

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Virginia Woolf e Bertolt Brecht
Tragédia, Romance, Revolução

Versão corrigida

Lindberg Campos

São Paulo
2022

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Virginia Woolf e Bertolt Brecht

Tragédia, Romance, Revolução

Versão corrigida

Lindberg Campos

Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em estudos linguísticos e literários em inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com vistas à obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevalco

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cv Campos, Lindberg
Virginia Woolf e Bertolt Brecht: Tragédia,
Romance, Revolução / Lindberg Campos; orientadora
Maria Elisa Cevalco - São Paulo, 2022.
268 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Estudos culturais. 2. Crítica literária. 3. Literatura inglesa. 4. Literatura alemã. 5. Teoria crítica. I. Cevalco, Maria Elisa, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Lindberg Souza Campos Filho****Data da defesa: 01/07/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 01/12/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: CAMPOS, Lindberg

Título: Virginia Woolf e Bertolt Brecht: Tragédia, Romance, Revolução

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em letras no programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Aos professores que, cada um a seu modo,
ensinaram-me tanto: Marcos, Maria Elisa e Iná.*

Resumo: Esta tese de doutorado é uma leitura crítica dos romances *As Ondas* (1931), de Virginia Woolf, e *Romance de Três Vinténs* (1934), de Bertolt Brecht, à luz de três ideias da maior importância para estes autores, a saber, tragédia, romance e revolução. A análise do trabalho formal contido nessas obras permite sustentar que elas não apenas procuraram, cada uma a seu modo particular, definir a experiência do período entreguerras, da crise de 1929 e da ascensão do nazifascismo, como também anteciparam linhas de força cruciais para a produção cultural do pós-guerra

Palavras-chave: Estudos culturais, crítica literária, materialismo cultural, literatura inglesa, literatura alemã.

Abstract: This doctoral thesis is a critical reading of Virginia Woolf's *The Waves* (1931) and Bertolt Brecht's *Threepenny Novel* (1934) in the light of three ideas of major importance for them, namely tragedy, novel and revolution. The analysis of the formal system contained in these works of art allows us to argue that they not only sought, each in its own way, to define the experience of the interwar period, the 1929 crisis and the rise of Fascism and Nazism, but also anticipated crucial lines of force for post-war cultural production.

Keywords: Cultural studies, literary criticism, cultural materialism, English literature, German literature.

Résumé : Cette thèse de doctorat est une lecture des romans *Les Vagues* (1931) de Virginia Woolf et *Le Roman de Quat'Sous* (1934) de Bertolt Brecht, à la lumière de trois idées de grande importance pour eux, à savoir la tragédie, le roman et la révolution. L'analyse du travail formel contenu dans ces œuvres permet d'affirmer que les auteurs ont non seulement cherché, chacun à sa manière, à définir l'expérience de l'entre-deux-guerres, la crise de 1929, la montée du fascisme et du nazisme, mais aussi anticipé les lignes de force cruciales pour la production culturelle d'après-guerre.

Mots clés : Études culturelles, critique littéraire, matérialisme culturelle, littérature anglaise, littérature allemande.

Zusammenfassung: Diese Dissertation ist eine kritische Lektüre von Virginia Woolfs *Die Wellen* (1931) und Bertolt Brechts *Dreigroschenroman* (1934) im Lichte der drei für sie wichtigen Ideen, nämlich Tragödie, Roman und Revolution. Die Analyse des in diesen Kunstwerken enthaltenen formalen Systems lässt uns argumentieren, dass sie nicht nur versuchten, die Erfahrung der Zwischenkriegszeit, der Krise von 1929 und des Aufstiegs von Faschismus und Nazismus auf ihre eigene Weise zu definieren, sondern auch entscheidende Kraftlinien für die Kulturproduktion der Nachkriegszeit.

Stichwörter: Kulturwissenschaft, Literaturkritik, Kulturmaterialismus, Englische Literatur, Deutsche Literatur.

Sumário

Aviso	8
<u>I. Constelações</u>	11
Tragédia, Romance, Revolução: Virginia Woolf	26
Tragédia, Romance, Revolução: Bertolt Brecht	77
<u>II. <i>As Ondas</i> (1931)</u>	
2.1 <i>Make it new</i> : estrutura e sentido	98
2.2 Acumulação existencial: o ruir da tensão entre a vida e a morte	128
<u>III. <i>Romance de Três Vinténs</i> (1934)</u>	
3.1 Um romance bem baratinho	172
3.2 Artimanhas da acumulação do capital	190
Epílogo: revolução e contrarrevolução na história e na literatura	221
Originais	237
Bibliografia	255

Aviso

“O papel aceita tudo” – diz a sabedoria popular. Afinal, questionar a priori um trabalho que coloca lado a lado escritores com formação e projetos tão distintos, para não dizer antagônicos, quanto Virginia Woolf e Bertolt Brecht, não é de todo desarrazoado. Outros, afoitos e especialistas, pensarão, com certa convicção e alguma razão, que as próximas páginas provavelmente farão pouca coisa além de reiterar o óbvio e versar sobre o já sabido: Woolf pertence a uma linhagem literária mais idealista, subjetiva e irracional, enquanto Brecht se filiaria a uma tradição mais materialista, objetiva e racional do espectro estético. Ou então, que tal comparação com certeza se restringiria a uma conclusão política, igualmente conhecida de antemão, e que, sem sombra de dúvida, terminaria por aderir ao progressismo reformista de certa consciência social britânica ou a dado marxismo brechtiano, sempre a depender das inclinações ideológicas do crítico. Talvez seja bom adiantar que a minha intenção aqui é menos de desmentir esses pressupostos, já que eles certamente têm suas respectivas validades locais e verdades parciais, sobretudo como conhecimentos genéricos acumulados pela história da literatura europeia do século XX, do que associá-los, ou melhor dizendo, subordiná-los a três ideias, ou formas e materiais, com os quais tanto Woolf quanto Brecht se defrontaram e trabalharam. A saber, esses dois autores, ora mais ora menos conscientemente, refletiram nas suas obras individuais uma determinada ideia de tragédia, de romance e de revolução. Talvez mais do que isso, pois o meu argumento tenta justamente mostrar como os materiais que essas formas implicam participaram de maneira fundamental na formação do projeto teórico, estético e político de cada um deles, principalmente uma vez que, ao serem objetivados em obras, eles se tornaram ocorrências sensíveis de abalos sísmicos nas circunstâncias históricas de então. Por sinal, foi a análise de *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, e do *Dreigroschenroman* (1934), de Bertolt Brecht – doravante *As Ondas* e *Romance de Três Vinténs*, respectivamente –, que me fez perceber como até que ponto a delimitação mais precisa dessas constelações da experiência vital se impôs estética e politicamente para os dois.

Ainda mais importante: percebi que para que eu soubesse o que qualquer um desses livros era, eu precisaria igualmente entender o que ele não era, como algo inevitavelmente inerente a ele mesmo só que em negativo. Ou seja, ao me debruçar sobre essas duas realizações tão diferentes, comecei a compreender, com a ajuda da tradição dialética, que no núcleo de algo também encontramos o seu oposto. Levando para o campo da crítica literária isso significa discutir e demonstrar como essas ideias abstratas – tragédia, romance e revolução –, bem como seus respectivos materiais, se transformaram em imagens, ênfases, organização, seleções, adesões e rejeições tão contrastantes quanto eloquentes, justamente por meio da formalização em

prosa nesses dois autores. Argumentarei, nesse sentido, como os autores implícitos, construídos em cada um deles, trabalharam formalmente seus temas, inquietações e compromissos sem romper com a discussão pública e que as respectivas escolhas de procedimentos literários específicos não deixaram de ensejar posições políticas particulares, ou atos socialmente simbólicos determinados, por sua vez, pelas reais forças motrizes da história.

Efetivamente, o que considero que de fato empresta algum interesse a este texto foi o mapeamento das visões de mundo e das atitudes de ambos dentro das correspondentes condições e relações dominantes, de produção em geral e literária especificamente, que encontraram. Dito de outro jeito, a leitura atenta desses dois romances – entendidos, nunca é demais salientar, não apenas como meras estruturas de significado, mas crucialmente como ações concretas no âmbito público sob condições socialmente compartilhadas – permitiu reconstruir processos de estruturação cultural bastante reveladores dos movimentos em curso e das forças então em disputa.

Lindberg Campos
São Paulo, março de 2022



Figura 1: Vincent Van Gogh: *Noite Estrelada sobre o Ródano* (1888). Óleo sobre tela, 72,5 x 92 cm, Paris, Musée d'Orsay. Reprodução: Wikipedia.

I. Constelações

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato, desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada... Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia.

Georg Lukács, *A Teoria do Romance* (1916; 1920)

O conjunto dos conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles. De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva. Se elas não contêm em si os fenômenos (...) então a questão é saber de que modo elas alcançam os fenômenos. A resposta é: na sua representação. Em si, a ideia pertence a um domínio radicalmente diverso daquele que apreende. (...) As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. (...) na medida em que é a ideia, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos – ou melhor, dos seus elementos – a determinar as formas da sua recíproca interação. As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação. A ideia é definível como a configuração daquele nexos em que o único e extremo se encontra com o que lhe é semelhante.

Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico Alemão* (1928)

Em *Noite Estrelada sobre o Ródano* (1888), nós vemos um motivo que não é muito incomum na história da arte: a fascinação do ser humano com o universo ou, mais especificamente, com o céu estrelado. Afinal, a contemplação do infinito espacial tem sido historicamente muito mais presente e acessível do que a exploração das profundezas dos oceanos e do submundo dantesco do centro da terra. Além do mais, tal fascinação sempre esteve inseparável da compreensão da luz como uma dádiva não apenas para a possibilidade da vida de maneira geral, mas também para as produções da consciência, notadamente as artes. Desde o teatro antigo até o cinema, passando pela pintura e pela fotografia, a luz sempre foi vista como essencial, como elemento originário e de ligação, particularmente porque ela pode ser entendida como base para a figuração e para a representação. Além de a luz solar ser o veículo pelo qual a energia, que confere vitalidade ao nosso mundo, é transmitida, ela é o que permite aos seres humanos verem e serem vistos, reconhecerem e serem reconhecidos; ou seja, a luz é a pré-condição da percepção. Decerto, na antiguidade a luz era percebida como uma espécie de Deus das artes e uma condição de possibilidade mutável da cena e da encenação – isso sem contar os seus vários usos metafóricos (luz natural, luz interior, o século das luzes, dar à luz, etc.), que repõem essa pluralidade de sentidos e atravessam os limites existentes entre arte, religião e ciência.

É nesse diapasão que, em *Noite Estrelada sobre o Ródano*, a primeira coisa que certamente salta aos olhos é o contraste cromático criado entre os tons de azul e o amarelo. Tal justaposição de cores é posta lado a lado dos efeitos de luz, sombra e reflexos através de traços rápidos e, ao que parece, propositalmente impulsivos e descuidados. No entanto, toda essa agressividade cromática está em franca oposição ao tema leve e tranquilo de uma bela noite estrelada refletida sobre um rio. De fato, se o azul e o amarelo se afastam na relação dramática e vibrante em que se encontram, o tema do quadro sugere a captura de uma espécie de *momento* de unicidade entre o céu, a terra e os seres vivos representados pelas duas figuras, não por acaso, facilmente confundidas com o todo. Essa quase indiferenciação cósmica entre os planos do quadro parece dar conta de uma organicidade garantida fundamentalmente pela força da luminosidade, que, por sua vez, gera os vários tons de azul e de amarelo que cruzam e dão forma às imagens tão dificilmente distinguíveis.

No entanto, a falta de nitidez, a impossibilidade de abrir os olhos e ver os contornos bem definidos dessa totalidade, bem como a velocidade e a descontinuidade dos traçados podem muito bem sugerir que se trata de um instante de conciliação gravemente ameaçado de se estilhaçar em inúmeros fragmentos, os quais, por sinal, já podem ser vistos na própria tela. Com efeito, já é possível notar que tal unidade visual se mantém através de várias peças que formam

um tipo de mosaico, de rachaduras perceptíveis e cujos contornos antecipam um possível *desmembramento*: “é como se a corda do instrumento, tocada violentamente, produzisse a sua nota ao mesmo tempo que ela se rompesse”.¹ Em outras palavras, a atomização da tela em incontáveis pontinhos, que brincam de se esconder, revela algum tipo de pressentimento em relação a uma enorme e estrutural fissura na vida como um todo e na capacidade de *representação* do artista em particular. É como se quando nós contemplássemos um quadro, víssemos uma montagem cromática orientada por uma luminotécnica meticulosa e que remetesse a um mundo perdido, ou em vias de desaparecimento; é como se estivéssemos diante de um significativo pictórico cujo referente na efetividade já se mostrasse abolido ou prestes a se desintegrar.

Talvez valha a pena recuperar um dado da situação subjetiva da produção dessa tela. Em 29 de setembro de 1888 – alguns meses antes de ser hospitalizado por consequência do conhecido episódio que o levou a cortar a própria orelha esquerda em meio a uma crise psiquiátrica –, Van Gogh escreveu uma carta a seu irmão mais novo, Theo Van Gogh, na qual o pintor afirmou que realizar coisas difíceis o fazia bem, mas que, no entanto, isto não o impedia de sentir “uma tremenda necessidade” de “religião” e que, quando isso acontecia, ele saía “à noite para pintar as estrelas”.²

Esse relato dá a impressão de que o que estaria em jogo, na verdade, poderia muito bem ser uma *nostalgia* e uma *vontade* de forjar e de se agarrar a alguma totalidade da experiência em vias de extinção, por mais flagrantemente precária e irremediavelmente temporária que ela viesse a ser. Essa busca por um lampejo de intensidade – na forma da contemplação do esplendor do cosmos – parece pressupor um *desejo* ansioso de conexão com certo Uno-primordial; uma espécie de além que pudesse oferecer algum conforto para aquele vale de lágrimas, cuja materialização se daria na criação artística. A ambivalência da *Noite estrelada sobre o Ródano*, portanto, e salvo engano, residiria na pulsão constituída, de um lado, pelo reconhecimento da perda *trágica* de um sentido coeso, o qual é fatalmente mutilado pela aleatoriedade das pinceladas e pelo gradual crepúsculo da regeneração advinda da sensibilidade impressionista entendida como a última trincheira da possibilidade de significação da vida, cedendo espaço para o crescente abstracionismo, e, por outro lado, igualmente pelo desejo real da renovação de um significado que preencha o vazio que vai tomando conta da finitude e suposta gratuidade da existência humana. O conjunto pode perfeitamente ser lido como a capacidade ainda presente de expressar tal *desespero existencial* em sintonia com um desrecalcamento utópico obtido não pela

¹ Tradução livre de “Es ist wie bei Hölderlin: als ob die Saite, die gewaltig angeschlagen wird, zugleich mit dem gewonnenen Ton selbst zerspringt”. Cf. JASPERS, Karl. *Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1926, p. 131.

² “Fazer o que é difícil me faz bem. Isto não me impede de ter uma tremenda necessidade de, será que devo dizer a palavra – de religião – então eu saio à noite para pintar as estrelas” Disponível em: <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let691/letter.html#translation> Acesso em: 29 jul. 2019.

fala, mas pela arte visual. Em termos políticos, não se poderia falar somente de um conformismo face à impotência do ser humano de elidir a angústia e à impossibilidade de transformação das suas circunstâncias mais determinantes, mas essencialmente de um centrismo como atitude necessária emanada, por sua vez, da percepção do colapso de um mundo unitário e de um sujeito coeso sob o signo de uma iminente “calamidade triunfal”.

Essa visão trágica³ particular – no sentido de uma determinação fatal que solapa a agência humana individual – do mundo não pode, contudo, ser vista como a totalidade, mas como um componente dela, algo que a informa; essa visão trágica do mundo pode ser mais ou menos entendida a partir desse luto contínuo de um mundo perdido, dessa percepção de um ponto de não retorno, de uma incompletude crônica e de uma agonia sem remédio. Esse ponto de vista específico é parte integrante e parcial de um complexo sócio-historicamente localizado, e que, justamente por ser constituinte, apresenta uma verdade ou um testemunho no seu sentido e na sua maneira de existir. É bastante provável que estejamos diante de apenas uma, ainda que enormemente influente, das várias perspectivas trágicas que a história já fez emergir. Ao que tudo indica, essa angústia de Van Gogh se baseia na consciência do seu próprio desaparecimento não apenas de um ângulo subjetivo e individual (a convicção moderna na mortalidade), mas fundamentalmente do ângulo das condições de possibilidade do seu próprio trabalho artístico e, portanto, de si mesmo em um plano ainda mais profundo, haja vista que, até então, este fazer criativo oferecia uma oportunidade de transcendência em relação à efemeridade da condição humana – através de obras e feitos imortais, mortais seriam capazes de deixar traços não perecíveis, o que provaria a natureza divina destes.⁴ Dito de outro modo e já avançando no argumento, tal fluxo trágico que o pintor deu vazão em *Noite Estrelada sobre o Ródano* dá conta de uma antecipação do fenecimento da ideia do artista como gênio em meio à nascente cultura de massa, do lazer, do entretenimento e da propriedade oligopolizada das novas ferramentas de trabalho dessa atividade quase divina: em termos mais concretos, estou falando da irrupção do amedrontamento diante do “processo de proletarização dos artistas trabalhadores”.⁵ Essa é uma das várias formas que esse tipo de experiência trágica tomou, já que nos encontramos

³ O conceito de tragicidade é bastante difícil de ser resumido. Partamos da definição fornecida por Aristóteles, porque apesar de ela ainda não conter a transição crucial da forma de arte mais prestigiada na Atenas do século V a.C. para uma concepção mais claramente metafísica e abrangente da vida humana em geral e do “palco da vida”, ela se constitui como um bom ponto de partida para começarmos a nos situar no debate de um ponto de vista formal, ou seja, da ideia de tragédia ainda como um conjunto de obras literárias: “É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécie de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”. Aqui ele ressalta os aspectos técnicos da poesia trágica postos a serviço da representação sofisticada de personagens nobres e da produção de um efeito específico na audiência, expurgando e purificando emoções que sua própria estrutura evocaria. ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª edição. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 71- 73. (1449b)

⁴ ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998, p. 19.

