior submetida até então aos caprichos e vicissitudes do acaso, transformou-se numa ordem segura e estável, a da sociedade burguesa e do Estado, de modo que, agora, são a polícia, os tribunais, o exército, o governo que tomaram o lugar dos fins quiméricos que os cavaleiros se propunham. Por isso também a cavalaria dos heróis dos romances modernos sofre uma profunda transformação. Trata-se agora de indivíduos que, com o seu amor, sua honra, suas ambições, suas aspirações por um mundo melhor, se opõem à ordem existente e à realidade prosaica que em todos os seus campos se ergue como um obstáculo. (HEGEL, 1993, p.331)

A busca pela visão universal e estável de mundo e da vida é, salvo engano, a característica mais marcante do romance moderno. Há uma unidade cósmica que revela muito da organização social a partir da qual ele emerge no início do século XVIII com o surgimento de *Robinson Crusoe* (1719) em uma Grã-Bretanha cujas fundações do estado burguês moderno já eram visíveis desde a Revolução Gloriosa (1688-9) - já que vamos, a partir de agora, tomar a tradição em língua inglesa como paradigma. Nesta forma, verificamos uma saga épica do indivíduo contra as condições em que está inserido. As principais armas deste indivíduo contra um mundo social hostil são suas características pessoais que serão desenvolvidas no seus anos de aprendizagem ou de formação [bildung]. No caso particular de Robinson, ele ainda conta com o auxílio da articulação entre o elemento emergente da técnica e o residual da providência. É, ainda, no desenvolver do romance moderno que vemos uma crescente preocupação com a forma como este conteúdo totalizante é tratado. O transbordamento das energias subjetivas da individualidade para o público é uma das qualidades fundamentais que torna o romance desde sempre uma forma

que "canibaliza outros modos literários e mistura suas partes e pedaços promiscuamente" (EAGLETON, 2005, p.1); tal natureza faz com que ele adquira características do lírico, como Hegel também observa:

Mais poéticas, embora não constituam um gênero diferente, são os romances e as baladas, produtos da Idade Média e dos tempos modernos, em parte épicos, pelo seu conteúdo, mas a maior parte das vezes líricos pela forma como este conteúdo é tratado, de modo que os podemos colocar indiferentemente num ou noutro destes dois gêneros. Dá-se precisamente o mesmo com o *romance*, essa epopeia burguesa moderna [...] Quanto ao modo de descrever, o romance propriamente dito supõe, como o poema épico, uma visão total do mundo e da vida cuja matéria e conteúdo, de aspectos diversos, se manifestam por ocasião de um acontecimento individual, que forma o centro do conjunto. (HEGEL, 1993, p.597-8)

Porém, a narração no romance parte de uma série de pressupostos compartilhados que vão se deteriorando à medida em que o processo sócio-histórico que lhe conferiram chão vai se desenrolando. Isto quer dizer que a mistificação inicial dos significados e valores burgueses que deu sustentação para sua epopeia vai ruindo de tal modo que todos os elementos formais do romance que garantiam "uma visão total do mundo e da vida" entram em uma crise irreversível já nas últimas décadas do século XIX. É de importância ímpar ressaltar que tal crise não se limita às características específicas do romance setecentista, mas sim a todo um realismo formal que viabiliza a linguagem referencial realista do romance. Esta crise do romance é uma das fontes mais fundamentais do que viria a ser chamado de arte modernista, cujo instante mais singular dar-se-á entre os anos 1890 e 1940, principalmente no continente europeu. É neste sentido que já na década de 1920 a principal característica do romance passa a ser a tematização e formalização da desestabilização generalizada do mundo e da vida sob o domínio de um certo projeto civilizatório burguês. Isso posto, cabe enfatizar que é exatamente a percepção da desintegração do sujeito histórico do romance que vai informar de diferentes modos a produção literária de Virginia Woolf (1882-1941), sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1920.

Pode-se dizer que a confluência de uma série de processos históricos e políticos nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros decênios do século XX montou as condições de possibilidade para a emergência de novos modos de percepção. A saber, o fim

da fase heróica da burguesia enquanto classe dirigente emergente com o massacre dos trabalhadores parisienses durante as revoltas de 1848 e da Comuna de Paris em 1871; a modernização urbanística, tecnológica e política nos principais centros europeus e o alvorecer de um momento histórico marcado por embates de proporções até então inimagináveis como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917). Tais processos influenciaram modos de percepção de diferentes ordens e praticamente inviabilizaram qualquer tentativa de harmonização estética. Excetuando-se, é claro, o *establishment* que tem entre suas principais tarefas as mais sórdidas e diversas desonestidades intelectuais. É neste contexto de impossibilidade de "uniformidade ideológica" que os artistas modernistas passam a experimentar formas artísticas que capturem "a substância dialética dos eventos", tendo em vista que a efetividade demonstra que "o realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção [pelo contrário] é simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social [...] uma uniformidade estatal de pensamento implantada" (EISENSTEIN, 2002, p.40-1). O impulso dialético do conflito, desse modo, deixa de ser meramente um procedimento de construção artística para se tornar a determinação fundamental da percepção social do período entreguerras (1918-1939).

É tendo este panorama político em mente que, neste trabalho, vou procurar demonstrar - através de excertos dos romances *Mrs Dalloway* (1925) e *To the lighthouse* (1927) de Virginia Woolf - como ao mesmo tempo em que o princípio da montagem dialética estrutura sua obra, a montagem também alça novos horizontes nas mãos da romancista britânica, produzindo, assim, uma fonte muito produtiva de "descoberta e interpretação sócio-histórica" (CANDIDO, 2013, p.430).

I

Devido à heterogeneidade dos processos, resultados e contribuições culturais que caracterizam o movimento estético que convencionou-se chamar de modernismo, esta noção só se sustenta caso seja problematizada desde o início. Por esta razão, todo momento em que a palavra modernismo for usada, também será um momento de generalização prontamente acompanhado por uma especificação à prosa da autora em questão. Não obstante, é possível traçar continuidades importantes que nos ajudarão a pensar a intervenção de Virginia Woolf como uma parte bastante particular, mas em forte relação

com o conjunto da produção artística do período. Essa relação pode começar a ser desvendada através de um ensaio sobre o narrador no romance da primeira metade do século XX, no qual o crítico alemão Theodor Adorno afirma que

não se pode narrar, embora a forma do romance exija a narração [...] a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente [...] No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. [...] Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva [...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas (2003, p.55-61)

Os romances mais maduros de Woolf começam a aparecer na segunda metade da década de 1920 e, pode-se afirmar, que é através deles que a escritora inglesa se insere em um contexto de experimentação artística moderna que articula rompimentos decisivos com a unidade narrativa linear e de perspectiva que foi quase completamente abandonada pela experiência da pintura impressionista francesa em meados da década de 1870 e que impregnou toda arte subsequente. Afinal de contas, como a artista vai narrar a totalidade e unidade de um mundo ou de um sujeito que ela própria não consegue conhecer e que já está atulhado em demasia com falseamentos reificados que procuram fazer pouca coisa além de entreter e esconder as contradições que a sociedade burguesa gera? A deterioração da capacidade de "dominar artisticamente a mera existência" dinamita uma certa unidade discursiva que já não estará disponível para geração de escritores da década de 1920. O romance já não consegue manter a unidade de tom psiconarrativa de

um *Robinson Crusoe*; ou tampouco consegue narrar uma desilusão, porque nem ao menos consegue se iludir como Pip de *Great Expectations* (1861). Em outras palavras, depois da Primeira Guerra Mundial não apenas o sujeito, mas o universo burguês como um todo encontram-se em colapso. É com este problema estético em mente que Virginia Woolf se declara incapaz de narrar o mundo que a cerca e, em vez disso, busca mergulhar na imediaticidade (mediada) das sensações, lembranças e fluxos de pensamentos de suas personagens para conferir sentido a suas narrativas. Contudo, tal caracterização gera um paradoxo, pois mesmo a demonstração da incapacidade narrativa exige narração. É possível ver na tematização deste paradoxo uma das forças centrais do romance modernista.