⁵ SOARES, Marcos. “Prefácio: Discretas Esperanças”. In FABRIS, Marcos. *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 9.

crescentemente na companhia do *mal-estar* de um estamento profissional e técnico cujos pressupostos de *existência* serão fortemente impactados ou estarão em vias de desaparecimento, a depender da velocidade e da intensidade das subseqüentes ondas de modernização que já se avizinhavam. Em suma, a Revolução Industrial irradiada desde a Inglaterra setecentista não significou somente um estado de choque permanente nas atividades políticas, sociais e econômicas, mas crucialmente um patamar da reprodutibilidade técnica das obras de arte de tal sorte que o próprio conceito de obra de arte sofreria a sobreposição de um número de distúrbios sem precedentes e, diga-se entre parêntesis, ainda em curso.⁶

A percepção generalizada de *deslocamento*, de *ausência* de sentido e de *falta* de lugar em um mundo, que se expande rapidamente como à deriva e sem um elemento metafísico unificador minimamente aceitável (uma vez que a arte e a religião, espaços em que esse todo era vivenciado, foram abaladas profundamente), parece advir de um enfrentamento com as ilusões acumuladas e destroçadas pela irreversibilidade da modernidade da máquina e a correspondente derrota do indivíduo frente a ela; um tema que remonta, pelo menos, aos românticos da segunda metade do século XVIII. Com efeito, desde pelo menos os barcos e trens a vapor de Turner, passando pelas fábricas e estações de trem dos impressionistas franceses, vemos a tematização da incomunicabilidade e irrepresentabilidade por meio do esmagamento da capacidade de ver nitidamente do sujeito em face ao desenvolvimento científico-tecnológico aplicado e conduzido pela modernização burguesa. Por sinal, é tranquilamente possível identificar o projeto de Van Gogh como certo tipo de referência da arte experimental europeia produzida entre os anos 1890 e 1940, ou seja, uma influência destacada para o que se convencionou chamar de modernismo. Nesse sentido, *Noite Estrelada sobre o Ródano* é uma pintura a óleo que nos fornece uma resposta a uma situação, isto é, ela retira seus materiais primários de um mundo fatalmente comprometido e onde os indivíduos – apesar de ainda integrados – são reduzidos a meros traços que aludem a “tipos básicos de características humanas” somente para que possam ser minimamente reconhecidos como tais; em vez de potencializar as capacidades humanas, o estado de choque permanente da sociedade industrial é visto por muitos como um caminho para a obsolescência do sujeito individual. Porém, é plausível defender que tanto a fusão entre aquelas sombras de seres humanos e o todo quanto a intensidade cromática, possibilitada pelos contrastes e efeitos de luz e sombras, são ainda resquícios de um tipo de impulso utópico que transforma “o mundo objetual na mais gloriosa materialização da pura cor” e que, conseqüentemente, “termina por produzir todo um novo reino utópico dos sentidos, ou pelo menos do supremo sentido”. Tal absoluto artístico, que precisa se isolar para se preservar, é certamente uma “nova fragmentação

⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* [segunda versão]. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. São Paulo: Zouk, 2012. (1935-36)

do emergente aparato sensorial que replica as especializações e divisões da vida capitalista” sem, todavia, deixar de ser, ao mesmo tempo, um gesto utópico, ou de superação que “procura precisamente nessa fragmentação uma desesperada compensação utópica para as especializações e divisões” do modo de vida organizado pelo capital.⁷ O que temos aqui, portanto, é algo que marcará decisivamente a produção artística do século XX como um todo, a saber, a procura de um refúgio da degradação do meio social em uma experiência estética transcendente.

Efetivamente, não se pode perder de vista que mesmo o saudosismo de um mundo supostamente mais orgânico e comunitário por meio da tematização experimental de noites estreladas, botas usadas ou campos de centeio não deixa de paradoxalmente expressar em si um desejo singular de *sentir-se* em casa na modernidade capitalista. O que à primeira vista é pouca coisa além de resignação e derrotismo, torna-se uma resposta intrincada em relação ao medo da acelerada reprodutibilidade técnica do seu próprio trabalho; assim, uma tela como *Noite Estrelada sobre o Ródano* não seria puro devaneio ou tampouco conhecimento científico, mas a constituição de um sentimento que certamente tem algo a dizer a respeito das circunstâncias sobre as quais ele foi estruturado. O que estou querendo dizer é que, ironicamente, esse receio de um mundo pós-humano serviu de linha de força para tendências artísticas, a um só tempo, românticas, formalistas e modernizantes, as quais buscavam, cada uma a seu modo, uma maneira de lidar com aquele último condicionamento sócio-histórico da vida humana. Se por um lado identificamos rapidamente certo pessimismo, desconfiança e até mesmo rejeição em relação aos novos modos do mundo, por outro lado, nesse fim de século ainda é possível identificar uma coexistência ambígua entre esse pessimismo e um ímpeto de experimentação formal como a abundância de possibilidades⁸: é como se Van Gogh pudesse ser enquadrado como uma espécie de trifurcação a partir da qual ao menos três caminhos seriam trilhados ao longo do século XX. Primeiramente poderíamos observar a celebração quase acrítica da modernidade, como se fosse possível alguma modernização indolor, cujos maiores expoentes no campo da produção cultural foram os futuristas e os demais apologistas da alta intensidade e velocidade da vida mecânica; uma segunda vereda seria aberta pela mistura de radicalismo e reacionarismo das posições românticas tardias, as quais enxergariam o mundo como pouca coisa além do que uma tremenda “jaula de aço” e que terminariam por se especializar em transportar velhos conteúdos por meio de novas formas; e, finalmente, seria viável visualizar uma terceira via marcada por oscilações e vacilações perante a experiência da modernidade, a qual seria atravessada por formulações que buscariam desde um equilíbrio dialético até um pragmatismo torpe, passando por processos

⁷ Cf. JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso, 1991, p. 6-7.

⁸ Cf. BERMAN, Marshall. *All that is solid is melt into air – the experience of modernity*. London and New York: Verso, 1983, p. 15-36.

intuitivos de qualidades variáveis.

Neste estudo, procurarei defender que os projetos estético-políticos de Virginia Woolf e Bertolt Brecht, apesar de bastante distintos, se situam nesse espectro comparativamente mais volátil, entre outras razões porque reagiram à matéria sócio-histórica da modernidade europeia dos anos 1930, articulando, cada um do seu jeito, as ideias de tragédia, romance e revolução sem uma postura condescendente ou moralista. Se eles se encontram, juntamente com Van Gogh, no desejo de superação das formas herdadas da tradição, eles se separam radicalmente no que tange às respostas específicas e às conclusões a que chegam, já que, em linhas gerais, enquanto Woolf aposta em uma tendência liricizante, espiritualista e repleta de sinestésias e discussões metafísicas, Brecht se associa ao universo da épica, do materialismo e da montagem de visões complexas acerca da realidade social.

Com efeito, o século XIX já foi interpretado como a época da consolidação do capitalismo entendido como um sistema erigido a partir da modernização burguesa das condições e relações de se produzir em escala crescentemente global. Daí não ser muito surpreendente que as tentativas de formalização, fossem teóricas ou artísticas, ainda se vissem em meio a uma persistência bastante considerável do antigo regime e se percebessem aquele processo de constante mudança passível de intervenção por parte da agência humana, conferindo-lhes uma visão de mundo mais plástica e condicionável da efetividade do que o fatalismo trágico que viria a tomar conta de boa parte da produção cultural do século XX. De fato, a atmosfera de fim de século (*fin de siècle*) já repõe elementos de circularidade, inexorabilidade e inelutabilidade, que configurariam uma tradição trágica da maior importância para as artes vindouras, e que, como espero ter conseguido esquematicamente demonstrar, já podem ser encontrados em *Noite Estrelada sobre o Ródano*. Decerto, essa tela é representativa de um tipo de inflexão na arte europeia, justamente ao nos devolver um conjunto de modos de vida que viriam a deixar de existir principalmente depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Dito de maneira bastante simples: a catástrofe da rápida extinção de modos de vida tradicionais, bem como a maneira mais artesanal de se conceber e produzir arte e a destruição generalizada que emergiu das trincheiras e do uso de armas químicas durante aquele conflito total e globalizado, não somente revogaram o pressuposto histórico das formas culturais da fase heroica burguesa – o indivíduo autoconsciente e dotado de livre iniciativa, que também era o talismã utópico e o horizonte positivo da nova ordem –, como também engendraram uma crise destas mesmas formas de onde emergiram um número de fluxos trágicos que viriam a tingir decisivamente a vida cultural burguesa desde então.

O que temos parece ser a “crise da ordem liberal, numa época em que o universalismo do

humanismo burguês colidiu com as dinâmicas do capitalismo”⁹ de tal maneira que aquele drama – a forma cultural burguesa por excelência até hoje principalmente se pensarmos a teledramaturgia de telenovelas, séries e filmes comerciais nascido da recusa privatizante das tragédias e comédias classicistas, onde o destino da personagem individual estava atado ao destino do Estado, ou *Imperium*, implode em simultâneo ao seu percurso ascensional. No caso da tradição que desaguarda na prosa de Woolf, os fragmentos desse dismantelamento seriam posteriormente reagrupados dentro do quadro do solipsismo trágico da investigação da intimidade psicológica do sujeito mutilado e acochado por uma sociabilidade desumanizadamente infernal. Já no caso das linhas de força que informariam o projeto de Brecht e seus colaboradores, ocorreria, grosso modo, uma unificação entre sujeito da representação, objeto representado e condições de representabilidade, que retomaria a dialética entre público e privado do classicismo, mas da maneira mais precisa e literal possível.

Ora, tal sentimento trágico em relação àquele mundo em que as circunstâncias do papel progressista da burguesia já haviam sido revogadas não começou e nem terminou em Van Gogh. Ele emerge da realização, esgotamento e reviravolta do processo de modernização capitalista no século XIX. Nesse sentido, não se deve perder de vista que, se por um lado o ideal moral e político burguês – calcado em noções como liberdade, autoconsciência e igualdade – pode ser pensado como um avanço progressista, particularmente se comparado ao autoritarismo, à superstição e à estratificação do antigo regime, por outro lado é justamente a crença de que esse conjunto de princípios já havia sido concretizado, ou que era apenas discurso vazio, é que coloca aquela classe ascendente na defensiva e a impede de desempenhar um papel progressista e racional. Em uma palavra, por volta da metade do século XIX, a burguesia enquanto classe torna-se dominante e isso a aloja em uma posição abertamente reacionária. Se durante a era heroica da burguesia na sua ascensão ela era capaz de propalar certo virtuosismo íntimo do espírito de tal modo que os sujeitos, mediante uma disciplina autorreflexiva, destruíssem os instintos de propriedade para que a condição de maior liberdade humana pudesse ser atingida dentro das leis acordadas sob os auspícios do Estado moderno, após o momento em que ela se tornou a classe dominante ficou claro que o ideal da sociedade burguesa só poderia ser alcançado com a sua supressão, uma vez que a investigação dos interesses individuais mostra que eles têm base nas condições materiais e na situação global do grupo social a que pertence e não numa constituição psicológica independente.¹⁰ Ou seja, essa contradição entre as ideias mais avançadas do pensamento burguês para a organização dos indivíduos ao redor de uma sociabilidade

⁹ CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação”. In SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 9-10.

¹⁰ Cf. HORKHEIMER, Max. “Materialismo e Moral”. In: *Teoria Crítica: uma documentação*. Vol. 1. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Edusp e Perspectiva, 1990, p. 67-79.

reconciliada, isto é, a produção de um corpo político cuja meta fosse possibilitar a maior felicidade possível para os indivíduos dentro de leis comunitárias (a verdadeira felicidade comunitária), e as condições reais da burguesia posteriormente à sua trajetória ascensional, se articulava desde a impraticabilidade de se alcançar tal ideal a partir do ditame da livre concorrência.

A bem da verdade, a crise do drama burguês, já no final da segunda metade do século XIX, sinaliza uma experiência de reversão daquelas expectativas redentoras do capitalismo em seu período de afirmação para ser redirecionada no sentido de uma tomada de consciência, por parte dos setores intelectualizados e politizados mais avançados, da concentração de poder político, econômico e militar sem precedentes no que ficou conhecido como imperialismo.¹¹ A crise do indivíduo, o qual serviu de pressuposto histórico para o melhor da produção artística burguesa na sua fase ascensional, parece não somente ter a ver com a passagem do capitalismo concorrencial para o monopolista, como também com a agonia da consciência do sujeito sob aquelas condições de indisfarçável pilhagem generalizada. Diga-se de passagem, os efeitos dessa nova fase da acumulação do capital foram tão ostensivos que os livros *As Ondas* (1931), de Virginia Woolf, e *Romance de Três vinténs* (1934), de Bertolt Brecht, não deixaram de refleti-los bastante diretamente e, de certa maneira e até certo ponto, de definir esse período crítico, exatamente por terem se dedicado a representá-lo: tanto da perspectiva da forma do conteúdo quanto do conteúdo da forma, como procurarei defender aqui, o que ocorre é a estruturação, ou recriação, de um mundo de processos subjetivos e objetivos historicamente significativos. Foi nesse sentido que o pânico econômico de repercussão global de 1873 assinalou a necessidade de se colocar um freio à livre iniciativa expansiva do indivíduo autônomo e que

¹¹ Segundo um dos principais teóricos do estágio imperialista do capitalismo – V. I. Lênin –, a importância da categoria imperialismo é central não apenas para compreender um momento do processo global de produção e de expansão do capital, mas também para avaliar e entender a guerra e a política modernas. Grosso modo, as tendências políticas social-pacifistas sustentam suas visões e esperanças na ilusão de alcançar uma democracia mundial sem conflito e, por isso mesmo, acabam ignorando o principal: “a guerra de 1914-18 foi imperialista (isto é, uma guerra de anexação, predação e banditismo) de ambos os lados; ela foi uma guerra pela divisão do mundo, pela partição e repartição das colônias, ‘esferas de influência’ do capital financeiro, etc.”. Ele faz essa demonstração não por meio da “história diplomática da guerra”, mas pela “análise da posição objetiva das classes dominantes em todos os países beligerantes”. O conjunto dos dados deixa pouca margem para dúvidas de que a motivação primeira era “*a partilha do mundo* no período entre 1876 e 1914 e a distribuição das ferrovias em todo o mundo no período de 1890 a 1913”. As ferrovias, e as rotas comerciais como um todo, são precondições para as indústrias de carvão, ferro e metal, isto é, elas são “o índice mais notável do desenvolvimento do comércio mundial e da civilização democrático-burguesa”, bem como a ligação entre a indústria pesada de ampla escala, monopólios, consórcios, cartéis, trustes, bancos e a oligarquia financeira”. Essa face mais feroz serviu de circunstância para o choque, em chave metafísico-trágica, diante do colapso da ideologia da “propriedade privada baseada no trabalho do pequeno proprietário, da livre competição, da democracia, etc.”, pois agora o capitalismo teria se transformado em um “sistema mundial de opressão colonial e de estrangulamento financeiro sobre a imensa maioria da população mundial por um punhado de países ‘avançados’.” Em resumo, a concentração da produção, os monopólios e a elevação do sistema bancário de mero intermediário à posição de principal organizador do sistema em escala planetária, graças à exportação de capitais e à necessidade de coordenar os diferentes ramos produtivos, foram decisivos para as dezenas de milhões de mortos durante a Primeira Guerra Mundial, já que “o objetivo da guerra era decidir se o grupo britânico ou alemão de piratas financeiros é que receberia a parte do leão”. Cf. LÊNIN, V. I. *Imperialismo, estágio superior do capitalismo*. Trad. Edições Avante! e Paula Vaz de Allmeida. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 34-49.

pavimentaria o caminho para uma reestruturação produtiva, concentração bancária e eventos político-militares que terminariam de alterar a natureza do capitalismo definitivamente, a saber, as Guerras dos Bôeres (1880-1881 e 1899-1902) e a partilha do continente africano pelos poderes europeus durante a Conferência de Berlim de 1884. Trocando em miúdos: o humanismo e o liberalismo – enquanto baluartes ideológicos burgueses – foram historicamente desmentidos perante a barbárie imperialista de superpotências armadas até os dentes.

Não é de se estranhar, por conseguinte, que essas circunstâncias de convulsão e de percepção de que algo no fundo ia mal desobstruíssem as condições de possibilidade para a emergência de uma sensibilidade tão insegura, melancólica e premonitória em relação a uma dissolução iminente tal como observamos em *Noite Estrelada sobre o Ródano*. Tenho procurado propositalmente associar Virginia Woolf a essa tradição moderna com vistas a destacar a sua particularidade dentro de categorias mais abrangentes. Contudo, isso não equivale a afirmar que a ligação seja fortuita, porque, já em um ensaio de 1924, nossa autora reflete, entre outras coisas, sobre o *caráter* da ficção romanesca, *momentos de ser* e a exposição de autores pós-impressionistas na Londres de 1910: Woolf chega a afirmar que “por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou”.¹² Primeiramente, vale destacar que foi durante a exposição “Manet e os Pós-impressionistas” – organizada pelo pintor, crítico de arte e amigo de Woolf, Roger Fry – que pintores como Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Matisse foram expostos pela primeira vez na Grã-Bretanha. Em segundo lugar, penso ser relevante mencionar o trabalho de elaboração do conceito de pós-impressionismo realizado por Fry, principalmente levando em consideração que tal formulação foi de grande importância para o aproveitamento que Woolf fez do pós-impressionismo tal como pensado por seu companheiro do que ficou conhecido como Grupo de Bloomsbury. Talvez seja relevante mencionar que naquela primeira exposição e 1910, a ênfase recaiu na suposta superação que aqueles artistas haviam realizado ao sair do “beco-sem-saída” até o qual o dito naturalismo dos pintores impressionistas os havia levado. De maneira geral, os impressionistas ainda estariam muito presos ao registro atomístico do mundo natural, bem como as emoções ainda estariam muito dependentes desse suporte no “exercício frio e objetivo de observação” dos objetos, ao passo que a geração pós-impressionista teria uma atitude muito mais independente em relação à natureza e as suas abstrações seriam a real essência da realidade, justamente porque não são a “impressão exata”, mas o momento de ser individual do artista diante das coisas.¹³

¹² “on or about December 1910 human character changed”. WOOLF, Virginia. “Character in Fiction”. In *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 38. Apud GOLDMAN, Jane. *The feminist aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the visual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 111.

¹³ GOLDMAN, *The feminist aesthetics of Virginia Woolf*, op. cit., p. 124-125.

Vejamos, à vista disso, outra tela que, em muitos sentidos, complementa aquela de Van Gogh, com a qual abrimos essa introdução, sobretudo no que se refere aos contornos mais genéricos da concepção artística de Woolf, haja vista que se aquela repõe certa seriedade, sobriedade e até mesmo taciturnidade de obras como *Mrs Dalloway* (1925) e *Ao Farol* (1927), esta traz o júbilo, o excesso e a descontração do humor irônico de um romance como *Orlando: uma biografia* (1928) e *Flush: memórias de um cão* (1933). Efetivamente, um rápido voo panorâmico sobre *A Alegria de Viver* (1906), de Henri Matisse, pode nos ajudar a reconstituir uma ambiguidade estrutural na obra de Woolf, a qual já foi associada à sua visão andrógina de mundo: sua prosa seria capaz de confundir categorias comumente associadas ao gênero masculino (intelecto, fato, dia, vigília, palavras, sociedade, tempo do relógio, realismo, opacidade, terra, etc.) com os seus opostos normalmente ligadas ao gênero feminino (intuição, visão, noite, sonho, silêncio, solidão, tempo da consciência, impressionismo, transparência e água) por meio de uma “busca por equilíbrio”, ou a criação de uma “visão esférica” tanto literária e psicológica quanto de mundo.¹⁴

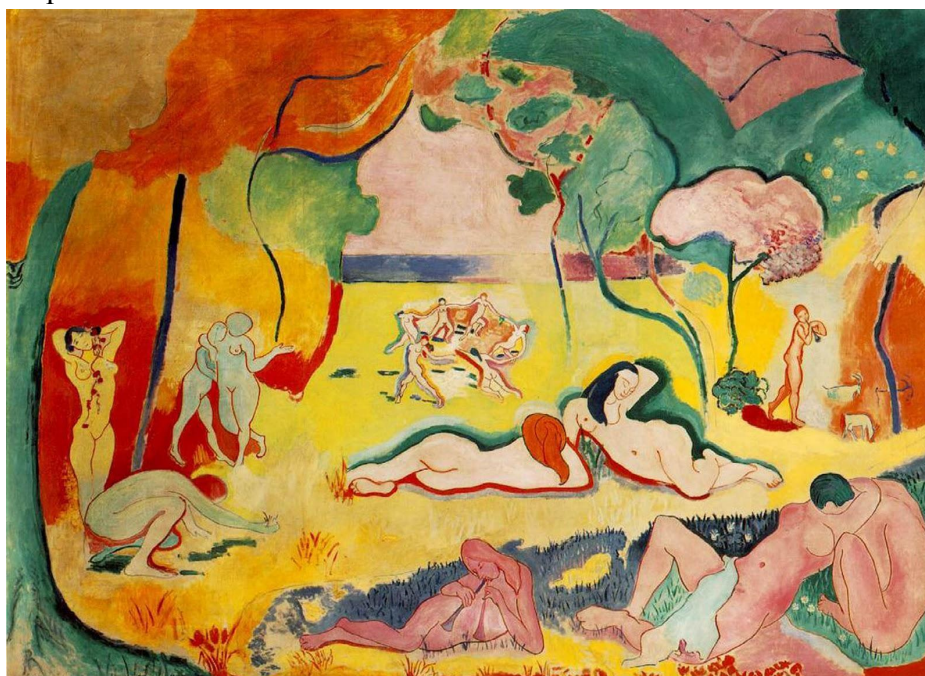


Figura 2: Henri Matisse: *A Alegria de Viver* (1906). Óleo sobre tela, 2,38 x 1,74 m. Filadélfia: Barnes Foundation. Reprodução: Pinturas do AUwe.

A primeira coisa que poderíamos dizer sobre essa obra é o seu motivo que remete ao hedonismo, à liberdade e ao colorismo do classicismo. Em outras palavras, essa tela já foi caracterizada como um tipo de fantasia pastoril configurada por uma acentuada expressividade de cores e onde homens e mulheres nus brincam, cantam e dançam em meio a um bosque. Ao que parece, a ideia é a de justamente deformar o mundo de modo que ele coincida com o que é

¹⁴ Cf. BAZIN, Nancy T. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1973; e LEE, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977, p. 4-5.

aprazível para o sujeito que contempla, tanto de um ponto de vista da paleta de cores quanto em relação ao seu tema. Com efeito, a explosão cromática e a quase ausência de linhas retas nos devolvem um universo cujo firmamento não é monótono ou imposto, mas diverso, maleável e benfazejo; a nudez, os animais dóceis ao lado direito, a atmosfera tranquila e festiva e a predominância de cores quentes nos remetem a uma delicadeza edênica. Além do mais, rapidamente nos deparamos com um excesso que vai acima e além (über) do ordinário e ruma em direção a uma reconciliação entre seres humanos e a natureza. É como se todos os elementos presentes nessa tela estivessem dissolvidos no princípio da harmonia universal, o qual se encontra fora do quadro da política, da história ou de qualquer problematização mundana. Efetivamente, pode-se especular se não estamos frente a frente do que seria uma possível imagem da arcádia dos literatos classicistas dos séculos XVII e XVIII não somente, mas certamente por conta da idealização da realidade e desse equilíbrio e bem-estar universais. A atenção aos detalhes, sensações e percepções fugazes do plano terreno, tão cara às gerações influenciadas pelo impressionismo do século XIX, parece ser abandonada de maneira a dar vazão à expressão de um estado ideal. Como veremos mais adiante, tal expressividade policromática e fusão entre condição humana e natureza serão dados constituintes da maior importância no romance *As Ondas*.

Em suma, o tipo de expressionismo de *A Alegria de Viver* é o resultado de um processo abstratizante e subjetivizante de apreensão do real que se opõe e pressupõe ao mesmo tempo os procedimentos técnicos oriundos da pesquisa pictórica dos impressionistas: se por um lado “a impressão é um movimento do exterior para o interior”, o que equivale a dizer que “é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito),” por outro lado “a expressão é um movimento inverso do interior para o exterior”, o que assemelha-se a sustentar que “é o sujeito que por si imprime o objeto”.¹⁵ Já em relação ao trabalho de delimitação da formação cultural à qual nossa autora explicitamente se associa, deve-se reiterar que o ponto de intersecção entre impressionismo,¹⁶ expressionismo e Woolf parece estar na busca do âmago da vida por intermédio de um “esteticismo sofisticado”, o qual, por sua vez, emana de uma “consciência sensível”, mas cujos “interesses principais não são endossados pelos interesses predominantes

¹⁵ ARGAN, Giulio. “A arte como expressão”. In *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª edição. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 227.

¹⁶ A caracterização da prosa de Virginia Woolf como uma espécie de impressionismo literário é uma tese amplamente reiterada. Cf. CHEW, Samuel C.; ALTICK, Richard D. “The Modern Novel”. In BAUGH, Albert C. (ed.) *A Literary History of England*. London & New York: Routledge, 2002, p. 1567. Já a complexa assimilação britânica, que incluiria mutações consideráveis, das tendências artísticas continentais notadamente o naturalismo, simbolismo, decadentismo, esteticismo, impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, etc. – em voga entre 1880 e 1930, bem como a francofilia do Grupo de Bloomsbury – manifesta sobretudo na exposição pós-impressionista de 1910 organizada por eles – são algumas informações que corroboram essa aproximação. Cf. BRADBURY, Malcolm. “London 1890-1920”. In ____; MCFARLANE, James. (eds.) *Modernism: A Guide to European Literature 1890 – 1930*. London: Penguin, 1991, p. 176.

do mundo em que ela vive”, posto que tal “talento e habilidade profissional parecem não ter importância pública real,” particularmente na medida em que essa sensibilidade conscientemente fauvista está naturalmente apta a se limitar a cultivar a bolha da consciência privada.¹⁷ Trocando em miúdos, se é correto afirmar que o projeto literário de Woolf decerto comporta as linhas gerais e mais superficiais dessas duas vertentes que coordenam uma sistemática “dúvida sobre o ato de ver”, que procura impedir que o que é efetivamente disforme “passe por forma ideal”¹⁸ – um apreço pela captura formal da realidade, seja do exterior para o interior (impressionismo) quanto do interior para o exterior (expressionismo)¹⁹, articulado à tematização de um abatimento existencial difuso e, por vezes, bucólico de um Van Gogh e o entusiasmo da fruição do belo artístico como dimensão fundamental da condição humana de um Matisse –, é igualmente verdadeiro que, como procurarei mostrar mais adiante, em *As Ondas* há ainda certas propensões que acenam ao misticismo simbolista, o que termina por configurar esse romance como um instante culminante de certa eloquência imagística a serviço de um diagnóstico existencial artisticamente expresso, que pode ser mais ou menos entendido assim: “a subjetividade, para se proteger da concretude insuperável do mundo, deve se isolar”.²⁰ Por certo, apenas a análise detida do conjunto da obra pode dizer se tal ecletismo dentro da grande família das linhas de força do modernismo europeu é fruto de “falta de profundidade intelectual”²¹ ou um método de construção literária bem informado mais ou menos tal como James Joyce (1882-1941) buscou realizar em seu *Ulysses* (1922) ao montar um mosaico de alguns dos principais movimentos artísticos em disputa no período.

Recapitulando: a *tragicidade* que envolve a percepção de um desequilíbrio irreversível, sem precedentes e, em boa medida, inelutável na trajetória da condição humana encontra sua expressão no imperativo da *revolução* das formas, sejam elas as dos hábitos cotidianos herdados de gerações anteriores ou as das *convenções literária romanescas* semelhantemente recebidas de

¹⁷ LEAVIS, F. R. “After *To the lighthouse: Between the acts* by Virginia Woolf, reviewed by F. R. Leavis” p. 99. In *A selection from scrutiny* compiled by F. R. Leavis in two volumes. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 99. (1942)

¹⁸ FABRIS, Marcos. *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 48-123 e p. 15.

¹⁹ Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo, como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista (...) Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo “científico”), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais. (...) Van Gogh identificava a arte como a unidade e a totalidade da existência, sem distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito. No tema da existência insistem os dois maiores pensadores da época, Bergson e Nietzsche (...) Para Bergson, a consciência é, no sentido mais amplo do termo, a vida; não uma imóvel representação do real, mas uma comunicação ativa e contínua entre objeto e sujeito. Um único *elã vital*, intrinsecamente criativo, determina o devir tanto dos fenômenos como do pensamento. Para Nietzsche, a consciência é decerto a existência, mas essa é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente, a negatividade total da história”. Cf. ARGAN, “A Arte como Expressão”, op. cit., p. 227-228.

²⁰ SOARES, Marcos. *As figurações do falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 133.

²¹ EAGLETON, Terry. “Virginia Woolf”. In *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 328.

um passado próximo. Daí ser viável sustentar que as ideias de tragédia, romance e revolução²² constituem o núcleo do romance *As Ondas*, se não da totalidade do projeto literário de Woolf. Segundo minha linha de raciocínio, o que confere interesse à prosa dessa autora é justamente a interpretação específica de um impulso que viria a marcar decisivamente a produção cultural do século XX. Inclusive essa é a zona de aproximação e de distanciamento entre a britânica e Bertolt Brecht, já que este igualmente se engajou na construção de obras que ultrapassassem revolucionariamente os patamares alcançados até então de tal sorte que elas respondessem ao quadro de miséria econômica, agonia psíquica e destruição militar que tomou conta da maior parte da primeira metade do século. Embora ambos tenham, cada um a seu modo, procurado uma atualização do realismo – tanto Woolf quanto Brecht, diferentemente de outros modernistas, conduziram seus experimentos sem romper com o debate público –, eles acabaram por seguir caminhos bastante distintos, tendo em vista que ela apostou fortemente na subjetivação

²² A última palavra rastreável, da qual a raiz do sentido da palavra revolução com seu sentido político especializado deriva, vem do Latim clássico *revolvere*, significando algo como “revolver”, “girar”, “rodar”, “dar voltas”. Em todos os seus usos originais, há o sentido de um movimento de revolver no espaço ou no tempo. Simplisticamente falando, o uso primário da palavra aponta para um movimento físico recorrente que mais modernamente sobrevive quando nos referimos a motores ou ao movimento de translação da Terra. Antes da emergência do significado moderno de revolução – uma ação contra uma ordem estabelecida – a palavra “rebelião” era mais largamente utilizada para tanto. No latim ela significava literalmente “renovação da guerra” e vem de *revolutare* também associada a “revolver” e “rolar”. Assim, ambas as palavras que contemporaneamente usamos para nomear uma insurgência armada contra um poder político consolidado partem da acepção de um movimento circular. A transição provavelmente remonta à perspectiva da autoridade a ser derrubada, já que uma revolução ou uma rebelião significa a inversão dos de baixo pelos de cima ou virar o poder de ponta cabeça. Aqui a imagem da Roda da Fortuna também é fundamental, pois sugere uma transição medieval do termo em direção a algo que afeta a vida: os movimentos da vida privada e pública seriam interpretados de acordo com o “girar” ou “rodar” da Roda da Fortuna, colocando as pessoas para cima ou para baixo e enfatizando a ideia de “reversão” entre o que está em cima e o que está em baixo. O novo sentido moderno apareceu primeiro em revolta e só depois em revolução. Por exemplo, apesar de Cromwell inegavelmente se referir à revolução gloriosa, à revolução de Deus, da qual fez parte, como uma mudança social, ele ainda estava apegado ao sentido mais antigo de uma obra da sorte, da fortuna ou da providência em vez de algo integralmente atribuível à ação humana – a movimentos externos e determinantes. Ao que tudo indica, a palavra revolução ganhou seu sentido moderno ao longo do século XVII, porém é digno de nota que uma diferenciação no que tange à proporção dos eventos estava ocorrendo: grandes acontecimentos eram associados à noção de rebelião, enquanto os menores à emergente ideia de revolução. Somente no final do século XVIII é que a distinção ganha contornos mais definidos, sendo “rebelião a subversão de leis e revolução de tiranos”. Aliás, o termo subversão também contém a imagem física de virar de baixo para cima. Aparentemente, a preferência pela palavra revolução se explica pelo fato de ela ter um sentido cíclico implicando uma “restauração” ou “renovação” de uma autoridade legal anterior, distinta de rebelião que seria uma ação contra uma autoridade sem tal justificação. Com o passar do tempo, a preferência do uso se consolidou e acompanhou as modificações no clima do pensamento político, pois a ênfase passou a cair mais na adequação de um sistema político do que na lealdade a um soberano em particular, ao mesmo tempo que o apoio a mudanças sociais independentes cresceu. Mas foi apenas com a Revolução Francesa de 1789 que surgiram os efeitos decisivos para a acepção de revolução que temos hoje. A renovação de uma autoridade legal perdeu força e o que triunfou foi a ideia da inovação necessária através de uma nova ordem em sintonia com o sentido positivo de progresso. Ela passou a congrega os sentidos de se fazer uma nova ordem humana e a derrubada de uma ordem antiga, além da sua especialização de uma insurgência violenta. Já no século XIX, a palavra revolução foi conscientemente contrastada com aquela de “evolução” como uma nova ordem social trazida por meios constitucionais e pacíficos – veremos a importância disso na discussão sobre história natural e darwinismo social –, daí também surgiram as diferenças entre socialismo revolucionário e evolucionário, o que também criou as condições para as polarizações entre as noções de revolução e de reforma de uma ordem existente. Nesse bojo, os termos revolução, revolucionário e revolucionar igualmente extrapolaram o campo político e passaram a abranger mudanças fundamentais ou desenvolvimentos essencialmente novos em uma grande variedade de atividades, inclusive nas artes. Cf. WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press, 1983, p. 270-27.

da narrativa, enquanto ele se encaminhou rumo a uma objetivação. Isso, porém, não é o mesmo que simplesmente advogar que eles convergiam no espírito e divergiam na letra, mas de sugerir um alargamento da reflexão sobre as relações sincrônicas dentro do quadro do modernismo clássico e como elas já continham potencialmente as tendências e contratendências que viriam a dar origem ao panorama da cultura contemporânea à revelia das intenções e desejos manifestos ou latentes dos envolvidos.

Nesse sentido, a partir de agora, farei um exame introdutório do que considero como pressupostos esboçados por esses escritores com o intuito declarado de conferir as suas respectivas circunstâncias à crítica posterior de *As Ondas* e do *Romance de Três Vinténs*.

Tragédia, romance, revolução: Virginia Woolf

A primeira coisa que normalmente vem à cabeça de qualquer um que porventura pense a obra de Virginia Woolf é o experimentalismo literário. Apesar de isso estar longe de ser uma inverdade, a busca por formas *novas* para dar conta de conteúdos *novos* é uma generalidade tão abrangente que não corre o risco de ser específica o suficiente para estar equivocada em qualquer que seja o contexto. É nesse espírito que a linha divisória imaginária, que inclui no panteão dos escritores desbravadores da forma literária somente aqueles que produziram a partir da virada do século XIX para o XX, é parte daquela “maquinaria da tradição seletiva”. Esta, por sua vez, é incapaz de reconhecer que, sem “as extraordinárias inovações do realismo social, do controle metafórico, da economia do ver”, ou tampouco sem a organização de todo um “vocabulário e suas estruturas de figuras de linguagem com as quais se compreendiam as formas sociais sem precedentes da cidade industrial” desenvolvidas pelos romancistas do final do século XVII, do XVIII e de todo o XIX, provavelmente não haveria o terreno para os saltos dos escritores dos anos 1920 e 1930.²³ Isso equivale a afirmar que o projeto de “modernização cultural” em si mesmo não diz muita coisa e só pode ser relevante se for aliado à análise detida da realização particular desse ímpeto experimental mais genérico em uma obra individual. Ou seja, o que nos interessa aqui é precisar ao máximo a natureza, simultaneamente específica e geral, da experimentação formal levada a cabo por Woolf, tendo sempre em mente que ela não parte do vácuo, mas que se insere, instrumentaliza e se distingue de uma constelação de tradições literárias. Mais: ao longo deste estudo vou procurar sempre focalizar o entendimento e o manuseio das ideias – a meu ver centrais para a compreensão desse modernismo literário europeu dos anos 1930 – de tragédia, romance e revolução.