Como Adorno nota bem, o romance modernista tem a tarefa de gerar sua relevância no contexto de ascensão do cinema enquanto forma artística predominante, suplantando o primeiro. É justamente neste momento que o romance tem a "necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade" (ARGAN, 2008, p.75). Esta relevância - que não é somente uma questão de utilidade, mas especialmente de sentido - parece ser encontrada na promessa de ativação de sensações, impressões e lembranças qualitativamente superiores em relação aquelas encontradas na nascente sociedade das imagens tecnicamente reproduzíveis. A posição do narrador em Woolf, dessa maneira e como veremos no detalhe mais à frente, neutraliza a pretensão narrativa totalizante do romance - que reduz a experiência ao forjar uma unidade fatalmente apologética e simplista - não apenas através do seu desmascaramento e da reiteração da sua incompetência como em *Orlando*, mas também ao conduzir o leitor à infinitude aparentemente indeterminada dos "bastidores" do consciente de quem está com a palavra como em *To the lighthouse*; isto ocorre não apenas ainda que certamente por meio do estranhamento da pontuação, de experimentações impressionistas, deformações expressionistas, da técnica do monólogo interior e do fluxo de consciência. Assim, o romance revitaliza sua relevância ao dar ênfase à *mémoire involontaire* das impressões em detrimento da *mémoire volontaire*¹ das imagens mecânicas das revistas, propagandas e do cinema forjadas - entre outras coisas - para produzir

¹ Ao analisar a obra de Joseph Conrad (1857-1924), o crítico Marcos Soares atenta para o fato que "Através de sua reprodução indiscriminada, as fotografias ampliam o alcance da *mémoire volontaire* e tornam disponível a lembrança voluntária, discursiva, reduzindo, assim, o exercício da imaginação e o âmbito da "verdadeira experiência". Consumidas como são pelas multidões que povoam o romance, as imagens são devoradas por um público cuja capacidade crítica é irremediavelmente amortizada pelo chavão e cujo objetivo único na fruição da arte é a distração leve e inconsequente. [...] Para o habitante urbano, portanto, já não é mais possível "ver" a verdade: a arte "genuína", originalmente mais do que uma "simples atividade produtiva", modo privilegiado de fazê-lo ir "além das aparências do mundo", agora perde sua capacidade de transformar a inércia tanto dos materiais urbanos quanto da "indolência" dos leitores. Se diante da maleabilidade dos materiais da natureza a atividade criativa do artista fora possível, agora, diante da impassibilidade inabalável dos objetos e pessoas da cidade (especialmente aqui, no centro do Império, onde a "concretude" é assustadoramente rica e poderosa), essa força se pulveriza. [...] Com isso, a subjetividade, para se proteger da concretude insuperável do mundo (burguês), deve se isolar." (2013, p.132-2).

hegemonias, falsificações políticas e históricas em um mundo fortemente antagônico e totalmente mergulhado em conflitos de diferentes ordens.

O relato é inferiorizado em detrimento das sensações e impressões que cada palavra ou frase podem trazer ao leitor na sua tarefa de significação dos elementos estéticos colocados em movimento por Woolf. Em muitos de seus romances, o relato descritivo é confinado aos parênteses, enquanto a experiência central é construída pelos pensamentos das personagens sempre no terreno do "talvez" e do "parece", pois a "verdadeira experiência" não é algo que se acessa na superficialidade altamente mediada da aparência da realidade. O narrador rompe com a realidade linear, objetiva e verossímil para dar espaço às interrelações entre o eu, as palavras e o mundo, o que - aparentemente de acordo com a autora - parece chegar mais próximo do real e se afastar de uma experiência reificada. Isto é, embora o impulso do narrador no romance insista em racionalizar e sistematizar a experiência, a acumulação da tradição artística europeia que remonta o impressionismo a auxilia no rompimento com a linearidade, a objetividade e a inteligibilidade da linguagem referencial instrumentalizada pela ciência positivista, propaganda, burocracia e comércio. Não é exagero afirmar que em muitas passagens de seus romances mais ambiciosos narrador e coisa narrada se fundam diversas vezes, principalmente porque os limites entre a narração de uma experiência e a experiência em si são diluídos e restaurados (pelos parênteses) sobretudo para reiterar e estabelecer a diluição. Desse modo, o efeito que se busca é menos da narração de um tipo de experiência do que a experiência de uma (im)possibilidade de narração.

Em suma, é mais do que plausível dizer que o narrador é parte essencial da solução que Virginia Woolf cria para as contradições da contingência. Em *Orlando*, por exemplo, a liberdade e a impossibilidade de narração por parte do narrador/biógrafo sofrem uma fusão via volatilidade e indeterminação sexual e de identidade de gênero da protagonista. A partir deste procedimento formal, a autora inglesa parece buscar uma forma que dê resposta para o conteúdo e para as tensões que definem determinadas relações assimétricas de gênero, bem como para um conjunto de possibilidades que não estão dadas na efetividade. Uma construção exaustivamente trabalhada e repetida que se assemelha muito com "uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito" (EISENSTEIN, 2002, p.42). Dito de outro modo, a justaposição constante e simultânea entre as realidades masculina e feminina e a impossibilidade e necessidade de narração da vida de Orlando gera um conflito de onde nasce algo que chegue o mais perto possível de uma "experiência verdadeira". Para Eisenstein a ideia de *colisão* é ela própria a montagem: "montagem é conflito". Desse modo, a montagem dialética de *Orlando* - baseada na insistência de conflitos - busca a exposição da imediatividade sensível da consciência (através da impossibilidade narrativa e da indefinição sexual) que, por sua vez, no desenrolar do processo cognitivo rompe com o saber imediato da consciência sensível empírica e "tem como resultado o *conceito* da ciência, isto é, o

saber puro [mediado]" (HEGEL, 2011, p.51). A montagem, neste caso, teria como objetivo a figuração de uma impossibilidade; a impossibilidade de referencialidade da totalidade de um sujeito histórico e de seu gênero. Assim, a impossibilidade tanto narrativa quanto de gênero torna-se um conceito que se estabelece como substância do próprio Orlando; cuja existência deixa, dessa maneira, de ser um mero personagem e passa a ser uma existência conceitual. Isto ficará mais claro na análise de trechos do romance.

Caso minha hipótese esteja correta, a narração volúvel e livre de *Orlando* tenta simular imaginariamente uma liberdade dos corpos que embora não esteja disponível na realidade concreta particular da autora, já é uma liberdade desejada nesta mesma realidade. Este romance, portanto, pode ser visto como uma parte muito específica de um projeto modernista inglês de busca de uma "compensação utópica para crescente desumanização da vida cotidiana" (JAMESON, 1981, p.42-79), isto é, como um ato socialmente simbólico que procura solucionar de maneira imaginária desigualdades e tensões sociais reais. A este respeito, Freud pensa o processo de escrita criativa como um meio de "personificar os atuais conflitos da vida mental" (FREUD, 1950) através da materialização estética de uma realidade alternativa onde esses conflitos ficam conscientes e, portanto, são passíveis de serem resolvidos pelo menos de maneira imaginária. Devemos enfatizar o caráter imaginário da solução porque este tipo de liberdade dos corpos no mundo burguês inglês do início do século XX significa liberdade apenas para vender a força de trabalho. A ideologia puritano-burguesa estabelece uma vigilância, controle e punição dos corpos que, aparentemente, não recomenda ou permite experimentações com os corpos para além do padrão heterossexual e cisgênero (em oposição ao transgênero). Não podemos esquecer que a condenação do escritor irlandês Oscar Wilde em 1897 por atentado violento ao pudor ao ser acusado de sodomia naquela mesma Londres ainda era uma lembrança forte no imaginário dos ingleses². Além disso, vale lembrar que a experiência da Primeira Guerra Mundial também se torna uma determinação de grande importância aqui, principalmente porque ela modificou qualitativamente o espaço feminino no contexto inglês do primeiro pós-guerra. Não pode ser visto como mera coincidência o fato de que é justamente em 1928 (ano da publicação de *Orlando*) que o movimento sufragista de mulheres no Reino Unido conquista a sua vitória definitiva através da aprovação do *Representation of the People Act 1928* que estendia o direito de voto a todas as mulheres maiores de 21 anos, do qual Woolf não somente participou, mas também escreveu muitas vezes sobre.

² Em 1967 as relações homossexuais foram descriminalizadas na Inglaterra e País de Gales, na Escócia em 1981 e na Irlanda do Norte em 1982. Porém a idade consensual para relações entre pessoas do mesmo sexo era de 21 ao passo que para as relações heterossexuais era de 16. Isto foi motivo de debate político até 2001 quando o consenso foi equalizado. Além disso, vale ressaltar o fato dos romances *The Rainbow* (1915) de D. H. Lawrence e *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall terem sofrido processos judiciais que resultaram no recolhimento e até incineração de diversas cópias por tratarem explicitamente de assuntos sexuais, sendo que o segundo tematiza de forma aberta o sexo lésbico. Ver em http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_the_United_Kingdom

II

Caso a definição da modernidade como um tempo em que “tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens” (MARX & ENGELS, 1998, p.43) esteja correta, então poderemos dizer que o modernismo se caracteriza por uma disposição ainda maior de protagonizar enfrentamentos – por mais contraditórios e com resultados desiguais que tenha obtido enquanto movimento estético político.

A modernidade histórica deu chão e as condições de possibilidades para o impressionismo, o qual foi uma mutação artística que pode ser vista não somente como precursora de toda arte modernista europeia do século XX, mas também como resposta e sintoma do projeto de progresso e modernidade burguês. Este projeto de arranjo e desenvolvimento sócio-político para totalidade da sociedade europeia foi implementado a partir da derrota dos trabalhadores nas revoluções de 1848 e do massacre do primeiro governo operário em 1871 que veio a ser conhecido como a Comuna de Paris. A implementação – agora mais oficial – deste projeto vai criar as condições objetivas para uma série de transformações nas esferas da vida social e cultural dos países europeus centrais. Embora seja muito esquemático afirmar que os desenvolvimentos tecnológicos e políticos de uma sociedade e momento histórico específicos determinam mecanicamente a atividade cultural, é verdade que eles exercem muita pressão e impõe uma série de limites a estas atividades. O historiador da arte húngaro Arnold Hauser vai justamente observar as pressões e os limites que o sociometabolismo industrial oitocentista impôs à proliferação de inovações artísticas que viriam a marcar o fim do século e abrir caminho para o modernismo na europa:

É verdade que a Comuna termina para os rebeldes com a mais completa derrota já sofrida em qualquer revolução anterior, mas é a primeira a ser sustentada por um movimento trabalhista internacional e seguida por uma vitória para burguesia associada a um sentimento de perigo crucial. [...] A própria crise deve ser vista, antes, como um incentivo para novas realizações técnicas e aperfeiçoamentos de métodos de produção. [...] É sobretudo a furiosa velocidade do progresso e o modo como o ritmo é forçado que parece patológico, em especial quando comparado com a taxa de desenvolvimento em períodos anteriores da história da arte e da cultura. Pois o rápido progresso tecnológico não só acelera a mudança de moda, mas também a variação de ênfase nos critérios de gosto estético; ocasiona frequentemente uma insensata e estéril mania de inovação, uma incansável busca do novo meramente por ser novo. Os industriais são compelidos a

intensificar a procura de produtos aperfeiçoados mediante meios artificiais e não devem permitir que se enfraqueça o sentimento de que o novo é sempre melhor, se realmente quiserem lucrar com as realizações da tecnologia. [...] Assim, a tecnologia moderna introduz um dinamismo sem precedentes em toda a atitude perante a vida – e é, sobretudo, essa nova sensação de velocidade e mudança que encontra expressão no impressionismo. (HAUSER, 2000, p.895-6)

Os romances de Virginia Woolf, principalmente da segunda metade da década de 1920 em diante com a publicação de *Mrs Dalloway* (1925), utilizam muitas técnicas impressionistas no intuito de preservar a experiência humana da coisificação generalizada da vida em uma sociedade, cuja produção industrial não gera só mercadorias, mas também subjetividades industrializadas. É nesse sentido que um romance como *Mrs Dalloway* vai jogar em segundo plano a trama linear e se apresentar como uma experimentação impressionista que privilegia a vagueza, as impressões, sensações, memórias e a ausência da perspectiva rígida em detrimento de uma realidade mais orgânica e de fácil apreensão. Em *Orlando* os efeitos da acumulação impressionista na arte europeia se expressam fatalmente na constatação de que a perspectiva é uma convenção que faz com que as imagens apareçam e sejam organizadas a partir da visão de um espectador/leitor ideal (que outrora pertencia ao olho de Deus). A primeira contradição da busca pela perspectiva é que esta convenção chama as aparências criadas por este procedimento de realidade. A segunda e talvez mais importante para a implosão da perspectiva já na segunda metade do século XIX é o fato da perspectiva estruturar suas imagens da realidade a partir do ponto de vista de um "único espectador/leitor que, diferentemente de Deus, só poderia estar em um lugar por vez". Por fim, talvez também seja importante lembrar que "depois da invenção da câmera esta contradição gradualmente se tornou aparente" já que "a câmera isolava aparências momentâneas e ao fazer isto destruía a ideia de imagens temporalmente estáticas [...] mostrava que a noção da passagem do tempo era inseparável da experiência do visual [...] o que você via era relativo a sua posição no tempo e espaço" (BERGER, 1977, p.16-7). Este conhecimento já estava disponível para geração de artistas modernistas da qual Virginia Woolf fazia parte e, por esta razão, pode-se pensar a estrutura formal (principalmente o foco narrativo) de *Orlando* como uma tentativa de instrumentalizar toda essa complexidade da percepção para problematizar a biografia através de um gênero mutante por definição como é o caso do romance moderno.

Desse modo, podemos aproximar a narração das vidas de Clarissa Dalloway e de Orlando, pois em ambos não conseguimos de antemão ter acesso a um conjunto de informações mais básicas e, ao invés disso, somos convidados a mergulhar nas incertezas, nas ambiguidades e na

imaginação de terceiros que podem ou, mais possivelmente, não formar um todo coeso, mas que com certeza faziam parte da multiplicidade que compõe as relações objetivas. Além do mais, o constante uso do discurso indireto livre nas principais obras de maturidade de Woolf já revela uma necessidade de criação de múltiplas vozes dentro do romance a fim de buscar desintegrar a solidez e a unidade do sujeito que o discurso direto emula. É exatamente a partir da compreensão de que as novas experiências nas quais o homem e a mulher do século XX estão imersos que Woolf vai estabelecer um descompromisso com uma estética mais realista ou referencial, a qual é fundamental para a biografia se realizar; este descompromisso vai ser posto como princípio formal, pois a realidade, a partir da concepção desses artistas, não pode mais ser apreendida na sua totalidade, entre outros motivos, devido ao crescente número de elementos, mediações e conflitos que vão surgindo na vida cotidiana e que chegam a níveis inimagináveis com os horrores da primeira guerra mundial. Assim, podemos identificar uma certa persistência e afinidades entre as premissas básicas do impressionismo europeu da segunda metade do século XIX e a experimentação formal modernista, sobretudo na década de 1920.

A vida nas grandes cidades abastecidas pela indústria moderna cria um número nunca antes imaginado de possibilidades para os seres humanos, mas também terminam de destruir todo espírito de coletividade, comunidade e de familiaridade social. Dito de outro modo, já após os massacres de 1848 e de 1871 qualquer construção artística de harmonia inevitavelmente vai se mostrar como falsa.

O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através do cidadão e reage às impressões externas com nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina. E justamente como tal é que implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade, e, com o gótico e o romantismo, significa um dos mais importantes pontos de mutuação na história da arte ocidental. No processo dialético representado pela história da pintura – a alternância do estático e do dinâmico, do traçado e da cor, da ordem abstrata e da vida orgânica –, o impressionismo forma o clímax do desenvolvimento no qual se dá reconhecimento aos elementos orgânicos e dinâmicos da experiência e que dissolve completamente a cosmovisão estática da Idade Média. [...] o homem moderno, que encara toda sua existência como uma luta e uma competição, que traduz todo o ser para

movimento e mudança, para quem a experiência do mundo converte-se cada vez mais em experiência do tempo. (HAUSER, 2000, p.897)

É possível dizer que a extraordinária aceleração do metabolismo produtivo, social, e cultural contribuiu de maneira decisiva para as mutações políticas e artísticas do período, sobretudo na Inglaterra e na França onde esse dinamismo apareceu de forma mais evidente. É nesse bojo histórico que Woolf parece lançar mão de muitos dos procedimentos de produção impressionistas justamente para enfatizar a enorme tensão que existe entre o que se vê, se lembra, se pensa e o que se produz a partir desta interação. A herança artística parece residir, especialmente, nos novos modos de percepção que o impressionismo identifica e produz. Desse modo, os desdobramentos modernistas posteriores parecem se organizar em torno da "noção de uma intensificação da diferenciação dos elementos e níveis do mundo social" que criam uma situação e exigem uma resposta; uma "coordenação produtiva entre contingência e teoria" (JAMESON, 2007, p. ix-xi) que estabelecem as condições de possibilidade de um todo social complexo.