Como foi dito anteriormente, nossa escritora é de uma geração que se viu diante de uma proliferação bastante intensa não somente dos meios de reprodutibilidade tecnológica da arte, como também dos mais variados empreendimentos que transformaram a arte definitivamente em uma indústria; desse modo, deve ser ponto pacífico que aquela nova situação – ou novas condições e relações de produção cultural – tenha impactado decisivamente o processo de construção literária desde a sua concepção de uma sensibilidade artística até a sua procura de um pacto com aquele público leitor. Um pouco mais adiante, veremos que embora Woolf reconheça explicitamente a influência de Henry Fielding (1707-1754), Jane Austen (1775-1817) e Thomas Hardy (1840-1928), por exemplo, ela rapidamente admite que, depois do gramofone (1887), da

²³ WILLIAMS, Raymond. “When Was Modernism?”. In *Politics of modernism: against the new conformists*. London and New York: Verso, 2007, p. 32.

câmera Kodak (1888), do cinema (c. 1888) e do rádio (c. 1900), não seria mais possível narrar como antes do advento e da subsequente disseminação dessas invenções.²⁴ A lógica da novidade, então, transborda e força uma *revolução* nos meios representacionais da escrita crescentemente vistos como artesanais se comparados com o progresso da técnica: tal processo enseja, a um só tempo, uma crise e uma oportunidade para Woolf alicerçar sua carreira literária sobre a ideia da produção do que ainda não existia, do fora de série, do anormal, do único, do singular, do fora de quadro, em suma, do procedimento de autovalorização sustentado pela prática de superação contínua dos resultados obtidos.

Tal atitude, que também não deixa de ser prática e retórica, revela um desejo de constante aprimoramento da experiência estética. Vale dizer de antemão que, ao longo deste trabalho, vou empregar o conceito de estética na sua acepção moderna, a saber, tal como ela foi pensada a partir da filosofia do século XVIII, que a institui como disciplina filosófica e que *transcende* o escopo particularmente artístico até se tornar um tipo de “materialismo primitivo” ou “a longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico”: o termo estética, portanto, não deve ser compreendido como uma referência “primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual”.²⁵ A verificação e confirmação do empréstimo desse fundamento esteticista igualmente envolve o estabelecimento da formação e obra de Woolf como herdeiras particulares desse postulado moderno mais genérico. Porém, e talvez isso seja vital, no caso da obra dela, o fazer estético coloca no centro a própria atividade de captura do movimento da realidade mais imediata com o intuito de gerar uma transcendência não apenas mística, mas fundamentalmente sensualística, para, assim, obter vislumbres fugazes do que se encontra para além, temporária ou permanentemente, dos encobrimentos impostos pela automatização da vida cotidiana moderna: a eterna procura das reminiscências do “coração selvagem” perdido em meio à civilização obcecada pelo controle da natureza. A apreensão e manifestação de uma intimidade psicológica catapultada por relações sensoriais condicionadas pela vida nova. Mais ainda: tal esteticismo, que metodicamente incorpora elementos da tradição e do comum para logo em seguida se diferenciar deles, seria tanto sintoma quanto causa de uma condição sócio-histórica marcada por uma crescente impressão de atomização do mundo, cuja única solução ainda possível seria uma *redenção pela arte* – o último refúgio possível da liberdade, a qual, aparentemente, encontra-se banida da *modernidade pós-humana da máquina*. Dito de outra maneira, a transcendência proporcionada por uma experiência estética elevada seria o último acesso possível à verdadeira humanização, em suma, àquilo que supostamente nenhuma

²⁴ CAUGHIE, Pamela L. “Introduction”. In _____. (ed.) *Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction*. London and New York: Routledge, 2015, p. xx.

²⁵ EAGLETON, Terry. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990, p. 13.

reprodução mecânica poderia alcançar. Portanto, como mencionado na primeira parte desta introdução, a relação da prosa de Woolf tanto com a vida comum quanto com o desenvolvimento tecnológico é ambígua, para dizer o mínimo, haja vista que ela consciente e sistematicamente realiza aquele procedimento típico do modernismo de estranhar a mundana linguagem referencial para tentar torná-la supostamente autônoma, autossuficiente e singular²⁶, enquadra situações cotidianas para torná-las sublimes, bem como incorpora o ritmo e as irritabilidades produzidas pela sociedade industrial de modo a tornar sua poética moderna.

Contudo, é deveras curioso que a essência da existência (aquilo que ainda pode nos fazer humanos diante do que Walter Benjamin chamou de “uma nova forma de miséria” devido ao “monstruoso desenvolvimento da técnica”, que se sobrepôs ao homem)²⁷ seja procurada pela via da criação daquilo que não existe: a busca dos meios representacionais daquela imediaticidade do *momento de ser* original e fugidio, que é igualmente irrepresentável, inefável e, no limite, incomunicável. Ironicamente, essa verdadeira paixão por aquilo que escapa, por parte de Woolf, parece ser a sua característica tipicamente modernista por excelência, uma vez que essa visão de mundo constituída por significados e valores forjados sob a tempestade ininterrupta das ondas modernizantes das primeiras décadas do século XX são eles mesmos modos encontrados para que ela não se sentisse somente como objeto, mas também como agente da modernização – o modernismo de Woolf, em certo sentido, seria comum precisamente por se tornar uma maneira de ela lidar com o “trauma da modernização”, se sentir em casa e em posse desse mundo moderno ao buscar descobrir o seu âmago escondido e misterioso.²⁸

Essas coordenadas são de importância vital justamente porque confluem em direção ao programa literário que unifica a produção de nossa autora de ponta a ponta. Isso ocorre principalmente graças ao fato de essa elaboração de um projeto contar, de uma só vez, precisamente com as noções de tragédia, romance e revolução. Adiantando um pouco o argumento: é perfeitamente possível verificar que se por um lado as características da tragédia burguesa, concebida como a ação meticulosamente elaborada de um indivíduo autoconsciente em meio a um conflito moral, é recusada em favor de uma adesão à elevação da técnica narrativa do fluxo de consciência ao patamar de princípio formal da obra, mais ou menos aos moldes dos contos de Tchekhov, como a própria autora fez questão de declarar²⁹, por outro lado esse romance modernista, que emergiria dessa rejeição da convenção, surgiria exatamente de uma revolução

²⁶ JAMESON, Fredric. “Beyond the cave: demystifying the ideology of modernism”. In *The ideologies of theory*. London and New York: Verso, 2008, p. 415.

²⁷ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas volume 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 115.

²⁸ MARSHALL, Berman, *All That is solid melts into air*, op. cit., p. 16 e p. 35-36.

²⁹ WOOLF, Virginia. “Ficção moderna”. In *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin/Companhia das letras, 2019, p. 27-28.

da forma herdada e em sintonia com os últimos saltos modernizantes que já se fazem presente no dia a dia. Tanto essa rejeição da construção dramática do trágico vitoriano quanto a proposta de revolução do romance podem ser encontradas nesse projeto autointitulado “Ficção Moderna”. Em suma, ao que tudo indica nossa autora busca dotar esse trágico racionalista daquilo que lhe falta, o enigma existencial.

Vejamos, então, como a própria Woolf traduz e proclama esse programa modernista, que terá como ápice justamente *As Ondas*.

Ao se fazer qualquer exame da ficção moderna, mesmo o mais descuidado e livre, é difícil não ter por certo que a prática moderna da arte é de algum modo um progresso em relação à antiga. Pode-se dizer que, com suas toscas ferramentas e materiais primitivos, Fielding se saiu bem e Jane Austen ainda melhor, mas compare as oportunidades deles com as nossas! Há por certo um estranho ar de simplicidade em suas obras-primas. No entanto, a analogia entre a literatura e, para dar um exemplo, o processo de fabricar automóveis dificilmente se mantém válida além de um primeiro e rápido olhar. É duvidoso que no decurso dos séculos, apesar de termos aprendido muito sobre a produção de máquinas, tenhamos aprendido alguma coisa sobre como fazer literatura. Nós não passamos a escrever melhor; tudo o que podem sugerir que façamos é que continuemos a nos mover, ora um pouco nesta direção, ora naquela, mas com uma tendência circular, caso a pista seja vista, em toda a sua extensão, de um pico muito elevado. Nem é preciso dizer que não temos a pretensão de estar, por um momento sequer, nessa posição vantajosa. Lá embaixo, na multidão, meio às cegas na poeira, olhamos para trás com inveja daqueles guerreiros mais felizes cuja batalha está ganha e cujas realizações se revestem de um ar de perfeição tão sereno que mal podemos nos abster de murmurar que a luta para eles não foi tão violenta quanto para nós. Cabe ao historiador da literatura decidir; cabe-lhe dizer se estamos começando ou concluindo ou permanecendo agora no meio de um grande período da prosa de ficção, pois lá embaixo na planície pouca coisa é visível. Sabemos apenas que certas gratidões e hostilidades nos inspiram; que certos caminhos parecem conduzir à terra fértil, outros à poeira e ao deserto; e que talvez valha a pena tentar uma explicação para isso.

Nossa querela não é, pois, com os clássicos e, se falamos de discordar de Wells, Bennet e Galsworthy, é em parte porque, pelo simples fato de terem existência corpórea, suas obras trazem uma imperfeição do dia a dia, viva e dotada de fôlego, que nos autoriza a tomar com elas as liberdades que bem quisermos. Mas também é verdade que, embora por mil dádivas sejamos gratos a eles, reservamos nossa gratidão incondicional a Hardy, a Conrad [...] Wells, Bennett e Galsworthy despertaram tantas esperanças e frustram-nas de um modo tão persistente que nossa gratidão assume em grande parte a forma de agradecer-lhes por nos terem mostrado o que poderiam ter feito, mas não fizeram; o que nós certamente não poderíamos fazer, mas que talvez nem desejássemos. Nenhuma frase isolada resumirá a denúncia ou queixa que temos de apresentar contra essa massa de trabalho tão grande em seu volume e que incorpora tantas qualidades, sejam elas admiráveis, ou o contrário. Se tentássemos formular numa palavra o que queremos dizer, deveríamos afirmar que esses três escritores são materialistas. É por estarem preocupados não com o espírito, e sim com o corpo, que eles nos desapontaram, deixando-nos a impressão de que, quanto mais cedo a ficção inglesa lhes der as costas, tão polidamente quanto possível, e seguir em frente, ainda que apenas para entrar no deserto, melhor para a alma dela será. Decerto não há palavra isolada que atinja o centro de três alvos distintos. [...] Mas Bennett talvez seja o maior culpado dos três, na medida em que é, de longe, o melhor artesão. É capaz de fazer um livro tão bem construído e sólido em sua carpintaria que se torna difícil, para o mais exigente dos críticos, ver por que fenda ou greta pode a decomposição se arrastar para adentrá-lo. Não há sequer uma folga nos caixilhos das janelas, sequer uma rachadura nas tábuas. E se a vida se negasse,

no entanto, a viver lá? [...] Os personagens dele vivem profusa e até imprevisivelmente, mas falta perguntar como vivem e para quê?³⁰

Antes de qualquer outra coisa, façamos uma brevíssima genealogia do texto para verificarmos como ele percorreu todo o processo formativo de Woolf. Esse ensaio foi originalmente publicado com o título “Romances modernos” (*Modern novels*) em 10 de abril de 1919 no *Times Literary Supplement*, então apareceu, já com o nome “Ficção Moderna”, na coleção de contos chamada *Segunda ou terça (Monday or Tuesday)* em 1921 para finalmente ser revisado e publicado em 1925 em *O leitor comum (The common reader)* – a única coletânea de ensaios publicada durante a vida da escritora.

Nesse ensaio, a prática artística moderna, à qual Woolf parece querer se filiar, é vista como um melhoramento em relação à mais antiga e tal processo é entendido quase que como um desenvolvimento progressivo e linear, que vai de um dos primeiros romancistas em língua inglesa, Henry Fielding no século XVIII, a James Joyce, contemporâneo de nossa autora, passando por Jane Austen, Thomas Hardy e Joseph Conrad (1857-1924). Ou seja, se para ela escritores mais realistas eram aceitáveis, dadas as condições mais “primitivas” sob as quais escreviam em séculos passados, autores ingleses, digamos assim, mais naturalistas como H. G. Wells (1866-1846), Arnold Bennett (1867-1931) e John Galsworthy (1867-1933) eram inaceitáveis dentro de uma situação onde aeroplanos e automóveis eram crescentemente partes do cotidiano. É possível especular se nossa escritora está propondo uma continuidade da tradição com algumas atualizações ou algo como um salto atômico que ultrapassasse o motor a combustão.

Como pode ser visto nos trechos mais acima, Woolf está fazendo uma espécie de acerto de contas com os principais nomes da geração imediatamente anterior da tradição ficcional inglesa. Tanto o conteúdo de reprovação quanto as linhas divisórias e as orientações não poderiam ser mais nítidos: ela isola os três supracitados como caminhos que devem ser o mais rapidamente abandonados, ou tomados como exemplos do que não fazer, ao mesmo tempo em que elenca Hardy, aparentemente por ter esgotado as possibilidades do naturalismo na literatura, e Conrad, cujo impressionismo literário seria algo a ser explorado. Mais: embora ela recue e diga que não é possível desferir um único golpe para desmontar os três de uma só vez, ela não deixa de citar o suposto materialismo e a falta de espiritualismo deles como uma chave crítica para descartá-los como obsoletos ou, no melhor dos casos, como ilustrações do que se deve evitar para que a literatura não continue a dar giros em falso e possa, finalmente, se preparar para a grande revolução que ela precisa operar.

Em termos estruturais, a insistência na ideia “moderna” (*modern*) e o excesso de

³⁰ Ibid., p. 10-22. Ver original (1.1).

confiança em contrapontos pretensamente autoexplicativos como “progresso” (*improvement*), “oportunidades” (*opportunities*), “esperanças” (*hopes*), “seguir em frente” (*march*), “espírito” (*spirit*) e “alma” (*soul*), de um lado, e “antiga” (*old*), “primitivos” (*primitive*), “tendência circular” (*circular tendency*), “desapontaram” (*disappointed*), “materialista” (*materialist*) e “corpo” (*body*), de outro, deixam poucas dúvidas em relação a ao menos duas características desse manifesto. Primeiramente, é um tanto quanto revelador que o moderno seja associado ao espiritual e à alma, ao passo que o primitivo seja conectado ao materialismo e ao corpo. Em segundo lugar, criticamente falando, é bastante plausível dizer que aqui se configura uma típica consciência modernista, ou, a antessala do presentismo que hoje em dia conhecemos tão bem: tal ponto de vista modernista diz respeito a “um fato sociológico e ideológico”, de uma consciência simultaneamente triunfalista e ilusória de si mesma que parte do pressuposto da própria condição de modernidade permanente, ou ponto de chegada histórico de absolutamente tudo que transcorreu, como algo autoevidente, a celebração do novo que “ao mesmo tempo se metamorfoseia e se repete” ao passar dos séculos, a “certeza orgulhosa e incerteza preocupada, arrogância e medo” da mente que se cobra a criação do inédito.³¹ Tal caracterização de uma consciência modernista, cujo princípio de autovalidação se constitui a partir de uma contínua inovação, nos auxilia no trabalho de observar e pensar a experiência literária de nossa romancista não como um mero átomo desvinculado de todo o resto, mas como um ponto extremo em uma constelação.

No instante em que Woolf começa a trabalhar especificamente os autores que ela enxerga como antiquados e materialistas, o que mais se sobressai é o fato de apesar de ela considerar um deles, Arnold Bennett, um grande artesão da prosa, ela advoga que o trabalho meticuloso de construção narrativa, de elaboração de descrições e de formação de personagens não é o bastante para capturar a essência e o sentido da vida. Ao que tudo indica, para ela, a centralidade está menos na habilidade de contar uma boa história, transmitir alguma mensagem e possuir um arsenal de técnicas do que ser capaz de produzir uma sensação singular e uma experiência que transcenda as aparências da matéria e do corpo e avance rumo a um tipo de fenomenologia literária calcada na intuição e nas impressões com o objetivo de escrever um livro que seja capaz de penetrar e ativar as regiões mais abissais da existência espiritual. Em suma, no lugar de meramente expor como se vive, o ideal de uma ficção moderna estaria no desvelar imediato desse móvel primário e primordial da alma que nos faz seguir em frente vivendo, revelando-se assim o porquê e para que se vive.

Continuemos a lê-la, pois, a continuação do texto traz ainda mais elementos para que possamos ter uma ideia mais bem acabada de seu projeto artístico.

³¹ LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la modernité : préludes*. Paris : Les éditions de minuit, 1962, p. 9-14.

Se em todos esses livros colamos então um mesmo rótulo, no qual há a mesma palavra, materialistas, queremos dizer com isso que é sobre coisas desimportantes que seus autores escrevem; que desperdiçam um esforço imenso e uma enorme destreza para fazer com que o trivial e o transitório pareçam duradouros e reais.

[...]

Será que Bennett, com seu magnífico mecanismo de apreensão da vida, veio pegá-la pelo lado errado, por questão de centímetros, devido a um desses pequenos desvios que o espírito humano parece de quando em quando fazer? A vida nos escapa; e talvez, sem vida, nada mais valha a pena. [...] Quer a chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, essa coisa essencial, já mudou de posição e se nega a estar ainda contida em vestes tão inadequadas quanto as que fornecemos. Não obstante prosseguimos, perseverante e conscienciosamente, a construir nossos 32 capítulos de acordo com um plano que deixa cada vez mais de assemelhar-se à visão de nossa mente. Muito do enorme esforço narrativo para provar a solidez, a aparência de vida, não só é trabalho jogado fora, como também trabalho mal direcionado que acaba por obscurecer e apagar a luz da concepção. O escritor parece obrigado, não por sua livre vontade, mas por algum tirano inescrupuloso e poderoso que o tem em servidão, a propiciar um enredo, a propiciar comédia, tragédia, intrigas de amor e um ar de probabilidade no qual o todo é embalsamado de modo tão impecável que, se todos os personagens se erguessem, adquirindo vida, achar-se-iam até o último botão de seus casacos vestidos pela moda em vigor. O tirano é obedecido; o romance é cozido ao ponto. Mas às vezes, e com frequência cada vez maior à medida que o tempo passa, desconfiamos de uma dúvida momentânea, de um espasmo de rebelião, enquanto as páginas vão sendo enchidas ao modo habitual. A vida é assim? Devem ser assim os romances?

Olhe para dentro e a vida, ao que parece, está muito longe de ser “assim como isso”. Examine a mente comum num dia comum por um momento. A mente recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá, que o momento de importância chega; assim pois, se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito [...] A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse.³²

O expediente repete-se: o materialismo trataria de coisas desimportantes (*unimportant things*) e, por conseguinte, torna-se um desperdício de talento por parte daqueles artífices do romance. O dualismo agora opõe o “trivial” (*trivial*) e o “transitório” (*transitory*) ao “real” (*true*) e ao “duradouro” (*enduring*) em uma espécie de, à primeira vista, platonismo hipertardio, o qual recuperaria a oposição entre o mundo terreno da impermanência e o mundo constante das ideias, o mundo onde tudo está mergulhado no fatalismo da perpétua mudança e o mundo fixo e imutável, ou, dito de outro modo, o mundo da mortalidade e aquele da imortalidade. Mais: esse

³² WOOLF, “Ficção moderna”, op. cit., p. 23-25. Ver original (1.2).

materialismo literário praticaria uma subversão que pode muito bem ser compreendida como a queda do bom, belo e verdadeiro de um patamar espiritual ao plano da matéria, mostrando a putrefação desses valores sob uma ótica supostamente científicista, naturalista e positivista emanada de uma fé excessiva nas ciências naturais. Faz-se importante dizer, no entanto, que o referente do que Virginia Woolf está chamando de materialismo é, na verdade, o naturalismo ainda prevalecente na literatura inglesa no começo do século³³, o qual ela parecia enxergar como um componente residual da sociedade vitoriana já em franca desarticulação – algo como o dismantelamento do que ficou conhecido como o grande realismo burguês do século XIX. A tese da dissolução daquele realismo animado pela fase heroica da burguesia em ascensão no naturalismo do momento de decadência ideológica burguesa nos parece pertinente na medida em que ele serve de inventário na coleta ampla de dados históricos para uma precisão e ampliação do sentido dessa crítica assumidamente modernista que informou *As Ondas*.

Dito de jeito mais simples: as tomadas de posição das principais burguesias diante da chegada às últimas consequências da luta de classes nos arredores de 1848 teria ensejado uma decadência tanto política quanto ideológica por parte das elites dirigentes – “na Alemanha, os partidos burgueses traíram, em favor da monarquia dos Hohenzollern, os grandes interesses – ligados ao povo – da revolução democrático-burguesa; na França, traíram os interesses da democracia, em favor de Bonaparte”³⁴ – de tal sorte que a dissipação do hegelianismo e a decomposição da economia clássica assinalariam um processo mais amplo de defensiva. Essa nova determinante histórica teria sido um terreno fértil para as mais diversas tergiversações em relação às questões da realidade, possibilitando o cenário de polarização entre uma apologia vulgar das relações capitalistas, sempre apostando suas fichas no progresso não-dialético conduzido por sua fração dita mais avançada, a industrial, por um lado, e um anticapitalismo romântico sempre difuso, que certamente sublinha as perturbações da hegemonia burguesa, ainda que muitas vezes tenha um visão igualmente unilateral do progresso, só que em chave negativa, mas que, via de regra, termina por ressublimar o capitalismo.³⁵ Sempre em linhas gerais, a primeira tendência teria encontrado guarida na literatura naturalista, ao passo que a segunda se confundiria com as vertentes mais impressionistas. Ao lado dessas duas artes, digamos assim, mais engajadas, emergiria uma conscientemente comprometida com a evasão da realidade por meio da “hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho”³⁶. Não é surpreendente que o silêncio e a mistificação das imagens da modernização burguesa da tomada

³³ EAGLETON, “Virginia Woolf”, op. cit., p. 329.

³⁴ LUKÁCS, Georg. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: COUTINHO, Carlos Nelson (ed.). *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª edição. São Paulo: Expressão popular, 2010, p. 52.

³⁵ Ibid., p. 52-61.

³⁶ ARGAN, “A arte como expressão”, op. cit., p. 227.

de posição da reação aristocrática e católica tenham encontrado expressão na arte simbolista, já que o mal menor do quadro histórico do triunfo do conservadorismo burguês aliado a uma crescente oscilação dos setores mais liberais e ao massacre do proletariado seguramente não excluía o desenvolvimento do desdém antiburguês.

Dentro dessa linha de pensamento, que se recusa a diferenciar forma e matéria históricas, é possível sustentar que Virginia Woolf oscilaria entre a subjetivação das imagens do mundo burguês da linhagem do anticapitalismo romântico e a sublimação do ser diante da manifestação dos meios representacionais da reação simbolista. Isso fica ainda mais plausível se focalizarmos a crítica ao materialismo de Bennett. Este erra e deixa a vida escapar por entre os dedos, especialmente tendo em vista que “essa coisa essencial” (*this essential thing*), que pode ser chamada de “espírito” (*spirit*), “vida” (*life*), “verdade” (*truth*) ou “realidade” (*reality*), teria se deslocado (*moved off, or on*) e não poderia mais ser “contida” (*contained*) em formas tão “inadequadas” (*ill-fitting*). Ao que parece, a essência da totalidade é a vida e esta se tornou inapreensível pela forma antiga e materialista, restando às roupas – para usar a mesma metáfora que a autora – modernas e espirituais a representabilidade e comunicabilidade desse novo patamar cósmico.

Ela continua e procura precisar a sua crítica, direcionando nossa atenção para o próprio processo de produção escrita. O dispêndio de trabalho consagrado à formulação de um plano ou planejamento (*design*) a priori é o que jogaria obscuridade (*obscure*) e apagaria (*blotting out*) a “luz da concepção” (*light of the conception*). A realidade para além da individualidade subjetiva, portanto, interessa somente se for apreendida na sua imediatez e de maneira fundamentalmente *intuitiva*: a sensação impressionista e a volição expressionista regam, desse modo, uma predileção ao irracional em oposição à racionalidade burguesa, mas que, muitas vezes, acaba por esbarrar em uma rejeição da razão de maneira geral suspeitamente conveniente à manutenção ideológica dos interesses dominantes. Ainda que a intenção, na maioria das vezes, não tenha sido essa, a vizinhança com o conjunto de energias irracionistas, antinaturalistas, remitizadoras e informadas pelo “conhecimento da realidade por meio do êxtase e da embriaguez interior”, que viriam a fortalecer o esforço de fascistização europeia, é algo que certamente precisa ser sempre pontuado.³⁷ Seja como for, essa ode à espontaneidade criativa se concretiza não somente na rejeição ao tradicionalismo das normas novelísticas oitocentistas, mas também no abandono do enredo compreendido como escolha e ação individuais da personagem moralmente desafiada diante de um mundo exterior, inteligível, coerente e repleto de intrigas e acontecimentos prováveis aos quais ela deve reagir de maneira psicológica e naturalmente plausível. Woolf chega

³⁷ MACHADO, Carlos E. Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 13-19.

a comparar essa situação do escritor tradicional àquela de um servo perante os ditames de um tirano que, no caso, é o enredo compreendido como unidade de lugar, tempo e ação, deixando subentendido que liberdade seria mais ou menos o sinônimo da “ambição de criar um mundo autônomo, à parte da realidade; e, em relação à realidade, esse mundo autônomo será, fatalmente, uma estrutura romântica”.³⁸

Na verdade, é muito possível que essa suspeita em relação à capacidade dessa suposta perfeição, razoabilidade e probabilidade narrativas tenha mais a ver com um dado da evolução dos meios técnicos de apreensão da realidade. O deslocamento de ênfase que ela parece operar é o de troca de plausibilidades, a saber, uma empirista e objetiva por outra mais etérea e íntima. A propósito desse debate estético-político, vale recordar que o desenvolvimento da perspectiva renascentista no século XV – projeção de uma realidade ideal a partir de um olhar único posicionado como parâmetro para a construção de um mundo visível e estável mais ou menos tal como a relação entre Deus e universo, criador e criatura, homem e mundo – se traduziu em uma genuína revolução no que tange à transformação de aparências em realidade por meio da instituição de convenções e instrumentos como a noção de perspectiva. Some-se a isso a invenção da câmera fotográfica no século XIX, a qual foi comumente enxergada como a reorganização dos pressupostos de representação da realidade em torno do paradigma da relatividade da direção do olhar do sujeito, principalmente uma vez que ela isolou “aparências momentâneas e ao fazer isso destruiu a ideia de que imagens fossem eternas” ao mesmo tempo em que mostrou a experiência da passagem do tempo e do visual como inseparáveis, a dependência e a relação entre tempo e espaço, e etc. O fenômeno do advento da fotografia contribuiu de sobremaneira na desmistificação do postulado de que as representações imagísticas da realidade seriam produtos da intersecção entre o olho humano, de Deus ou do criador, e o ponto de fuga infinito da criação.³⁹

Ou seja, o perspectivismo e relativismo de nossa romancista apontam para uma sensibilidade a respeito dos desafios para artistas capturarem o âmago das coisas. Em uma palavra, o irromper e a proliferação das imagens fotográficas colocou em xeque o próprio conceito de real. Com efeito, a entrada do fator metafísico justifica-se para dar conta das demandas impostas por certa percepção de modernidade: se a vida moderna é veloz, efêmera, aleatória e crescentemente reproduzível, logo a grande arte teria menos que colocar as questões fundamentais da vida do que propiciar uma sensação daquilo que permanece, do que escapa e se singulariza diante de todos esses estímulos; um tipo de santuário tem que ser colocado de pé para a preservação de algo genuíno, valioso e que corre risco de extinção. A narrativa moderna precisa se debater com a ideia de narrativa para se legitimar, demonstrar sua peculiaridade, inclusive no

³⁸ CARPEAUX, Otto M. “O modernismo por Carpeaux”. In *História da literatura ocidental*. Vol. 9. São Paulo: Leya, 2012, p. 21.

³⁹ BERGER, John. *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin, 1977, p. 16-19.

processo de negação do existente como estimulante ameaçador. Daí, o decalcamento do real na literatura exigir muito mais do que o ilusionismo realista da linguagem referencial, particularmente se incluirmos nessas circunstâncias o surgimento do cinema falado nos anos 1930. Seja a tragédia pessoal ou os conflitos dramáticos da perda das ilusões na formação do indivíduo, esses arranjos já são insuficientes, inadequados e arcaicos para lidar com a temporalidade vital sob a modernidade da máquina.

Porém, se o diagnóstico da impertinência de se procurar trazer à tona a essência da vida por meio de procedimentos envelhecidos pela experiência é parcialmente comum, as soluções específicas que ela propõe para esses impasses são, até certo ponto, muito mais singulares; isto é, a combinação entre esteticismo, subjetivismo e misticismo⁴⁰ não é nem de longe a única alternativa para esses dilemas representacionais.

Para Woolf, tal incômodo adviria dos próprios leitores, que vão aos poucos constatando as inconsistências da forma literária mais naturalista, terminam por se perguntar se a vida era assim e se os romances, por conseguinte, deveriam ser daquele jeito. É exatamente nesse instante do texto que ela abandona a trajetória argumentativa e se engaja em uma retórica estetizante sob o *slogan* de “olhe para dentro” (*look within*) de maneira a apresentar o fenômeno de assumida insuficiência do *establishment* literário como algo não apenas racionalmente fundamentado, como também autoevidente; isso ocorre principalmente por intermédio da intuição da orientação temática de um naturalismo psicanalítico manifesto por técnicas literárias impressionistas e expressionistas fundamentadas em uma metafísica mística explícita. De um ponto de vista da historiografia literária europeia das primeiras décadas do século XX, pode-se argumentar que o projeto de Virginia Woolf realizaria uma espécie de síntese constituída, entre outros, pela combinação sempre tensa de certo naturalismo psicanalítico, misticismo simbolista, “a consideração do tempo como medida ideal, de modo que nos seus romances o tempo físico não existe” e a pulverização da caracterização minuciosa de personagens em meros aspectos de personagens projetados por momentos de consciência, o que marcaria as relações de afastamento e aproximação entre dois paradigmas da literatura do período, a saber, de um lado, Marcel Proust e Katherine Mansfield, e, de outro lado, Henry James e James Joyce.⁴¹

É nesse sentido que a proposição para superar aquelas problemáticas difíceis envolvendo a representabilidade daqueles lampejos oriundos do numinoso limiar entre a realidade e o Real teria como sentido a contemplação, observação e registro de tudo aquilo que estimulasse a mente humana, entrando em contato ou capitulando ao ritmo frenético com que

⁴⁰ Aqui utilizo a palavra misticismo na sua acepção mais ampla: a soma bastante ampla e interligada de empenhos na direção de desvendar e apresentar os mistérios, envolvendo Deus e o universo, ocultos em símbolos da natureza e enigmas da linguagem.

⁴¹ Cf. “O modernismo por Carpeaux”, op. cit., p. 163-168 e 173-175.

iam acontecendo a eclosão de processos instantâneos e a expansão industrial de imagens descontextualizadas. A irritabilidade causada pelos aviões, propagandas, barulho do rádio e dos motores a combustão seria elevada à universalidade da condição humana. Tal modalidade de empirismo transcendental teria como ponto de partida as “miríades de impressões [que] recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço” (*the mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel*) para então postular que esta imediatez autêntica e singular seria o princípio do próprio Real. O que atesta a autenticidade de tal singularidade catapultada à posição de última instância de significação verdadeira da vida é a aleatoriedade (liberdade) de átomos (corpos) caindo e declinando⁴² diante de si: “E é de todos os lados que elas [impressões] chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira” (*From all sides they come, an incessant show of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday*). Tais partículas livres seriam o âmago ou a essência da vida não somente porque elas constituiriam a materialidade de todo o universo e, portanto, determinariam o psiquismo humano, mas também, e talvez mais importante, porque estariam igualmente vivas e imbuídas de alma e espírito; o caráter accidental, efêmero e supostamente autodeterminado serviria de prova para se estabelecer uma equivalência, ou de determinação, por parte desses pedaços de matéria sobre um animal político como o ser humano.⁴³

Além disso, não se pode deixar de mencionar, ainda que de passagem, que há uma imprecisão no raciocínio: mesmo que se possa certamente defender que uma impressão gerada pela mente individual pressupõe e esteja em relação indissociável com a exterioridade, a mente não pode “receber” (*receive*) uma “miríade de impressões” (*the mind receives a myriad impressions*), especialmente se levarmos em consideração que uma impressão é, por definição,

⁴² Para o jovem Marx, a física de Epicuro de Samos seria vista como uma superação dialética do atomismo do filósofo pré-socrático Demócrito, justamente ao rejeitar o determinismo da necessidade pura no movimento de queda dos átomos – corpos indivisíveis e que em seus movimentos de combinação e repulsão constituiriam toda a matéria – e atribuir-lhes uma propriedade individualmente autodeterminada e globalmente contingente. Isto é, uma liberdade inerente que os faria capazes de ultrapassar a previsibilidade das leis necessárias da positividade das ciências naturais. Segundo essa linha de raciocínio, a abertura para o incondicionado no movimento de queda dos átomos seria a condição de possibilidade da oscilação humana entre a concórdia e a discórdia, porque, grosso modo, tal como os átomos teriam uma espécie de autoconsciência atestada pela capacidade de se combinarem, se repelirem e declinarem, os seres humanos, ao se autodeterminarem, poderiam cooperar ou guerrear. O procedimento de Epicuro já foi por diversas vezes visto como a atribuição de um tipo de livre arbítrio da vontade à matéria. Cf. MARX, Karl. *Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.

⁴³ Terry Eagleton apontou que haveria toda uma linhagem de materialismo, guiada por um determinismo vulgar, que teria persistido de incontáveis formas e inclusive dentro de setores da tradição marxista. Esse materialismo vitalista – para usar um termo mais neutro e que o próprio autor utiliza – buscaria resgatar a matéria da sua humilde condição de matéria e espiritualizá-la. Sinais dessa longa tendência poderiam ser encontrados desde pelo menos o atomismo pré-socrático de Demócrito até a metafísica de Gilles Deleuze, passando pelo materialismo dialético (dialética da natureza) e por inúmeros pensadores como Epicuro, Espinosa, Schelling, Nietzsche, Henri Bergson e Ernst Bloch. Cf. EAGLETON, Terry. *Materialism*. New Haven and London: Yale University Press, 2016, p. 3-16

uma produção da mente a partir da efetividade existente independentemente do grau de consciência que o indivíduo porventura tenha dela – a impressão não está no mundo e atinge a consciência, ao contrário, algum estímulo externo impacta a consciência e esta produz uma impressão. No entanto, o problema mais flagrante desse tipo de ortodoxia não é esse, mas o caráter supra-histórico e aparentemente apolítico dessas explicações, o qual acaba por criar buracos que, via de regra, são preenchidos com mistificações. Mais: nota-se igualmente uma tendência a produzir uma visão de mundo fatalista e uma correspondente “condição humana imutável”, isto é, essencialmente estática, apesar do dinamismo de superfície: “o único desenvolvimento nesse tipo de literatura é a gradual revelação da condição humana”, entre outras razões porque o indivíduo só pode se isolar socialmente e, portanto, suas impressões singulares são intimamente ligadas aos modos como ele é condicionado a se relacionar com outros indivíduos, com a sociabilidade estabelecida e a exterioridade. Supor que tal mecânica psíquica é tão constante e que ela está acima da superficialidade das relações sociais reais é pressupor que o conflito político está dissolvido em uma maquinaria inata, a qual faria pouca coisa além de intercalar registros de estímulos ‘naturais’ e padrões de reprodução da memória que, em vez de complexificar, inverteria de maneira estanque a ideia de determinação da consciência pelo ser social, configurando, dessa maneira, um retorno a um tipo de idealismo espiritualista. Em suma, a meditação dialética e, portanto, profundamente contraditória, sobre a relação entre o eu e o mundo é sumariamente substituída por uma perspectiva desta conexão como “um incógnito” unilateralmente opaco e impenetrável⁴⁴; em outras palavras, no lugar da complexidade da relação sempre instável e provisória entre sujeito e objeto, o que há é a totalização negativa e definitiva de uma impossibilidade do conhecimento e da narração.