A traição da promessa burguesa de emancipação universal (e conseqüentemente de todo ideário universalista) no século XIX pode ser vista como um dos elementos fundamentais que determinaram os mais diferentes modos de ver a vida e o mundo no século XX. A saber, o materialismo histórico de Karl Marx, a crítica histórica da civilização de Friedrich Nietzsche e a psicanálise de Sigmund Freud. Todas enfatizavam, essencialmente, o fato de que “a consciência humana é distorcida e corrupta, e que vê o mundo desde um ângulo falso” (HAUSER, 2000, p.948-9). Do mesmo modo que Marx afirma que devido aos interesses de classe a visão dos homens é repleta de falsificações, mistificações e deformações devido às suas condições econômicas e sociais, Nietzsche vai observar que o cristianismo fundou as principais fissuras entre a humanidade e uma realidade já inacessível e Freud vai mostrar que o consciente humano é apenas a aparência ou a expressão da nossa real essência: o inconsciente. Cujas complexidades revelam a verdadeira matéria das atitudes e ações humanas.

Talvez seja possível afirmar que todas têm em comum a aceitação de uma série de determinações que envolvem o ser social moderno. Os desdobramentos mais radicais do romance psicológico (e aqui podemos encaixar, principalmente, os romances centrais de Woolf) surgem exatamente para problematizar todas essas relações entre realidade e interior humano complexo. Isto é, “não somos meramente a soma total dos momentos individuais de nossa vida, mas o resultado do aspecto constantemente mutável que adquirem através de cada novo momento” (HAUSER, 2000, p.955). É neste sentido que Auerbach verifica uma incessante busca de conquista da interioridade desse sujeito moderno dissolvido em fragmentos na própria sintaxe dos principais escritores

européus do início do século. Noutras palavras, o modernismo traz uma “lenta apropriação de formas sintáticas capazes de dar conta dos múltiplos níveis de uma realidade complexa e de uma vida cotidiana secular” (JAMESON, 2013, p.4).

Se é verdade que o romancista no coração da Europa do século XX escrevia para uma massa de desconhecidos que pareciam cada vez mais apenas reproduzir uma fórmula de subjetividade subordinada à forma-mercadoria, não será difícil compreender o romance psicológico como um dispositivo cultural de valorização do sujeito através das suas mais espontâneas e básicas manifestações. Daí, verificarmos romances como *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-27) do francês Marcel Proust; *Ulisses* (1922) do irlandês James Joyce e *Mrs Dalloway*, cuja principal característica que os aproxima é o enfoque nas atividades, nas sensações, nas memórias e nas experiências únicas e comuns do homem e da mulher. A solução recorrente para o desespero advindo da percepção da crescente corrupção e reificação generalizada da vida social parece estar no isolamento do romance nas camadas mais profundas da individualidade psicológica. É nesse sentido que a biografia de Orlando vai fazer o desmanche do narrador no intuito de revelar o incontável número de fatores que determinam a mutável percepção da realidade de uma pessoa, sobretudo no momento e no lugar em que os alicerces da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa que conhecemos hoje estão sendo erguidos. Esta industrialização do trabalho intelectual vai produzir a infraestrutura das ideias que “carregam as sementes da morte geral” (WILLIAMS, 1975, p.323) e da expansão da turtuvia que encobre a percepção da relações reais como um todo. É importante mencionar que embora ainda muito jovem, a “indústria do entretenimento” formada por um número impressionante de filmes, revistas, jornais e propagandas era parte da vida urbana londrina já no fim da década de 1920.

Pode-se dizer que nessa sociedade o significado era cada vez mais transformado em imagem. Em outras palavras, o papel central do exercício da imaginação era usurpado na mesma proporção em que acontecia uma ampliação descontrolada das imagens, que viabilizava a invasão e o condicionamento dos pensamentos através da expansão da *mémoire volontaire*. Outra forma de entender este desenvolvimento histórico e cultural é pensar que o capitalismo chegou a um nível tão extraordinário de acumulação que a sua hegemonia foi substanciada e diluída nas mais diversas imagens que mediam nossa percepção. A ideologia dominante, cuja principal característica é a tradução do poder em discurso, passa a ser constante e diariamente reiterada nas mais diversas imagens dos grandes centros urbanos. Isto é, a parafernália da indústria cultural passa a cumprir um papel decisivo não somente na coesão da identidade nacional imaginária inglesa, mas também na tarefa de fazer com que o poder violento de manutenção de uma ordem social e política imersa em conflitos sociais seja escamoteado pelas imagens e distrações da indústria do entretenimento. O poder passa a contar como principal aliado o conjunto de espetáculos produzidos pela indústria

cultural que naturalizam relações sociais de produção que nada tem de inevitáveis. Desse modo, o espetáculo não se resume ao trabalho intelectual industrializado (indústria cultural), mas a toda uma produção de elementos que inviabilizam a percepção real das relações sociais sob a ordem burguesa; “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária de existência” (DEBORD, 1997, p.20-5).

Já, Georg Lukács, vai identificar tal processo como a “depravação máxima da ideologia burguesa” (LUKÁCS, 1968, p.49-111) ao verificar que houve uma mudança ideológica de caráter fortemente regressivo a partir do momento que a burguesia, já como classe dominante, se colocou de maneira defensiva em relação ao proletariado, principalmente após 1848 e 1871. Basicamente, segundo o crítico húngaro, a economia clássica é substituída pela economia vulgar e a democracia é substituída pelo liberalismo. Lukács parte da análise de conjuntura que Marx produz a respeito do golpe de estado liderado por Luís Bonaparte em 1851. Diz ele que

a burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que ela havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria, que todos os recursos de formação que ela havia produzido se rebelavam contra a sua própria civilização, que todos os deuses que ela havia criado apostataram dela. Ela compreendeu que todas as assim chamadas liberdades civis e todos os órgãos progressistas atacavam e ameaçavam a sua *dominação classista* a um só tempo na base social e no topo político, ou seja, que haviam se tornado “*socialistas*”.(MARX, 2011, p.80)

Colocando isto de outra forma, pode-se entender que se antes havia um esforço de minimamente compreender as origens, a história e as dinâmicas do capitalismo, isto tudo foi praticamente deixado de lado após a queda da Comuna de Paris e se transformou na tentativa obstinada de desenvolver uma apologética vulgar das relações sociais sob a égide do capital. É nesse sentido que a linguagem referencial passa a ser vista, por artistas e intelectuais modernistas, como instrumento de construção de realidades para justificar o mundo burguês e de alienação em massa das tensões na estrutura social. Esta problemática da referencialidade da linguagem vai ser uma das questões centrais para o modernismo europeu e para Virginia Woolf.