Trocando em miúdos, é como se esse chamado à “desdramatização” (“não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito”; *there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style*), por parte de Woolf – o que em si não é algo condenável –, encontrasse a sua fórmula na síntese entre elementos intuitivos de certo naturalismo psicanalítico, um tipo de subjetivismo impressionista e uma espécie de misticismo simbolista; daí, tal tentativa de espiritualizar a matéria e o seu correspondente movimento não ter outro jeito se não, mais cedo ou mais tarde, lançar mão de uma transcendência misteriosa para se unificar em torno de meios expressionais novos. Seja dito de passagem, como tenho tentado insistir, essa constatação de inadequação entre formas recebidas de um passado recente e conteúdos que se impõem no presente é uma feição do que poderíamos chamar de cultura de crise percebida como a exteriorização mais eloquente de uma

⁴⁴ Cf. LUKÁCS, Georg. “The Ideology of Modernism”. In *The Meaning of Contemporary Realism*. Translated by John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1969, p. 20-27. (1957)

crise da cultura burguesa de maneira mais ampla. Nesse sentido, se aceitarmos a premissa de que formas artísticas são convenções estabelecidas, por uma série de razões e de maneira sempre desigual, ainda que combinada, entre produtores e consumidores, conseqüentemente, elas são em si mesmas conteúdos históricos sedimentados, também deveremos aceitar que nos momentos em que tal correspondência é substituída por uma contradição entre enunciados formais e enunciados de conteúdo enxergamos uma mudança substancial nas próprias condições e relações de produção e recepção.⁴⁵ Ou seja, no instante em que um pacto tácito entre os envolvidos na produção e circulação de determinada linguagem artística dentro do sistema das artes individuais é contestado e desafiado, identifica-se, de um ponto de vista estritamente estético, uma crescente oposição entre as orientações formais de expressão de um dado conteúdo efetivo, e, de um ângulo político, o sinal de uma crise nos padrões mais sensíveis de uma determinada sociabilidade.

Com efeito, o incômodo de Virginia Woolf emana sobretudo da incompatibilidade entre aqueles arranjos amplamente aceitos de como escrever um livro e o seu mundo atravessado por automóveis, aviões, fotografias, radiodifusão, filmes, propagandas, imprensa, isto é, a reprodutibilidade técnica da cultura mais ou menos tal como a conhecemos hoje em dia. Entretanto, pode-se defender que “Ficção Moderna” é um ponto já avançado de tomada de consciência a respeito das insuficiências dos meios representacionais novelísticos historicamente erigidos e cultivados até então. A modernização aqui tem por motivação uma salvação ou tentativa de resolução do que era sentido como crise da repressetação do sujeito burguês autônomo e dotado de livre iniciativa. Façamos, a propósito dessa linha de raciocínio, um breve recuo na história desse sentimento de crise da cultura com o intuito de abordá-lo de um jeito mais abrangente e de melhor situar Woolf dentro dele.

A realidade dramática moderna, que começou a se formar ao redor dos séculos XV e XVI, ou durante o período histórico que tem sido chamado de Renascimento, traduziu-se em uma “audácia espiritual” de afirmação do indivíduo em oposição ao teocentrismo medieval, ensejando uma forma calcada na “reprodução da relação entre homens”, centrada no “estar entre outros” como “esfera essencial de sua existência” e, finalmente, a elevação do “ato de decidir-se” – no sentido de “não-encerrar-se” e “não- fechar-se” – ao patamar de princípio de seleção e organização dos assuntos a serem representados. O ponto de vista é o da crença em um sujeito autônomo e livre que delibera e faz o seu próprio destino. Tal concepção encontrou no diálogo “o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano”, configurando um drama que se tornaria clássico, ou o modo correto e natural de se apresentar o mundo: “a supremacia absoluta do diálogo”, isto é, aquilo que se “pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de

⁴⁵ Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 19-20. (1965)

este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz”.⁴⁶ Aqui apenas deixarei sinalizado que esse processo – que surge de maneira mais bem acabada na Inglaterra Elisabetana, se consolida na França seiscentista, chega até o classicismo alemão do século XVIII e que começa a mostrar sinais de fissura interna a partir do final da segunda metade do século seguinte, quando ele entra em crise – de muitas maneiras coincide com o processo de ascensão e decadência da burguesia como principal força social promotora da modernização capitalista. O acúmulo de dilemas representacionais, perante o qual a geração de Woolf teve que se confrontar, surge no bojo do esfacelamento da consciência burguesa, do seu declínio existencial e tem a ver com o esgotamento histórico do seu papel revolucionário enquanto classe – a forma literária correspondente a esse processo social belicoso de decomposição pode ser encontrada tanto na crise do drama quanto na do romance ao longo das primeiras décadas do século XX.

Vale ainda destacar que se por um lado tal ordenação dos meios representacionais tinha como pressuposto o indivíduo e, por conseguinte, se distinguia tanto da tragédia antiga e das representações religiosas medievais como do *Theatrum mundi* barroco e das peças históricas de Shakespeare, por outro lado essa crise da cultura burguesa de meados do século XIX tem como pressuposto o individualismo.⁴⁷ Desse modo, o anúncio de implosão dos estilos estabelecidos e a subsequente celebração da dramaturgia do russo Anton Tchekhov (1860-1904), como parâmetro para essa arte verdadeiramente moderna⁴⁸, bem como a quase ausência de diálogos e de ação dramática nos romances de Woolf – especialmente se os compararmos aos de Jane Austen ou Thomas Hardy, por exemplo – devem ser vistos como ingredientes vitais do chamado à “desdramatização” que identifiquei no ensaio “Ficção Moderna”. Decerto, a história correlata, e à qual voltarei em tempo oportuno, é a da ascensão do romance moderno propriamente dito sob o signo da desmistificação das persistências supernaturais medievais, na passagem do século XVII para o XVIII⁴⁹, e a sua posterior tendência à “desrealização”⁵⁰ já na aurora do século XX.

No entanto, quando, mais acima, Virginia Woolf sugere que “se [o escritor] pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção” (*if he could base his work upon his own feeling and not upon convention*), ele poderia finalmente produzir essa prosa moderna,

⁴⁶ Ibid., p. 23-24.

⁴⁷ Cf. COSTA, Iná C. “Introdução”. In *Dias Gomes: Um Dramaturgo Nacional-Popular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 13.

⁴⁸ Não apenas em “Ficção Moderna”, mas também em outros textos a desdramatização e a fragmentação da narrativa e do teatro em direção à lírica, conduzidas por Tchekhov, bem como o apreço a aporias trágicas tal como encontradas em Fiódor Dostoiévski (1821-81), são focalizados como procedimentos modelares para uma produção cultural autenticamente moderna. Cf. WOOLF, Virginia. “The Russian Point of View”. In *The Common Reader*. London: Penguin, 2012, p. 172-181.

⁴⁹ Cf. WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Bodley Head, 2015. (1957)

⁵⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. “Reflexões Sobre o Romance Moderno”. In *Texto/Contexto I*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-80.

restam poucas dúvidas de que a crise da forma por meio da qual as aspirações liberais encontraram um veículo privilegiado de expressão – o drama que surge no Renascimento e que atinge seu ponto culminante em meados do século XVIII – não trilhou apenas um caminho em direção à objetivação épica⁵¹, mas também rumo à subjetivação lírica⁵² e isso pode ser observado inclusive nas suas referências primárias nesse terreno, que vão de Tchekhov a Joyce, passando por Conrad.

De fato, a vida – que, para Woolf, é a matéria por excelência da ficção capaz de capturar aquele acento que “cai de um modo que difere do antigo” (*the accent falls differently from of old*) – é algo exprimível apenas de maneira opaca, imediata e fugidia, ou seja, a incorporação de traços estilísticos da lírica seria algo desejável e talvez o único modo de se revelar essa nova condição humana. Daí aquela fusão entre narrador, personagem e mundo, por intermédio do discurso indireto livre, ter sido trazida ao primeiro plano na literatura do período, já que tal procedimento efetua essa desejada transição da pretensão épica para a maior abstração lírica. Tal imaterialidade luminosa é invólucro que impregna todos os poros da efetividade, que nos conecta intersubjetivamente e que, segundo nossa romancista, pode ser pensada como uma auréola semitransparente (“a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca”; *life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end*). As instruções de feitiço solipsista são até bastante óbvias: esse estado contemplativo e de quietude seria a própria atividade da

⁵¹ “O gênero épico é mais objetivo (...) O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (...), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala através de observações como ‘disse João’, ‘exclamou Maria quase aos gritos’, etc. (...) O que é primordial é a expressão monológica, não a comunicação a outrem. Já no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória a alguém. O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros (...) A função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver (...) um mundo mais amplo. (...) O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um *horizonte mais vasto* que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior”. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 24-25.

⁵² “O gênero lírico (...) sendo o mais subjetivo (...) exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas (...) a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo (...) A manifestação verbal ‘imediata’ de uma emoção de um sentimento (...) não a narração de um acontecimento (...) Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. (...) A chuva não será um acontecimento objetivo que umedeça personagens envolvidos em situações e ações, mas uma metáfora para exprimir o estado melancólico da alma que se manifesta. (...) O universo se torna expressão de um estado interior. (...) à intensidade expressiva, à concentração e ao caráter imediato do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. (...) Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é, porém, o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (como na Dramática) mas de um momento ‘eterno.’” Ibid., p. 22-23.

consciência com “o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo” (*with as little mixture of the alien and external as possible*) de tal sorte que a passagem para o desconhecido e a complexidade seria desobstruída. É possível depreender que tudo aquilo que está para além da estrutura psíquica humana individual seguramente teria um lugar, mas este mundo exterior seria um reflexo e uma refração gerados pela mente. As impressões gestadas no psiquismo se confundiriam com o mundo, tornando esse, em muitos sentidos, uma expressão daquelas, retroalimentando-se e, assim, dando forma, a uma autorreferencialidade de diferente tipo.

Ao que tudo indica, o imperativo de uma estética antirrealista, talvez de um “realismo depois do realismo”, ou ainda de um “realismo pós-afecção”, é o ponto de chegada dessas proposições. Caso realismo seja entendido como plausibilidade psicológica acoplada a uma progressão causal e ao predomínio de uma linguagem referencial, comunicativa e convincente, então Woolf deve certamente ser considerada como antirrealista. Todavia, se pensarmos realismo como uma constelação, como algo que deve ser historicamente precisado, poderia-se argumentar que essa autora pratica um tipo de realismo psicológico ou de um esforço maior de disputa do próprio conceito de realidade. É nesse sentido que tal impulso de desrealização não deve ser visto como algo a ser sempre e necessariamente antagonizado, sobretudo se pensarmos que certas compreensões de literatura realista – especialmente as subordinadas a um regime conteudista – podem muito bem cumprir uma “função ideológica de adaptar seus leitores à sociedade burguesa como ela atualmente existe”. A abstração e dessubstancialização narrativas como reações à concretude avassaladora da ordem burguesa e ao alargamento ensimesmante da distância entre o artista e o público. Dito de outro jeito, a problematização teórica e artística do próprio conceito de realismo como algo pretensamente autoevidente e autoexplicativo tem o potencial de desestabilizar “o suporte ontológico da solidez da realidade social fincado na resistência da sociedade burguesa à história e à mudança”.⁵³

Continuemos a acompanhar o pensamento de Woolf, pois ela traz mais algumas coordenadas que serão cruciais para o ponto de partida do exercício de leitura de *As Ondas* e para um melhor entendimento das escolhas que outros escritores de sua geração fizeram.

É pelo menos de um modo assim como esse que tentamos definir a característica que distingue a obra de vários autores jovens, entre os quais James Joyce é o mais notável, da de seus predecessores. Eles se esforçam para chegar mais perto da vida e para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove, mesmo que para isso tenham de se livrar da maioria das convenções normalmente seguidas pelo romancista. Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência. Não tomemos por certo que seja mais no julgado comumente grande do que no julgado comumente pequeno que a vida existe de modo mais completo. Quem quer que tenha lido *Retrato do artista quando jovem* ou,

⁵³ Cf. JAMESON, Fredric. *The antinomies of realism*. London and New York: Verso, 2013, p. 5.

livro que promete ser muito mais interessante, o *Ulysses*, ora em publicação na *Little Review*, há de se ter aventurado a alguma teoria desse tipo quanto à intenção de Joyce. (...) Em contraste com os que chamamos de materialistas, Joyce é espiritual; preocupa-se em revelar, custe o que custar, as oscilações dessa flama interior tão recôndita que dispara mensagens pelo cérebro e, a fim de preservá-la, desconsidera com extrema coragem tudo o que lhe pareça fortuito, seja a probabilidade, seja a coerência ou qualquer um desses balizamentos que há gerações têm servido para amparar a imaginação de um leito, quando instada a supor o que ele não pode ver nem trocar. A cena no cemitério, por exemplo, com seu brilho e sordidez, sua incoerência, seus súbitos lampejos de significação, chega indubitavelmente tão perto da própria essência da mente que é difícil não aclamá-la, pelo menos numa primeira leitura, como obra-prima. Se é a vida em si que queremos, aqui a temos decerto. De fato, encontramos-nos a tentear, de modo meio desajeitado, se tentamos dizer o que além disso desejamos ainda e por que razão uma obra de tal originalidade não consegue comparar-se porém, pois devemos tomar altos exemplos, a *Juventude* ou a *O prefeito de Casterbridge*. Não o consegue por causa da comparativa pobreza da mente do escritor, poderíamos dizer simplesmente e liquidar a questão. Mas é possível insistir mais um pouco e indagar se não nos cabe relacionar nossa impressão de estar num quarto claro, porém pequeno, fechado, restrito, mais do que desimpedido e alargado, a alguma limitação imposta pelo método, bem como pela mente. Será o método que inibe a força criadora? Será devido ao método que não nos sentimos joviais nem magnânimos, mas centrados num ego que, a despeito de seu tremor de suscetibilidade, nunca abrange nem cria o que está fora de si e mais além? A ênfase posta na indecência, talvez didaticamente, contribui para o efeito de algo isolado e anguloso? (...) O método em pauta tem o mérito de nos trazer mais perto do que fomos preparados para tomar por vida em si mesma; a leitura do *Ulysses* pôde sugerir como é grande a parte da vida que se ignora ou se exclui, assim como foi um choque abrir *Tristram Shandy* ou mesmo *Pendennis* e por eles se convencer não só de que há outros aspectos da vida, mas também de que esses são, além disso, mais importantes.⁵⁴

Como se pode rapidamente notar, para Woolf, Joyce é um membro destacado da nova geração do romance em língua inglesa. A força literária de seus escritos, que pretensamente o singularizaria em relação aos seus predecessores, emanaria do compromisso com a vida independentemente da fidelidade aos clássicos do romance. Mais uma vez ela baseia seus julgamentos em um atomismo declaradamente aleatório que serviria de material para o ordenamento tanto formal quanto temático da prosa. O trabalho do escritor seguiria um método de registro do “padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência” (*pattern, however disconnected and incoherent in appearance*) que ele venha a ser. Como já dito anteriormente, tal metodologia acabaria por se concretizar em uma oscilação entre um impressionismo e expressionismo literários, haja vista que tanto as impressões, pensamentos e memórias das personagens quanto a exterioridade e seus variados estímulos seriam propositalmente deformados no intuito de montar essa visão da superfície do mundo como algo fatalmente caótico. Ela infere a coerência constitutiva da convenção literária criada por Joyce exatamente na desconexão apreendida pela prosa dele.

Segundo ela, a intenção de Joyce parece se restringir a contemplar e a relatar a banalidade

⁵⁴ WOOLF, “Ficção moderna”, op. cit., p. 25-27. Ver original (1.3)

e trivialidade da vida ao mesmo tempo que confere prevalência, ou no mínimo isonomia, aos detalhes e fragmentos da realidade. Entretanto, vale recordar que a matéria, os átomos e os corpos estão cheios de Ser, dotados de volição e seriam até capazes de uma imprevisibilidade análoga ao livre arbítrio da vontade, uma vez que estariam imbuídos de vitalidade. Assim, estabelecido o suposto procedimento empirista, Woolf corre para salvá-lo do materialismo *stricto sensu*, adicionando a espiritualidade ou transcendência à sua composição: o fatalismo da determinação da observação e notação naturalistas cederia espaço para a contingência das “oscilações” (*flickerings*) de uma misteriosa “flama interior” (*innermost flame*) cuja essência e pertinência seria a liberdade compreendida como desapego de limitações como “probabilidade” (*probability*) e “coerência” (*coherence*). Em suma, a unidade ordenadora parece ser algo vislumbrado só indiretamente, algo apenas parcialmente rastreável com os aparatos tradicionais de captura do mundo; ela aceita a centralidade das situações ordinárias concretas, mas não abre mão da mistificação delas.

Nossa autora nos fornece o sexto episódio de *Ulysses* – primariamente intitulado de Hades – como ilustração do ponto alto da produção de Joyce, exatamente porque, ao sublinhar e colocar lado a lado “brilho” (*brilliancy*), “sordidez” (*sordidity*), “incoerência” (*incoherence*) e “súbitos lampejos de significação” (*sudden lightning flashes of significance*), ele teria sido capaz de se aproximar da “própria essência da mente” (*come so close to the quick of the mind*). Dessa perspectiva profundamente totalizante e universalizante, consciência e mundo, sujeito e objeto não somente estariam separados de modo irremediável, como também seriam atravessados por impulsos e estímulos velozes, efêmeros e seguramente desprovidos de sentido. A vida interior é definida de tal sorte que passa a ser reproduzível nas páginas de um livro, mas como algo fundamentalmente incognoscível, inexprimível no limite. Em outras palavras, a estrutura do imediatismo da experiência sensível, ou da consciência individual, é transmutada na forma do universo de tal sorte que Woolf é capaz de afirmar que a simples reprodução desse feito seria uma obra-prima em si justamente por nos devolver “a vida em si” (*life itself*). A opinião segundo a qual o segredo da existência se manifestaria no entrecruzamento entre um estado de ser pleno e uma experiência mística é a mesma que coloca a representação de tal encontro como o principal critério de modernidade.