De fato, os romances mais maduros de Woolf revelam muitas das preocupações do movimento artístico modernista europeu ocidental, pois nota-se que na virada do século XIX para o XX existia uma forte visão de que não somente o romance e a estética realista, mas a linguagem como um todo se encontrava em profunda crise. A saturação do público leitor pelo advento da cultura de massas voltada para o lucro no período de industrialização e urbanização geraram

mudanças tão fortes que os escritores passaram a ter uma relação diferente com este público e com seu próprio trabalho, cuja distinção entre obra de arte e mercadoria já não era tão clara. Além disso, a sociedade industrial instrumentalizou a linguagem a partir do conjunto de instituições erguidas para manutenção da sua hegemonia – a saber, a burocracia, o comércio, a ciência positivista e a propaganda – de tal forma que a linguagem passou a ser vista como material estético degradado. Isto sem contar que a desagregação social industrial fez com que a produção artística já não contasse com uma infraestrutura de significados e valores coletivos que a viabilizasse e que dificilmente poderia ser recriada naquele contexto. Se a resposta e sintoma teórico desta compreensão do mundo parece se substanciar de forma mais profícua no modo de análise estruturalista (e mais tarde pós-estruturalista), no mundo das artes é o formalismo da arte de vanguarda que vão buscar desenvolver uma série de efeitos de estranheza na linguagem de modo a renová-la devolvendo-lhe a riqueza perdida e afastá-la das impurezas ideológicas da linguagem referencial e realista. É neste sentido que a busca frenética por uma estilização absoluta da linguagem "torna-se o marcador e o substituto de uma totalidade irrepresentável"³. A experimentação modernista vai desfamiliarizar e desnaturalizar a linguagem para que tudo deixe de ser óbvio, acessível e manipulável (EAGLETON, 1983, p.134-142). Em outras palavras, o significante vai ter que ser constante e sistematicamente desestabilizado no intuito de, em um primeiro momento, mostrar toda a sua arbitrariedade e forte carga ideológica sócio-históricamente contextualizada e, em um segundo momento mais radical, mostrar toda a sua impossibilidade de ser interpretado ou significado.

Tempo modernizado em *Mrs Dalloway* (1925)

Os anos de formação de Virginia Woolf no início do século XX coincidiram com uma mudança radical na maneira como se sente e se pensa o tempo. A percepção temporal parece sofrer intensas alterações, especialmente devido à sistematização e complexificação das relações sociais de produção modernizadas. É nesta virada do século que observamos a emergência de uma primazia da discussão temporal moderna e que rapidamente se espalha por diferentes áreas do saber. A centralidade do tempo enquanto categoria central de apreensão da realidade moderna aparece simultaneamente como resultado e tentativa de explicação da nova realidade temporal. Exemplos disso são a teoria da duração que articula tempo e consciência do filósofo francês Henri Bergson (1859 – 1941) desenhada primeiramente em sua tese de doutorado intitulada *Tempo e livre arbítrio* (1889); a teoria da relatividade esquematizada pelo físico alemão Albert Einstein (1879 – 1955) em seu *Sobre a eletrodinâmica dos corpos em movimento* (1905); e, finalmente, a filosofia dos

³ Neste estudo, o teórico vê na invisibilidade de uma determinação social tão fundamental - como é o imperialismo - uma lacuna de experiência na metrópolis europeia modernista. Tal lacuna será preenchida por uma "nova linguagem espacial" que pode ser identificada com o que veio a ser chamado de "estilo modernista". Ao meu ver, a linguagem comunicacional e poética também foram utilizadas para distorcer ou escamotear a dinâmica imperialista de modo que a análise de Jameson vai ao encontro e complementa o código interpretativo de Eagleton que estamos utilizando aqui. (2007, p. 163).

britânicos G. E. Moore (1873 – 1958) e Bertrand Russell (1872 – 1970) que exerceram uma influência decisiva no grupo de intelectuais e artistas que veio a ser conhecido como Bloomsbury group, do qual Virginia Woolf foi membro destacado⁴. Estes desdobramentos intelectuais parecem ter como principal condição de possibilidade as mudanças decisivas no cotidiano modernizado do qual estamos tratando aqui. Walter Benjamin nota que "com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto" (BENJAMIN, 1994, p.124); isso sem mencionar o salto de velocidade que o motor de combustão interna de alta eficiência e a difusão da eletricidade também representaram no período. O primeiro foi apresentado pelo engenheiro alemão Rudolf Diesel em 1900, sendo decisivo para o processo de substituição da tração animal pelos automóveis. Embora todas essas invenções e linhas teóricas sejam extremamente diferentes entre si, há um aspecto em comum que é crucial para discussão que queremos fazer: a necessidade de dar respostas a uma nova configuração do tempo enquanto dimensão psíquica, física e social. A abertura de *Mrs. Dalloway* é uma ilustração exemplar de como essa preocupação coletiva está vigorosamente presente na obra da romancista britânica:

Logo de cara a completa ausência do discurso direto pode chamar a atenção do leitor mais atento, pois se por um lado não há interrupções narrativas que deem lugar aos diálogos frequentemente presentes em romances, por outro lado o uso do discurso indireto e indireto livre é tão recorrente, ostensivo e singularmente manipulado que *mergulhamos* juntamente com Clarissa Dalloway em seus pensamentos e memórias e perdemos noções mais fixas de tempo e espaço. A velocidade narrativa forjada através da elipse temporal de quase quarenta anos é central neste trecho, pois além de captar uma nova aceleração em curso de processos mais gerais, traz para o romance um movimento da consciência a ser explorado inúmeras vezes por Woolf e outros modernistas como Proust: a rememoração. Além do mais, há uma forte coordenação entre tempo e espaço mediada pela sensação que também é de importância ímpar para uma certa produção narrativa moderna do período.

A brisa fresca da manhã londrina ativa uma sensação que faz com que em um momento Clarissa esteja em Bourton no interior da Inglaterra e no outro nas redondezas da luxuosa região de Westminster em Londres, do mesmo modo que, no espaço de algumas linhas ganhamos acesso às sensações da jovem Clarissa de dezoito anos e aos pensamentos da Clarissa que já tem mais de

⁴ Neste breve estudo, o autor se propõe a fazer uma discussão muito interessante acerca da atmosfera intelectual voltada não apenas ainda que certamente às questões do tempo na qual Woolf estava direta ou indiretamente incluída devido ao seu visível interesse no assunto. (ETTINGER, 2012, p.3).

cinquenta. Podemos reconstruir vários dos procedimentos de montagem e colagem narrativa que Woolf lançará mão durante todo romance já nestes primeiros parágrafos. Além da colagem espaço-temporal cuja referencialidade é interna ao romance, observa-se a figuração da imediaticidade sensorial que ativa a memória de seu antigo namorado, Peter Walsh, e a retomada da consciência da efetividade narrativa com a espera de uma van passar pelo cruzamento a sua frente. Não somente a qualidade das informações sobre a protagonista via *mémoire involontaire*, mas também o modo como elas se apresentam contrastam bastante com as descrições dos romances da era vitoriana. Isto é, devido a este arranjo formal elas aparecem menos como simples itens biográficos externos a serem colados à protagonista do que aspectos internos à própria personagem. A influência impressionista fica evidente no papel central que as impressões súbitas do mundo exterior desempenham na dinâmica psíquica da personagem e, em consequência, no fluxo narrativo.

É significativo que o título provisório de *Mrs Dalloway* tenha sido, durante muito tempo, *The Hours* dado o papel central que a experiência da passagem do tempo tem na construção do romance⁵. Ademais, o leitor é, por diversas vezes, lembrado do horário em que as coisas estão acontecendo. Sabe-se, por exemplo, que Clarissa deixa sua casa para comprar flores por volta das dez da manhã; que Septimus Warren Smith tem uma consulta com o psiquiatra William Bradshaw ao meio dia; que Richard Dalloway encontra Hugh Whitbread à uma e meia durante o almoço na casa de Lady Bruton e que ele volta para casa às três da tarde; e, finalmente, que Septimus se joga da janela quando o relógio bate seis horas. Esta reiteração da temporalidade cronológica justaposta a um tempo de caráter mais marcadamente psicológico parece sugerir que "toda atividade é unida por um uso específico de tempo e espaço" que produz uma "relação entre passado e presente" (LEE, 1977, p.98-9) não de contraste, mas de envolvimento. As sensações, pensamentos e memórias motivadas por experiências espacialmente localizadas se articulam para determinar a vivência do presente que nem por isso perde completamente a sua inediticidade. Isto é, o passado das personagens exerce uma forte pressão na experiência presente das personagens como podemos ver tanto nas lembranças de Clarissa que nos dão pistas sobre o que ela está pensando sobre as situações presentes, quanto nas de Septimus cujos pensamentos e memórias embora sejam ainda mais difíceis de decifrar devido a seus problemas psiquiátricos, eles não deixam de orientar suas interações durante o dia no qual se passa o romance. Se no caso de Clarissa enxergamos uma montagem de fragmentos do seu passado que criam uma determinação na forma de um quase lamento em relação as suas decisões e do tempo que passou e que não volta mais, em Septimus há a figuração máxima dessa determinação temporal através dos graves transtornos psíquicos causados pela experiência de guerra que vão levá-lo ao

⁵ É possível encontrar a presença deste título provisório em vários momentos do diário da escritora. Como na passagem a seguir: "Am I writing *The Hours* from deep emotion? [...] Have I the power of conveying the true reality? Or do I write essays about myself? [...] This is going to be the devil of a struggle. The design is so queer and so masterful, I'm always having to wrench my substance to fit it." (WOOLF, 1953, p.57-8).

suicídio: a montagem temporal que figura a guerra sem mostrá-la ou debate-la direta e referencialmente acaba por determinar e selar completamente o destino da personagem. Em suma, o tempo - tanto o passado, o presente e o devir da rememoração - aparece aqui como o "termo final da dialética interna do espaço", ou seja "o tempo é a negatividade do espaço "posta para si"; de forma ainda mais precisa e sintética: "o tempo é a verdade do espaço" (ARANTES, 2000, p.22) em *Mrs Dalloway*.