Contudo, para ela, Joyce teria sido vítima do poder de seu próprio método demasiadamente naturalista, na medida em que a confiança depositada nesse procedimento terminou por produzir um autocentrismo que não foi capaz de dar um salto que levaria sua prosa para além dos seus próprios limites pessoais e das constrictões que a própria ideia de método implicaria de acordo com Woolf. O caráter fortemente original de sua empreitada, sempre de acordo com ela, teria ficado aquém de alguns antecessores ilustres como o Hardy de *O prefeito*

de *Casterbridge* (1886) e o Conrad de *Juventude* (1898), entre outras razões por ter se circunscrito a uma estreiteza de reprodução do mesmo padrão inovador e deixado de explorar a porta aberta que havia deixado entreaberta ao trazer o leitor para mais perto do que seria o âmago da vida – “aquelas atividades mentais pelas quais nós nos distinguiríamos das outras espécies animais” e que se traduziria, para Woolf, em “uma retirada do mundo como ele aparece e um inclinar-se de volta para o eu”.⁵⁵

Na verdade, ela chega a sugerir que o que mais a incomoda é a tendência metódica, isolacionista e egóica, que explicaria a tal “ênfase didática sobre a indecência” (*centred in a self... Does the emphasis laid, perhaps didactically, upon indecency...*), vista em paralelo ao fato de a leitura não proporcionar um tipo de terapêutica baseada no rejuvenescimento (*jovial*) e elevação (*magnanimous*) espirituais. No que concerne à “indecência”, explicada pelo autocentramento prosaico, cru e vulgar, basta, por ora, sugerir um assunto ao qual voltarei mais tarde: sendo uma espécie de aristocrata das letras inglesas, Woolf se filia, à sua maneira, a uma linhagem bastante autoconsciente e confiante de uma prosa racional, comedida e precisa.⁵⁶ Tal comunidade linguística exclusiva tem inegavelmente inúmeros méritos e pode ser esquematicamente traçada desde os ensaístas do século XVIII, que “havam aperfeiçoado as possibilidades analíticas da prosa”, passa por Jane Austen e George Eliot até chegar ao Grupo de Bloomsbury. Essa “espécie de modo social polido de dizer” pressuporia uma série de relações entre escritor e leitor – sustentadas, sempre é bom recordar, por um estilo culto, por certa leveza, uma ironia fina e sutil e pela “valorização do mundo elaborado da escrita em detrimento do mundo expresso pela fala comum” e do tom enfático das “famílias mais modestas”. Essas convenções do uso da linguagem seriam chacoalhadas pela crescente divisão social até se decantarem em formas mais rápidas, menos compostas, mais comuns e em experimentações que focalizariam as falas dos pobres tal como encontramos em romancistas como Charles Dickens, Emily Brontë (1818-1848), Elizabeth Gaskell, Thomas Hardy e D. H. Lawrence (1885-1930).⁵⁷

Vale adiantar que a identificação e explicação mais pormenorizadas dessas linhas de força no universo literário inglês serão fundamentais, entre outras razões, para entender a recuperação de *A Ópera do Mendigo* (*The Beggar's Opera*, 1724), de John Gay (1685-1732), por parte de

⁵⁵ Cf. ARENDT, Hannah. *The life of the mind*. New York and London: Harcourt, 1978, p. 22.

⁵⁶ A política literária de Woolf poderia ser compreendida como uma síntese bastante peculiar de duas vertentes do modernismo literário da Europa dos anos 1920: “O *Ulisses* de Joyce e *A terra devastada* de Eliot vêm a lume simultaneamente, no ano de 1922, e ditam a tônica da nova literatura; um encaminha-se na direção expressionista e surrealista, o outro segue rumo simbolista e formalista. O enfoque intelectualista é comum a ambos, mas a arte de Eliot promana da “experiência de cultura”, enquanto a de Joyce resulta da “experiência de pura e primitiva existência (...) Com T. S. Eliot (...) o alicerce primordial é sempre uma ideia, um pensamento, um problema; com Joyce e Kafka, uma experiência irracional, uma visão, uma imagem metafísica ou mitológica (...) consubstanciam, respectivamente, tendências estritamente formais e tendência destruidoras de forma”. Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 964-965.

⁵⁷ CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 194-200.

Brecht, já que esses contrastes, a um só tempo formais e temáticos, recolocam a substância social de suas escolhas, afinidades e confrontos.

Voltando à apreciação de Joyce, pode-se observar que, ironicamente, Woolf parece estar criticando-o também devido a uma autorreferencialidade extremada e à qual ela não adere nem mesmo em seu apogeu de desconstrução do romance em *As ondas*. O experimento modernista dessa escritora pode até pautar a incomunicabilidade quase generalizada, as regiões mais abissais da interioridade humana e a metafísica das brumas do desconhecido, mas jamais se aloja no éter do Joyce de *Finnegans Wake* (1939) ou na capitulação ao fetiche da desarticulação completa tal como encontramos em *O Inominável* (1953) de Samuel Beckett. Pode-se sugerir, então, que a posição dela buscaria preservar o estatuto dos fenômenos no mundo – incluindo os sujeitos –, sublinhando sua temporalidade de aparição, completude e perfeição (epifania ou revelação), e, por fim, desaparecimento, ao mesmo tempo que rejeitaria o pretensível nivelamento por baixo que subordinaria a vida a uma objetificação e animalização totais. Em outros termos: embora seja lugar comum associá-la aos impulsos de fragmentação da narrativa e de rejeição à objetividade histórica do realismo oitocentista, um olhar mais detido deixa poucas dúvidas de que sua prosa tende a subordinar os princípios de construção narrativa voltados para um estranhamento completo da linguagem a certo esteticismo contido em seu ideal poético.

Tanto a recusa da “indecência didática” quanto a exaltação da vida do espírito como uma desencarnação desejável do corpo apontam em direção a algumas especificações decisivas para uma melhor caracterização da prática de modernização cultural realizada por Virginia Woolf. Nesse sentido, deve-se mencionar que ao seu lado mais vanguardista, experimental e até místico, deve-se adicionar a sua feição mais clássica, elitista e até mesmo racionalista: o processo ambíguo de opressão emocional e dívida intelectual que desenvolveu com seu pai – o homem de letras, que chegou a se tornar membro da família Thackeray, chamado Leslie Stephen e cujo discernimento foi exaltado por mais de uma vez por um crítico literário como F. R. Leavis⁵⁸ – é presente em toda a sua obra e na visão de mundo que ela terminou por esboçar. Certo sentido de consciência social⁵⁹ e responsabilidade moral – como vemos na figuração da experiência angustiante do ex-soldado Septimus Warren Smith, que sofre de trauma de guerra (*shell shock*), em *Mrs Dalloway* – emanado de um cristianismo evangélico abandonado em nome da razão, a confiança no julgamento independente e esclarecido são algumas coordenadas que ela certamente

⁵⁸ Cf. LEAVIS, F. R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James and Joseph Conrad*. New York: George W. Stewart, Publisher Inc., 1949, p. 2.

⁵⁹ Há toda uma reflexão sobre o papel do indivíduo civilizado, a adesão do Grupo de Bloomsbury aos valores clássicos do iluminismo burguês e a tendência a se formar uma consciência social como proteção da consciência privada que seguramente vale a pena de ser lida. Voltarei a essa relação entre projeto individual e formação coletiva mais à frente. Cf. WILLIAMS, Raymond. “The Bloomsbury Fraction”. In *Culture and Materialism*. London and New York: 2005, p. 165-169.

compartilhou com um nome destacado da intelectualidade vitoriana⁶⁰ e que nos ajuda a compreender um pouco do porquê dessa crítica a Joyce e da sua reticência em largar completamente o compromisso com a inteligibilidade da figuração literária.

Com efeito, a dissolução do estilo – essa categoria absoluta para o modernismo literário e que marca o desejo de fortalecimento do sujeito perante o seu esmagamento por forças sócio-políticas incomensuráveis – operada em Joyce e alcançada por intermédio de um número de “jogos e experimentos linguísticos palpáveis”, de variações e combinações de sentenças impessoais já foi ligada ao condicionamento da posição intermediária de Dublin, onde se reproduzem as aparências metropolitanas, mas cujas estruturas estão mais próximas daquelas encontradas no Terceiro Mundo ou nas colônias propriamente ditas. Esse “entrelugar” da herança irlandesa poderia ser visto como mola não somente para o aprofundamento de um estilo singular e autêntico, mas crucialmente para a criação de todo um novo tipo de linguagem em certos episódios de *Ulysses* e sobretudo em *Finnegans Wake*. Tal desfiguração linguística, o pastiche psicológico e a desconstrução narrativa se tornariam forças produtivas em meio à posição privilegiada de participar *conscientemente* das ilusões típicas do centro do sistema, mas sem de fato crer nelas, e graças ao próprio veículo da prosa – a língua inglesa – ser vista como fatalmente inadequada tendo em vista o seu caráter de imposição colonial.⁶¹

Dito isso, e continuando essa consideração sobre o trecho de “Ficção Moderna” citado logo acima, pode-se argumentar que, para Woolf, apesar de Joyce ter se orientado corretamente rumo à essência fugidia, ilógica e espiritual da vida, ele seria relevante de modo semelhante como seus modelos citados o foram. Aqui ela parece estar se referindo ao emprego sistemático do cômico, o uso do sistema de imagens do grotesco subjetivo⁶² e a sobreposição de digressões

⁶⁰ O entrelaçamento, muitas vezes indevido, entre dados biográficos e a produção de Woolf é um lugar comum na fortuna crítica dessa autora, porém penso ser temerário simplesmente ignorar as informações que temos acesso. Portanto, vale dizer que a formação de nossa autora parece ser fundada sobre uma relação contraditória com a herança vitoriana, ora realizando oposição sistemática, ora aceitando parcialmente seus ideais, notadamente o da autonomia e da natureza terapêutica da arte. Cf. LEE, *The novels of Virginia Woolf*, op., cit., p. 6-8

⁶¹ Uma análise da construção espacial em alguns dos romances de E. M. Forster, Virginia Woolf e James Joyce permite entrever distinções literárias cruciais, as quais nos devolvem muito das percepções abertas para se narrar desde os respectivos lugares ocupados por eles no sistema imperial do começo do século XX. Isto é, esses três escritores se tornaram relevantes não apenas, mas também porque se dedicaram à reconfiguração do espaço narrativo de modo a concretizar a experiência histórica imperialista. Do ângulo da experimentação formal, Joyce se destacaria justamente por ter levado – graças à sua posição intermediária – a subversão espaço-temporal mais longe. Cf. JAMESON, Fredric. “Modernism and imperialism”. In *The modernist papers*. London and New York: Verso, 2007, p. 163-167

⁶² O grotesco seria, basicamente, um sistema de imagens calcado em uma maior liberdade e fluidez das formas, não apenas deformando-as, mas também interpenetrando-as de modo a chocá-las com sistemas imagéticos de apresentação mais classicista e estática da realidade – um sistema de imagens provenientes da cultura cômica popular, cujo princípio material e corporal seria festivo, utópico, hilariante e benfazejo. Alegre, libertino, fantástico e cômico são alguns adjetivos que podem ajudar a compreender essa concepção de mundo que colocaria no centro a rápida passagem daquilo que é mais baixo, primitivo e inerte ao mais móvel, contraditório e espiritualizado, produzindo uma sequência de paradoxos na lógica mais habitual. Possui, via de regra, um caráter satírico, jocoso, incompleto, avesso à seriedade e é ligado a máscaras de demônios, ornamentos espalhafatosos, símbolos de fertilidade, estatuetas de monstros, feiras, carnaval e às funções corpóreas sexuais ou escatológicas. Porém, apesar de essa coleção de formas ter conseguido sobreviver ao longo do tempo, principalmente graças a uma espécie de ressurreição nas eras

aleatórias para romper o ritmo narrativo mais linear, mais ou menos tal como encontrado em *O retrato do artista quando jovem* (1916) e *Ulysses*, e tais procedimentos teriam sido retrabalhados a partir de experiências literárias coletadas da tradição, notadamente de *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne (1713-1768), e de *Pendennis* (1848-50) de William Thackeray (1811-63). A própria Woolf, diga-se de passagem, tomaria estes dois como inspiração para as suas biografias satíricas *Orlando* e *Flush*. Os esforços de Joyce seriam louváveis, porque testemunhariam que a vida tem incontáveis dimensões para além das mais habituais e que é muito provável que esses modos de *Ser* mais excêntricos, e em certa medida transgressores, sejam mais imprescindíveis e autênticos do que os mais comuns. Em outros termos: ao continuamente executar um mesmo procedimento, por mais desejável que ele o fosse graças à promoção de rupturas com as convenções, esses escritores teriam desnaturalizado um tipo de tradicionalismo literário, ao mesmo tempo que ignoraram um conjunto de possibilidades e combinações encontráveis para além das portas que tinham aberto, mas não adentrado por conta da obediência a um método sabido de antemão. É justamente esse caminho supostamente pouco explorado, menos determinado, mais espiritualmente consequente, mais livre de amarras de qualquer natureza – seja a da tradição ou da metodologia da subversão da norma – para o qual nossa autora pretendeu se encaminhar.

Ainda a essa altura do ensaio, nota-se uma ênfase mais genérica sobre esta questão do método que vale a pena ser comentada mesmo que brevemente. De fato, Woolf conclui sua breve apreciação da prosa de Joyce ressaltando que o método de escrita seguido por ele importaria muito menos do que a liberdade do romancista expressar aquilo que deseja e que sente. Ou seja, segundo ela, longos debates sobre método são, no limite, inúteis, porque o que realmente interessa é a espontaneidade, liberdade e autonomia do escritor mesmo em relação à sistematização de recursos que são potencialmente do maior interesse.

A esse respeito, diga-se entre parênteses, as posturas de Woolf e de Brecht não poderiam ser mais contrárias, evidentemente que não no que se refere à centralidade ou não da aplicação de uma fórmula obtida a priori, mas uma vez que este, assim como Walter Benjamin, recusa tal autonomia e “acredita que a presente situação social o obriga a decidir a serviço de quem ele deve colocar a sua atividade”, já que, de um ponto de vista da luta de classes, o escritor necessariamente “está trabalhando a serviço de certos interesses de classe”, esteja ele ciente ou

pré e romântica, ela tem variado muito, tanto sincrônica quanto diacrônica e espacialmente, até chegar ao patamar mais distante daquele de séculos precedentes e mais próximo do grotesco individualista, subjetivo, literário e sarcástico encontrável em Sterne, Thackeray, Joyce, Woolf, expressionistas, surrealistas e existencialistas; autores como Thomas Mann, Bertolt Brecht e Pablo Neruda, por outro lado, teriam se esforçado para reavivar aqueles aspectos mais populares, produzindo tipos específicos de grotesco realista. Cf. BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Traduit par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1993, p. 28-61.

não.⁶³ O que parece verdadeiramente separá-los, e que ficará mais claro adiante, é o peso dado à reflexão sobre as condições e consequências políticas de toda e qualquer obra; se para Woolf a externalização e formalização de um sentimento íntimo consigo e com o mundo é o critério mais fundamental, e talvez o único, para Brecht há uma correspondência entre tendência política e qualidade artística, bem como entre as inquietações espirituais do escritor e a luta contra a opressão e exploração, entre outros motivos por conta da própria possibilidade da atividade cultural crescentemente mais exigente e livre ser dependente da qualidade social do modo de vida que emerge do conflito político. Dito de maneira esquemática: de acordo com a primeira a contribuição sociopolítica que uma obra de arte poderia oferecer seria a formalização o mais esteticamente ambiciosa possível de um estado de espírito profundo e pessoal, ao passo que para o segundo tal concepção de arte seria somente uma dentre várias existentes e historicamente fundada na sociabilidade burguesa que encontraria na própria ideia de estético, como esfera separada, uma compensação para a massificação do seu modo de produção e para a correspondente despersonalização das relações, dotando o indivíduo burguês, ainda que temporariamente, de personalidade e singularidade por meio da sua autocompreensão e da sua realização como ser humano nesse ideal artístico burguês, que se coloca acima da racionalidade de meios e fins que atravessa a sociedade produtora de mercadorias.⁶⁴

Faz-se de grande importância antecipar, todavia, que, ao longo deste estudo, vou sugerir que o movimento dialético de distanciamento e aproximação entre esses dois romancistas é muito mais complicado, pois embora as dificuldades, problemas e diferenças mais genéricas sejam óbvios, ainda que outros nem tanto, os pontos de contato são surpreendentes e imensamente relevantes para aqueles que buscam uma visão mais completa de uma história cultural recente que informou nosso próprio presente. Por ora, basta mencionar que o instinto artístico, por parte de Virginia Woolf, de pautar sistematicamente as possibilidades e desafios de se reproduzir literariamente a vida do espírito no seu duplo movimento de suspensão supostamente incondicionada e de desidentificação com a exterioridade como a duplicação ou multiplicação do eu para se autointerrogar dialogicamente, colocar-se como única testemunha de si mesmo – que é, aliás, como se convencionou entender os solilóquios⁶⁵ que constituem *As Ondas* – tem

⁶³ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, op., cit., p. 120.

⁶⁴ Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 91-96.

⁶⁵ Do latim tardio (c. V) *soliloquium*, significando “falar sozinho” (*solus* ‘sozinho’ + *loqui* ‘falar’), foi uma palavra que ficou primeiramente associada a Agostinho de Hipona (354-430) por meio de sua obra *Solilóquios, dois livros* (*Soliloquiorum libri duo*). Como veremos na segunda parte deste escrito, o solilóquio não é um simples falar consigo sozinho. Vale antecipar que já antes da passagem de um diálogo entre a alma e deus para um diálogo monológico entre a personagem, um ou mais *alter egos*, outras personagens e um público como ouvintes, o solilóquio mostrava uma maior complexidade na sua estrutura e alcance devido a essas circunstâncias. Grosso modo, ele consiste na técnica dramática ou literária de verbalização em primeira pessoa de um estado mental de uma personagem, ou o ato de alguém se exprimir sem esperar uma resposta de um outrem real; normalmente é pensado como distinto do monólogo interior, pois a personagem, no solilóquio, emite seus pensamentos de forma lógica e eloquente; não é,

desdobramentos mais ou menos análogos, ora contrários, ora complementares àqueles do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), tal como formulado e praticado por Bertolt Brecht, como chamado aos seus leitores para desnaturalizar o fluxo da ordem de coisas vigente no mundo. Ou seja, ambos se encontrariam em uma espécie de impulso modernista mais genérico em que o trabalho de desmistificação da cultura como algo autoevidente, cada um a seu modo particular, “transformaria-se em desfamiliarização e renovação da percepção”⁶⁶; muito embora aquela sublinharia o imperativo de novos tipos de subjetividade e este continuaria a acentuar a função social negativa da produção artística.

De outro ângulo, apesar de os dois formularem seus respectivos projetos em uma formação comum – a crise do realismo e da cultura burguesa de maneira geral como expressões do colapso do liberalismo clássico –, as alternativas exploradas raramente se encontraram de maneira explícita e consciente, pois enquanto Brecht aprofundou os traços estilísticos do épico em suas obras, Woolf se orientou rumo a uma renovação lírica. A propósito deste caminho percorrido por ela, voltemo-nos à passagem final de “Ficção moderna”, onde ela declara tal direcionamento, para, então, inseri-la em uma tentativa de periodização da tradição do romance em língua inglesa e, finalmente, verificar como isso se deu nas circunstâncias alemãs.