Esta noção da pressão que a experiência passada exerce no presente espacializado se complexifica ainda mais no decorrer do romance. Sobretudo se pensarmos nas infinitas possibilidades de combinações que a espacialidade sensorial da Londres da década de 1920 pode gerar. Isto é, os inúmeros estímulos sensoriais urbanos alinhados com o alargamento do campo da experiência que a modernização traz cria uma infinidade determinada de fluxos de pensamento e de memórias. Daí Virginia Woolf, a todo momento, sobrepor às rememorações de suas personagens materiais extraídos da efetividade modernizada como automóveis, aviões e fazer questão de nomear os lugares de Londres por onde suas personagens passam. Para se ter uma melhor magnitude da importância desta relação tempo-espaço, vale a pena dizer que muitas edições do romance trazem um mapa da região central de Londres por onde as personagens passam. Isto pode ser ilustrado também pelas várias sequências em que as personagens dividem o mesmo espaço físico e estão, simultaneamente, vivenciando experiências reflexivas muito distintas como é o caso das cenas nas ruas do centro de Londres, na festa dos Dalloway e na sequência em que Peter Walsh passa muito perto de Septimus momentos antes deste cometer suicídio. O espaço pode se manter o mesmo ou até mesmo se modificar bastante, mas é a sua articulação com o tempo que vai revelá-lo nas suas tensões particulares. Não são raros os momentos em que o barulho de um automóvel passando ou o badalar do Big Ben são os marcadores que sinalizam a transição da narração temporal dentro da mesma ou da consciência de uma personagem para outra. Woolf parece buscar na relação tempo e espaço narrativos a simultaneidade e velocidade cinemáticas que o cinema mostrou ser possível de representar.

Há, neste sentido, um conflito armado pela própria montagem do romance, pois ao tentar reproduzir esteticamente os movimentos e as variáveis dos fluxos do pensamento humano, ela acaba por atestar essa impossibilidade, ao mesmo tempo em que dialeticamente cria uma forma de representação do irrepresentável. Ou, a totalidade da impossibilidade da totalidade. Tudo nos leva a acreditar que a montagem em *Mrs Dalloway* procura traduzir uma ideia emergente de *singularidade* reforçada não apenas através do estilo modernista de Woolf, mas também e provavelmente principalmente através da unicidade que a rememoração fatalmente implica na experiência humana. Dada a centralidade da rememoração não apenas para Woolf, mas também para o modernismo de

modo geral, vale a pena nos debruçarmos sobre o penúltimo parágrafo da *Fenomenologia do espírito* (1807) onde o filósofo discute o saber absoluto:

Esse vir-a-ser (dever) apresenta um movimento lento e um suceder-se de espíritos, um ao outro; uma galeria de imagens, cada uma das quais, dotada com a riqueza total do espírito, desfila com tal lentidão justamente porque o Si tem de penetrar e de digerir toda essa riqueza de sua substância. Enquanto sua perfeição consiste em *saber* perfeitamente o que *ele é* - sua substância - esse saber é então o seu *adentrar-se em si*, no qual o espírito abandona seu ser-aí e confia sua figura à rememoração. No seu adentrar-se-em-si, o espírito submergiu na noite de sua consciência-de-si; mas nela se conserva seu ser-aí que desvaneceu; e esse ser-aí supprassumido - o [mesmo] de antes, mas recém-nascido [agora] do saber - é o novo ser-aí, um novo mundo e uma nova figura-de-espírito. Nessa figura o espírito tem de recomeçar igualmente, com espontaneidade em sua imediatez; e [partindo] dela, tornar-se grande de novo - como se todo o anterior estivesse perdido para ele, e nada houvesse aprendido da experiência dos espíritos precedentes. Mas a *re-memoração* [Er-innerung] os conservou; a rememoração é o interior, e, de fato, a forma mais elevada da substância. Portanto, embora esse espírito recomece desde o princípio sua formação, parecendo partir somente de si, ao mesmo tempo é de um nível mais que [re]começa. (HEGEL, 2002, p.530-1)

A rememoração em *Mrs Dalloway* não pode, de maneira alguma, ser negligenciada, porque, como vimos logo acima, é ela que cumpre o papel fundamental de dar sentido à experiência modernizada capturada pela forma romance em crise. É neste sentido que o adentrar-se em si nos revela uma substância das personagens muito diferente das descrições mais propriamente físicas que o romance realista traz. O (re)descobrimto do mundo interior das personagens através da rememoração não se restringe a solidificar um mundo de características pessoais, mas também regenera este mundo em um patamar qualitativamente superior, sobretudo se levarmos em consideração o fato de que este mesmo mundo ganha novos horizontes através do que foi lembrado. Todavia, no que tange à primazia do fluxo de consciência como fonte do autoconhecimento puro ou imediato com o intuito de dar sentido a um mundo cada vez mais reificado pela expansão da legislação da forma mercadoria e, assim, escapar da arbitrariedade de um comportamento "de antemão mediado pelo comportamento cognitivo" determinado, Virginia Woolf "permanece na esfera da imanência subjetiva". Tal ingenuidade modernista se expressa através da crença "de que o conceito pode ultrapassar o conceito" e, dessa maneira, "aproximar-se do não conceitual"

(ADORNO, 2009, p.16-7) como uma imediaticidade purificada da mediação reificante que domina a efetividade. Isto também tem a ver com a tipicamente modernista hiper valorização da centralidade da linguagem na resolução de problemas de ordem filosófica e de crítica social que pode ser conferida em diversas intervenções intelectuais do período. O que pode ser mais ou menos traduzido na crença de que o estranhamento da linguagem ou a tentativa da superação do seu uso puramente comunicacional pudesse dar conta dos conflitos que a comprometiam; como se a linguagem fosse capaz de criar uma esfera para além da linguagem capaz de dar conta dos seus conflitos que tinham raízes para além da linguagem.

Sobre tal possibilidade de um movimento do pensamento que extrapolasse as mediações mundanas, Hegel questiona se "o saber da verdade é um saber imediato, pura e simplesmente, uma crença ou é um saber mediado" para logo depois afirmar categoricamente que

não *existe* nada, nem no céu, nem na natureza ou no espírito ou seja lá onde for, que não contenha imediatamente a imediatidade bem como a mediação, de modo que essas duas determinações se mostram como *inseparadas e inseparáveis* e aquela oposição como algo nulo. (HEGEL, 2011, p.50)

Portanto, podemos dizer que o interesse de maior relevância na solução estética de Woolf parece residir na contradição de sua solução estética. Não trata-se aqui de uma contrariedade entre dois opostos que exercem pressão no seu objeto artístico, mas de uma contradição no sentido de que *Mrs Dalloway* se realiza exatamente no seu movimento contraditório de buscar a imediaticidade sem conseguir se desvencilhar das mediações que cercam a imediatidade dos fluxos de pensamento histórica e espacialmente determinados. Isto é, este objeto artístico se realiza na sua contradição que possui, por sua vez, uma produtividade significativa de esclarecimento de dinâmicas sociopsicológicas.

Superação em *To the lighthouse* (1927)

O início de século XX foi marcado pelo acirramento de conflitos político-ideológicos determinados por uma forte competição econômica de diferentes potências mundiais inseridas em um sistema econômico capitalista que já reinava quase em escala planetária. Tal competitividade compulsiva e compulsória - muito característica desta economia-mundo de mercado - fez com que as principais nações envolvidas conhecessem os horrores das guerras mundiais⁶. Um dos resultados

⁶ No intuito de ilustrar a magnitude de tal instabilidade, o historiador Eric Hobsbawm afirma que o século XX só teve seu início de fato em 1914 com o advento da primeira grande guerra mundial. Os processos sócio-históricos que criaram as condições para este embate global sem precedentes na história e a própria experiência da guerra influenciaram fortemente gerações de artistas, sobretudo das principais potências envolvidas como Alemanha, França e Inglaterra. As baixas inglesas

mais objetivos deste embate mundial foi a definição da "mudança de guarda no topo do sistema" que, por sua vez, garantiria a preservação e expansão das relações capitalistas no planeta no segundo pós-guerra.

Esta erupção social - sobretudo no mundo europeu - determinou a série de condições de possibilidades dos mais variados movimentos artísticos e pode ser vista como um fator ímpar no recrudescimento de disputas estéticas que desembocariam em toda sorte de experimentalismo artístico que veio a ser chamado de modernismo. Basicamente, a geração de romancistas europeus do período entreguerras parece se confrontar com a difícil tarefa de escrever a partir de uma forma cujo sujeito e trajetória (tanto passada, presente ou futura) está em profunda crise. Desse modo, tal instabilidade generalizada investiu os laboratórios modernistas com a incumbência de produzir experimentos para lidar com essa dissolução dos paradigmas do romance (o sujeito burguês e sua estabilidade narrativa) dada a pujança dos acontecimentos históricos a serem tematizados e formalizados. A desintegração do universo burguês produziu incontáveis estilhaços sociais que formaram o mosaico fragmentado a partir do qual as principais experimentações estéticas do período se ergueram. A atomização da percepção da vida social orientou a produção de trabalhos que deram diferentes tratos ao material social. Um conjunto grande de modernistas – do qual Woolf faz parte, como demonstrado acima - procuraram mergulhar nas experiências humanas mais comuns, afirmando "o valor da sensação como fato absoluto e autônomo de existência" (ARGAN, 2010, p.426) de tal modo que somente um "estado de liberdade total" torna possível "a experiência direta do real". Na análise de *Mrs Dalloway*, vimos que isso se traduz em "realizar na sensação uma condição de plena autenticidade do ser" (Idem), procurando se esquivar das mediações atomizantes. Esta é uma fonte crucial para a arte moderna do período, pois aqui trata-se de valorizar "uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência, contexto de sensações" (Idem) que - como também conferimos mais acima - informou o projeto artístico de Woolf de maneira decisiva. Neste sentido, um melhor entendimento da natureza, das dinâmicas e dos desdobramentos do modernismo europeu e da estrutura social correspondente é diretamente proporcional a uma compreensão qualitativamente superior de *To the lighthouse*, justamente porque este romance incarna as principais preocupações estéticas da década de 1920 que temos pontuado neste estudo.

Erich Auerbach - em sua análise já canônica de *To the lighthouse* - observa que a formação do modernismo europeu está intimamente ligada ao "alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida"

foram tão avassaladoras que pode-se dizer que houve a perda de uma geração inteira de trabalhadores, intelectuais e representantes das classes mais abastadas. Hobsbawm ainda cita um estudo que mostra que um quarto dos estudantes das Universidades de Oxford e Cambridge morreram durante a guerra. (1994, p.33-4).

que foram inaugurados com o advento da modernidade que coincidiu com o renascimento cultural, os movimentos de massa pela reforma, a conquista do “novo mundo” americano e o iluminismo a partir, principalmente, do século XVI; desenvolveu-se nos séculos subsequentes, sobretudo com as eclosões das Revoluções Gloriosa e Industrial na Inglaterra, a Americana, a Francesa e teve seu clímax “precisamente nos decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial e depois dela” (AUERBACH, 2013, p.493). Porém, não apenas processos históricos complexos auxiliaram a pavimentar o chão sócio-histórico modernista, mas também e talvez principalmente mudanças nas formas mais essenciais de metabolismo social advindas do embate dialético entre resíduos do *ancien régime* e os arranjos culturais e políticos aparentemente e de fato emergentes.

A consolidação da sociedade capitalista no século XIX – e, conseqüentemente, o abandono ou a transformação radical de formas sociais pré-capitalistas na europa – demonstra de maneira categórica que “o capital não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas, intermediada por coisas” (MARX, 2013, p.836). Isto pode ser afirmado porque as relações de produção servis e pessoais feudais, cujo objetivo primeiro e quase exclusivo era a subsistência ou a produção de valor de uso (isto é, “o conteúdo material da riqueza”, que “se efetiva apenas no uso ou no consumo” e que “constitui, ao mesmo tempo, o suporte material do valor de troca”) (Idem, p.114) foram substituídas - no alvorecer da modernidade - pelas relações de produção capitalistas que, por sua vez, se voltam para obtenção do altamente abstrato valor de troca em si e para si. Em outras palavras, em lugar de um sistema produtivo voltado para satisfazer qualitativamente as necessidades humanas imediatas, temos a busca cada vez mais incessante da produção de um valor quantitativo de equivalência universal com pouco ou nenhum lastro de riqueza material concreta. Com o advento da modernidade no século XVI vemos o lento e gradual processo de instauração da hegemonia do trabalho estranhado que produz objetos para troca em vez de objetos para o uso. É nesse sentido que "o objeto que o trabalho produz, o seu produto, defronta [o trabalhador] como um *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor," (MARX, 2010, p.80) principalmente porque o trabalhador colocou no objeto partes objetiva e subjetiva do seu metabolismo social durante o tempo trabalhado dispensado para produzi-lo. Como a apropriação é privada o objeto aparece para o trabalhador como algo que não faz parte de si. Karl Marx teoriza a dinâmica de reprodução da condição humana sob a égide do trabalho estranhado da seguinte maneira:

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo das homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao

trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (Idem)

Assim, à medida em que as necessidades imediatas são preteridas no intuito de girar os meios sociais de produção para produção de coisas simplesmente para troca-las, o sujeito de necessidades é equiparado a mais uma coisa no mundo das coisas. A condição deste sujeito é achatada tanto material quanto espiritualmente, pois a este trabalhador "pertence a parte mínima e mais indispensável do produto; somente tanto quanto for necessário para ele existir, não como ser humano, mas como trabalhador, não para ele continuar reproduzindo a humanidade, mas sim a classe de escravos que é a dos trabalhadores" (Idem, p.28). Desse modo, o mundo é crescentemente percebido como uma abstração na forma de um "mundo exterior sensível [que] deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um meio de vida do seu trabalho", simultaneamente enquanto "cessa, cada vez mais, de ser meio de vida no sentido imediato, meio para subsistência física do trabalhador" (Idem, p.81). Essa crescente abstração das instâncias da reprodução da vida social sob o domínio da produção do valor de troca no lugar da produção de valor de uso para a satisfação das necessidades imediatas está diretamente relacionada à "emergência de novos tipos de percepções" (JAMESON, 1998, p.146). Em um primeiro momento essa dinâmica vai impor "um novo interesse nas propriedades físicas dos objetos" e "nas relações humanas desenvolvidas pelo mercado" (Idem) que vai caracterizar as condições sociais e ideológicas do realismo europeu. Há uma tentativa de, ao captar a unidade sócio-histórica nas suas propriedades mais palpáveis, estabelecer uma superação da alienação de um mundo degradado e voltado para produção de uma riqueza privada que se traduz em um empobrecimento material e espiritual coletivo.

No entanto, essa mesma abstração ou reificação generalizada da vida vai levar, em um segundo momento, ao "desmascaramento, desmistificação e descrédito da crença ingênua em uma realidade social estável" (Idem, p.148) sobre os quais a forma modernista se ergue. A impossibilidade que o biógrafo de Orlando, por exemplo, encontra de nos contar a sua história pode ser vista como parte dessa mudança de percepção do mundo sensível que já é mediado por uma falsa totalidade baseada no princípio capitalista de troca e de equivalência universal. Dito de outro modo, a visão de mundo modernista parece partir do pressuposto de que este mundo já perdeu qualquer tipo de unidade ou de estabilidade e que, desse modo, há uma impossibilidade formal e prática de narrá-lo sob uma perspectiva de unidade narrativa realista que monte uma totalidade verdadeira e apreensível. Daí, o romance modernista representar a impossibilidade de representação de uma totalidade que não esteja em frangalhos. A fragmentação da vida social é introjetada na forma do romance, pois não há significados e valores coletivos que sustentem uma produção cultural unificada. Isto também pode ser visto como parte fundamental do processo traumático de

desintegração do espírito de comunidade que é suplantado pelo *modus operandi* capitalista que gera e aprofunda a separação ou alienação das pessoas da sua interdependência no processo de produção da vida. No que tange ao desdobramento histórico deste processo, podemos fazer uma brevíssima reconstrução social e política que vai desde as tecnologias da divisão do trabalho desenvolvida pelo empresário norte-americano Henry Ford (1863 – 1947) até o surgimento do novo patamar de racionalização política neoliberal na segunda metade do século XX.

Não só a produção da vida material, mas também da vida espiritual e a percepção que temos delas são tão drasticamente atomizadas que se tornam “partes independentes de um todo deslocado” (Idem, p.149). Há, em suma, a proliferação de uma racionalidade capitalista para todas as interações em sociedade que tem um impacto fundamental no campo da experiência estética. É nesse sentido que a percepção da arte realista mais unificada é desmantelada e que o romance completa a sua vocação de ser "a epopeia do mundo abandonado por deus," (LUKÁCS, 2000, p.89) já que não existe um elemento universal indeterminado que forje uma coesão social como houve em formações pré-capitalistas. O vazio dessa sociedade, que já não tem como criar significados e valores coletivos, sofrerá uma tentativa de preenchimento não por novos valores, mas pela cultura visual do consumismo (JAMESON, 1998, p.150-2) tanto de mercadorias na forma de produtos, serviços ou de identidades, quanto na de costumes e sensações modernizados. Aliás, são muitas dessas tensões que vão marcar a obra de Virginia Woolf e de muitos modernistas até a atualidade, pois além da temática da modernização do modo como enxergamos e lidamos com os corpos em *Orlando* e uma valorização da individualidade que pode ser vista como um impulso narcisístico compensatório para o esvaziamento que a equivalência universal traz, há uma visão de desorganização social muito típica entre os artistas que viveram o entreguerras que aponta para uma desintegração permanente e generalizada como podemos ver no desespero de Mrs Ramsay em *To the Lighthouse* e na segunda parte deste mesmo romance através das imagens difusas de desmembramento da família Ramsay:

Se por um lado, Woolf e outros modernistas reagem a essa percepção de uma experiência "vazia" e de expectativas decrescentes - provocado pelas contradições sociais e econômicas inerentes à crescente fragmentação e abstração da reprodução da vida -, modernizando a cultura de tal modo que ela sirva de alicerce fundamental na luta contra o espírito burguês que coisifica tudo e que é diretamente responsabilizado pela fragmentação e colapso sociais. Por outro lado, podemos visualizar nos excertos acima como a secularização da secularização se movimenta na consciência, trazendo uma instabilidade em termos de totalidade da experiência até enquanto estamos no meio de atividades rotineiras como, neste caso, costurar. Isto é, a singularidade dos gestos e ações rotineiros é usado para se contrapor à equivalência alienante. A ausência de expectativas que

vimos em *Mrs Dalloway* volta a aparecer aqui, mas como uma verdade já internalizada e inquestionável; de fato, é justamente o elemento religioso que poderia fabricar alguma estabilidade que é questionado no monólogo interior de Mrs Ramsay.

Vale a pena chamar atenção para o fato de Virginia Woolf ter concentrado a desintegração da família Ramsay justamente na parte do romance intitulada "time passes", pois isto pode ser visto como a negatividade temporal que revela o conteúdo de verdade sócio-histórica do próprio tempo que se torna material narrativo. Além disso, a espacialização da narração de tantas mortes entre os colchetes parece ser uma indicação clara da avaliação política que Woolf faz do esforço de guerra capitalista: vivemos em um regime onde cada vez mais o mundo das pessoas é inferiorizado. A incineração de vida humana torna-se tão rápida e atinge níveis tão alarmantes que nem ao menos conseguem se registrar enquanto melodrama. Os colchetes - enquanto convenção abstrata das normas de pontuação - podem ser lidos como materiais literários que remetem à abstração numérica da informação estatística de mortes trazida pelos jornais do período. Por fim, podemos ver a morte da protagonista, pouco antes do meio do romance, como uma forma de reconciliação em meio a tanto desespero. Primeiramente porque, como vemos acima, a morte de Prue Ramsay é vista como uma felicidade privilegiada em meio a tanto sofrimento e, secundariamente mas não menos importante porque apesar de morta, Mrs Ramsay continua a exercer uma forte influência no enredo do romance. É exatamente a sua morte que viabiliza a única forma de superação encontrada por Woolf no fim de seu romance; a caminhada até o farol, desse modo, não é apenas um passeio, mas sobretudo uma imagem literária de superação dialética.

Novamente aqui é o tempo que revela o negativo do espaço, isto é, o tempo é a verdade do espaço. A verdade do espaço é viabilizada pela elipse temporal que, por sua vez, nos permite ter acesso aos pensamentos de James Ramsay com 6 e 16 anos na mesma região do farol. O farol perde o mistério fantástico e poético que uma criança projetara para estabelecer uma concretude mais realista e prosaica com o amadurecer desta mesma criança que o observa "agora". Contudo, apesar do primeiro impulso ser de meramente idealização e nostalgia, o próprio James percebe que nada é "simplesmente uma coisa". A busca de um tempo perdido (*À la recherche du temps perdu*) aqui tem um elemento decisivo: uma espécie de superação. A morte de Mrs Ramsay representa uma forma de superação, porque embora o negativo da sua morte prematura permaneça, a negatividade deste negativo é deslocada. Dito de outra forma, a ausência de Mrs Ramsay preserva o negativo que faz parte da substância dialética tanto do passeio até o farol quanto do quadro de Lily Briscoe. É o aprender a coexistir com este negativo que informa e forma a experiência de James e de Lily e que, portanto, contribui de maneira crucial para superação que o romance aponta. Não trata-se aqui de uma apologia dos desastres inevitáveis advindos do esforço bélico entre os estados-nação

capitalistas; pelo contrário, há uma busca da singularidade da experiência humana - ainda calcada na lembrança - como forma de romper com o princípio capitalista da uniformização que produz a equivalência universal.

Referências bibliográficas

Obras de Virginia Woolf

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. London: Penguin, 2000. (1925)

_____. *To the Lighthouse*. London: Vintage Books, 2004. (1927)

_____. *Orlando*. Oxford: Oxford University Press, 2008. (1928)

_____. *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. (ed.) Woolf, Leonard. London: Hogarth Press, 1953

Obras teóricas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

_____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ARGAN, Giulio C. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ARANTES, Paulo. *Hegel a ordem do tempo*, São Paulo: Hucitec, 2000.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2013. (1946)

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos 1770 - 1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013. (1959)

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto Editora, 1977. (1967)

EAGLETON, Terry. *Literary theory: An introduction*. Oxford: Blackwell, 1983

_____. *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.

ETTINGER, Ian "Relativity and quantum theory in Virginia Woolf's *The Waves*". In: *Zeteo: The Journal of Interdisciplinary Writing*. Vol. 4, 2012.

FREUD, Sigmund. *Collected Papers Vol 4*. Trans. Joan Riviere. London: Basic Books Inc., 1950.

- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1951).
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- _____. *Ciência da lógica*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.
- _____. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: O breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. London: Methuen & Co. Ltd, 1981.
- _____. *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983 – 1998*. London: Verso Books, 1998.
- _____. *The modernist papers*. London: Verso books, 2007.
- LEE, Hermione. *The novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co., 1977.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosófico*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *O Capital - Crítica da economia política*. Livro I Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- SOARES, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society: 1780 – 1950*. London: Pelican Books, 1975. (1958)