Para os modernos, o ponto de interesse, “isto”, muito provavelmente jaz nas obscuras paragens da psicologia. O acento cai de imediato, por conseguinte, de modo um pouco diferente; a ênfase é posta numa coisa até então ignorada; de imediato se torna necessária uma outra ideia de forma, de difícil apreensão por nós e, para nossos predecessores, incompreensível. Ninguém senão um moderno, ninguém talvez senão um russo, sentiria o interesse da situação que Tchekhov transformou no conto por ele intitulado “Gússev”. Soldados russos doentes estão deitados no navio que os leva de volta à Rússia. Fragmentos da conversa entre eles e alguns de seus pensamentos nos são dados; um dos soldados então morre e é retirado dali; a conversa continua entre os outros, por algum tempo, até morrer o próprio Gússev, que, “como se fosse uma cenoura ou um rabanete”, é jogado no mar. A ênfase é posta em lugares tão inesperados que a princípio nem parece que há ênfase mesmo; depois, quando os olhos se acostumam à penumbra e distinguem do ambiente as formas das coisas, é que vemos como o conto é inteiriço, profundo, e como Tchekhov, em fiel obediência à sua visão, optou por isto, por aquilo e pelo restante, colocando-os juntos para compor algo novo. Mas é impossível dizer “isto é cômico”, ou “aquilo é trágico”, e nem sequer estamos certos, já que os contos, pelo que nos foi ensinado, devem ser curtos e conclusivos, de que o texto em questão, sendo vago e inconclusivo, deva mesmo ser chamado de conto.

(...) as observações mais elementares sobre a moderna ficção inglesa dificilmente podem evitar alguma alusão à influência russa (...) Se é entendimento de alma e coração que queremos, onde mais haveremos de encontrá-lo com comparável profundidade? Se já estamos cansados de nossopróprio materialismo, o menos considerável de seus romancistas tem, por direito de nascença, uma natural reverência pelo espírito humano. (...) Em cada grande escritor russo temos a impressão de perceber os traços de um santo, caso a empatia pelos sofrimentos alheios, o amor pelos outros, o esforço para alcançar algum objetivo digno das mais rigorosas exigências do espírito

portanto, um registro da espontaneidade e imediatez tal como encontrado no fluxo de consciência.

⁶⁶ Cf. JAMESON, *The antinomies of realism*, op. cit., p. 5

constituam a santidade. É o santo neles que nos desconcerta, fazendo-nos sentir nossa própria banalidade irreligiosa e transformando muitos de nossos famosos romances em mero embuste e falso brilho. (...) as conclusões da mentalidade russa, assim compreensiva e compassiva, são da maior tristeza. Seria até mais exato falar da inconcludência da mentalidade russa, tendo em vista que não há mesmo resposta, que a vida, se examinada honestamente, faz uma pergunta atrás da outra, as quais devem ser deixadas a repercutir sem parar, depois de acabada a história, numa interrogação sem esperança que nos enche de um desespero profundo e enfim talvez ressentido. Bem pode ser que eles estejam certos; veem mais longe do que nós, isso é inconteste, e sem os grandes impedimentos de visão que temos. Mas talvez vejamos algo que lhes escapa, senão por que essa voz de protesto viria imiscuir-se em nossa melancolia? A voz de protesto é a de uma outra e antiga civilização que parece ter criado em nós o instinto para desfrutar e lutar, mais do que para compreender e sofrer. De Sterne a Meredith, a ficção inglesa dá testemunho de nosso natural deleite com o humor e a comédia, com a beleza da terra, com as atividades do intelecto e o esplendor do corpo. Mas quaisquer deduções que possamos tirar da comparação entre duas ficções tão imensuravelmente distintas são vãs, a não ser, de fato, por nos cumularem de uma visão das infinitas possibilidades da arte e nos lembrarem que não há limite algum no horizonte, que nada – nenhum “método”, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante – é proibido (...) “A matéria apropriada à ficção” não existe; tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida. E, se pudermos imaginar a arte da ficção bem viva e presente em nosso meio, ela mesma há de pedir sem dúvida que a provoquemos com transgressões, como pedirá que a respeitemos e amemos, pois assim sua juventude se renova e sua soberania estará garantida.⁶⁷

A primeira formulação-chave aqui é “obscuras paragens da psicologia” (*dark places of psychology*); com efeito, esta parece ser a dimensão da vida que o escritor verdadeiramente moderno deve explorar e a estrada tortuosa que ele deve percorrer para poder captar e produzir a única experiência possível sobre o chão de uma modernidade crescentemente automatizada. Se antes o sentido de um rumo a ser seguido estava tácito, aqui ele se torna explícito e nos devolve a indicação de um processo real e paradigmático quase que em simultâneo para uma série de tradições literárias. No que tange ao contexto mais específico de língua inglesa, pode-se afirmar que ao redor dos anos 1890 ocorreu “o fim da grande tradição realista oitocentista” no romance e “uma separação de caminhos”, a qual envolveu disputas e escolhas criativas, em certa medida, presentes e irresolvíveis até hoje: a centralidade do problema seria colocada na “relação entre o que separava a ficção ‘individual’ ou ‘psicológica’ de um lado e a ficção ‘social’ ou ‘sociológica’ de outro lado”.⁶⁸ O caráter triunfalista atrelado à sua opção particular por uma ênfase temática e formal fica evidente quando nossa autora afirma que a dimensão psicológica tinha sido até então ignorada e incompreendida, cabendo à sua própria geração de romancistas modernos e a uns poucos precursores ilustres, notadamente Conrad e Tchekhov, a difícil tarefa de se aventurar

⁶⁷ WOOLF, “Ficção moderna”, op. cit., p. 27-29. Ver original (1.4)

⁶⁸ WILLIAMS, Raymond. *The English novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto & Windus, 1970, p. 119-120.

pelas regiões mais abissais da alma humana.

Woolf esclarece que tal ênfase sobre essa coisa supostamente ignorada até então impõe uma reconsideração da própria ideia de forma narrativa: “se torna necessária uma outra ideia de forma, de difícil apreensão por nós e, para nossos predecessores, incompreensível” (*a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors*). Isto é, a forma artística moderna exigiria um grau de imersão na fluidez da atividade mental, que seria impensável para os escritores que vieram antes, e largamente inacessível mesmo para os contemporâneos; aqui há uma nítida articulação que equaliza ficção moderna e abstração emocional dos conteúdos da experimentação formal. Esse novo interesse por situações vitais, para ela pouco ou inexploradas na história da literatura, seria algo mais frequente sob a supervisão do que chama de “mente russa” (*Russian mind*) e não se demora para apontar o conto “Gússev” (1890), de Tchekhov, como uma ilustração do que está falando. Além da menção de alguns “fragmentos da conversa entre eles e alguns de seus pensamentos” (*few scraps of their talk and some of their thoughts*) apontar uma perspectiva de construção literária, a insistência no “segredo da morte”, que termina por projetar uma “onipresença da morte”⁶⁹, indica a atenção temática que ela havia citado anteriormente. Efetivamente, não apenas o ponto culminante de *As Ondas* é um longo solilóquio dedicado a uma reflexão existencial sobre a vida de um indivíduo e a subsequente morte desta mesma protagonista, como também já foi observado que a ideia e a visão da morte permeiam muitas das obras da autora.⁷⁰ Some-se a isso o fato de ela sustentar que Tchekhov importa na medida em que abriu as portas para o novo florescer da demolição dos limites de formas consagradas como a tragédia ou a comédia e das concepções estabelecidas de gêneros como o drama ou o conto; mais uma vez vemos a consciência modernista em funcionamento para comemorar o nascimento do absolutamente novo ou moderno. Não deve ser visto como surpreendente, por fim, que esse ensaio seminal de Virginia Woolf conclua justamente com o reconhecimento da contribuição de Tchekhov e outros russos para o salto que a ficção moderna inglesa estava começando a delinear.

Aqui se faz necessário uma breve retomada do que provavelmente significou esse enaltecimento modelar da “mente russa” de Tchekhov – a ausência de ênfases nítidas e o caráter inconcluso – para então reconectarmos esse momento particular da história da literatura à crise da cultura burguesa como um todo, pois é exatamente esse processo que sinaliza a reorganização cultural de onde Woolf e Brecht emergiram. Em outras palavras, procurarei mostrar que a radicalização programática dela em direção ao desmonte do que considerava um excesso de

⁶⁹ CARPEAUX, Otto. “O simbolismo”. In *História da literatura ocidental*. Vol. 8. São Paulo: Leya, 2012, p. 80.

⁷⁰ ATIE, Juliana Pimenta. “Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em *Mrs. Dalloway*, *To the lighthouse* e *Between the acts* de Virginia Woolf”. Tese de doutorado – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 149 f., 2015. Disponível em <http://hdl.handle.net/11449/123364>.

materialismo, o preenchimento narrativo desequilibrado, “o detalhe literal e o enredo pesado do romance inglês” e a celebração das vias indiretas, do rodeio, da sugestão, das “estratégias de omissão e alusão”, das sínodos e elipses⁷¹ constituem uma constelação engendrada pelo colapso da fase heroica do liberalismo.

Começarei, portanto, pelo modo como nossa romancista apresenta a “mente russa” e como esta se associa ao papel que a intervenção de Tchekhov cumpriu no desenvolvimento das formas artísticas do período.

Além de se queixar do materialismo e da irreligiosidade inglesas, e ressaltar símbolos de cunho religioso – claramente mobilizados para tentar apreender o espírito da literatura de Tchekhov –, que atribuem santidade (*saintliness*) ao gênio russo, justamente por ele ter sido capaz de se aproximar com maior profundidade da essência da vida entendida como sofrimento, o texto logo acima sugere um conjunto de posicionamentos que chegam a constituir princípios formais e arranjos temáticos compartilhados tanto pela obra desse escritor quanto pela de Virginia Woolf. Sua origem realista ou, se preferirem, naturalista, o faz se voltar para “uma representação da vida do dia a dia”, cujos atributos seriam vistos por Tchekhov como “frustração”, “futilidade”, “desilusão” e “apatia”. Ademais, tal percepção seria “caracterizada por uma inabilidade de dizê-la” e a forma encontrada para resolver na escrita esse problema existencial seria um “método representacional” que tentasse dirimir o desespero advindo dessa incapacidade, fosse por meio do silêncio ou de padrões visíveis no desejo persistente de “autorrevelação”, ou seja, a necessidade incontrolável de dizer “a verdade sobre si mesmo” em alto e bom som. Ainda que Tchekhov mantenha em grande medida a forma do drama de conversação, é precisamente a sua inadequação com o conteúdo sócio-histórico e a tensão produzida por esse conflito é que parece chamar a atenção da nossa autora e de tantos outros – ele conserva a base do diálogo interindividual da cultura liberal para tensioná-lo em direção a algo a mais, algo que a conversação não comporta.⁷²

Para Raymond Williams, o percurso autodeclarado de Tchekhov a Woolf ressoa aquele paradoxo entre naturalismo psicanalítico e misticismo simbolista, que citei mais acima, pois se por um lado “Tchekhov foi herdeiro da principal tradição do realismo do século XIX, na qual também trabalhou”, por outro lado “a partir de sua obra pode-se seguir o curso de uma importante tradição do século XX, na qual a rejeição ao realismo é quase absoluta”. Segundo esse argumento, o desejo totalizante da experiência, expresso pela tragédia liberal, que seria pautado por uma “hostilidade ativa” da parte do sujeito em relação à sociedade, estabelecendo um vínculo “entre

⁷¹ LEE, Hermione. “Virginia Woolf’s essays”. In SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 99-100.

⁷² WILLIAMS, Raymond. “Part I. A Generation of Masters. 3. Anton Chekhov”. In *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Penguin and Chatto & Windus, 1976, p. 110-114.

fatos públicos e privados, ou entre experiências privadas e públicas”, perde seu referente, isto é, ocorre a erosão da capacidade de desenvolver plausivelmente “um modo de ver o mundo, no qual se fazia possível vivenciar as características de todo um modo de vida por meio das características de homens e mulheres individualizados”. O mundo de Tchekhov se constituiria exatamente em um realismo desse colapso retraído até o nível do sujeito consigo mesmo, ou, do “movimento de voltar-se contra si mesmo”; a literatura dele passaria a se caracterizar justamente pela “recorrente ênfase sobre uma condição totalizante” desse colapso.⁷³

De tal fissura no seio da cultura burguesa emergiriam várias correntes que viriam a marcar o século XX: o arsenal expressionista seria alimentado pelo “isolamento do indivíduo”, ou seja, o enfoque passaria a girar em torno de “conflitos dramáticos de uma mente individual”, já no romance desembocaria nas águas do fluxo de consciência e chegaria até o que Williams chama de “ficção de pleito especial” (*special pleading*) – “um método que insiste em que o espectador observe o mundo a partir das ações e tensões de uma única mente”. Insistir nessa feição extremamente totalizante nunca é demais, porque a representação do mundo como atomizado, sem sentido e sempre como engano impõe metodicamente a criação de “uma consciência geral da ilusão” que na prática assume o lugar da realidade tanto dos seres individualizados quanto do modo de vida e termina por converter “todos os indivíduos, com exceção de um, em ilusão”. A existência em geral e o cotidiano especificamente são ilusões, mas o ponto de chegada de muitos projetos dessa vertente não extrairia da ilusão uma mola para a ação dramática de modo que a ilusão conduzisse à realidade, mas, em vez disso, o que se nota é “uma ação inteiramente ilusória, ou uma ilusão que se empenha por ser assim”, isto é, trata-se do cultivo da “experiência de absoluta ilusão”, a “credibilidade da ilusão bem-sucedida” e o protesto tanto da parte do autor quanto da obra “contra aquelas condições da sua expressão”. Esse ângulo, portanto, se configuraria como um movimento circular onde “uma condição de absoluta ilusão” seria “precariamente alcançada por um método que precisa continuamente voltar-se sobre si mesmo e dissolver aquilo que ele mesmo criou”, uma vez que “sem essa contínua dissolução, a experiência propriamente dita tornar-se-ia irreal, por tornar-se falsamente real” – um refúgio na indeterminação e na tautologia.⁷⁴ Sendo, a meu ver, esse tatear dentro dessa condição de aporia o sentido mais geral do porquê de Virginia Woolf explicitamente se filiar ao projeto de Tchekhov na conclusão de seu manifesto literário, cabe agora pormenorizar um pouco mais essa análise do diálogo entre os dois, bem como verificar as consequências políticas dessa postura e o que esse abalo representou na história da literatura inglesa.

Em termos mais particulares, faz-se importante mencionar que a ojeriza em relação à

⁷³ WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatto & Windus, 1966, p. 139-142.

⁷⁴ Idem.

degradação da vida cotidiana é um tópico que atravessa os escritos de Tchekhov de ponta a ponta, seja em um conto como *A dama do cachorrinho* (1899) ou em um drama como *Três irmãs* (1901). Efetivamente, as “pequenas misérias”, a “vulgaridade” e a “baixeza” são simbolizadas pela observação atenta da indecência generalizada na vida provinciana. O centro gravitacional desses textos articulava pessimismo, piedade e uma espécie de “culto pelas existências frustradas” e pelas “almas feridas, sobretudo as vítimas mais indefesas”. Essa mistura de ceticismo moral, pessimismo histórico e “aristocratismo artístico” poderia ser traduzida da seguinte maneira: “o símbolo dessa vulgaridade sufocadora é, na obra de Tchekhov, a província: a vida mesquinha longe das possibilidades de experiência da capital”⁷⁵. Aqui talvez seja relevante destacar, e já antecipar, que tal aposta – compreendida como redenção viável – no encadeamento subjetivo de potencialidades abstratas registradas pelos movimentos da consciência de tal maneira que a frustração com a condição humana se torne suportável acaba por se metamorfosear do patamar de meta futura – como em Tchekhov, onde o sujeito ainda consegue se agarrar e se estabilizar – para um fatalismo mais aleatório da associação livre da memória e do pensamento de modo semelhante como aquele localizável nos romances de Joyce e Woolf.

No entanto, decifrar “o nexos secreto que une tantos monólogos desencontrados” não é uma tarefa fácil, já que é por meio dessa “técnica fragmentada” que ele consegue construir uma “atmosfera peculiar, de desencanto, melancolia, poesia nostálgica” e, conseqüentemente, “anti-heroica por excelência” onde esboços de personagens se tornariam cada vez mais vozes “vítimas passivas do destino, paralisadas na ação”. Aqui é possível visualizar um instante do longo adeus do liberalismo, sobretudo na medida em que esse bloqueio da tomada de decisão por intermédio da multiplicação das situações de derrota, frustração, a desistência da luta por um ideal, a ausência de “grandeza de caráter” e “um abismo separando o sonho da realidade” que poucos ou ninguém procura transpor. Isto é, “a escolha não ocorre e a conduta é imposta do exterior para o interior. Nessas obras o presente é recusado e os melhoramentos dos indivíduos como “as boas maneiras, as várias línguas que conhecem, o amor pela música e pela poesia”⁷⁶ se tornam irrelevantes em meio à mediocridade provinciana e à falta de sentido disfarçada pela oscilação entre nostalgia e fuga para um futuro idealizado: “para aqueles que não têm objetivos imediatos ou remotos, só resta na alma um grande espaço vazio”⁷⁷.

Além de “retratos fieis da realidade”, a obra de Tchekhov configuraria “visões de realidades permanentes” como um “realismo simbolista” que “deixa adivinhar outra realidade,

⁷⁵ CARPEAUX, “O Simbolismo”, op. cit., p. 77-78.

⁷⁶ SOUZA, Gilda de Mello. “As *Três Irmãs*”. In *Exercícios de Leitura*. 2ª edição. São Paulo: Duas cidades e Editora 34, 2008, p. 163-166.

⁷⁷ De uma carta de Tchekhov de 25 de novembro de 1892, in W. H. Bruford, *Chekhov and his Russia*, Londres, Kegan Paul, 1947 Apud Ibid., p. 163.

misteriosa, atrás da comum”⁷⁸ – aqui qualquer correspondência com aquele

sensualismo místico, que nos daria lampejos do enigma do âmago da vida, professado por Woolf, não pode ser vista como mera coincidência. Como veremos, a “musicalidade do verso”, o “preciosismo da expressão”, o “sincretismo religioso”, a reação espiritualista contra o naturalismo e a “evasão da realidade comum”⁷⁹ em busca do segredo que se encontra apenas simbolizado por ela são alguns traços presentes nos postulados simbolistas e na experimentação realizada em *As ondas*.

Por exemplo, em *Três irmãs* – onde uma família instalada em uma pequena cidade no interior da Rússia e impedida de se mudar de volta para Moscou se remói entre as lembranças na capital e o desejo de retorno – essa evasão da realidade apreendida pela razão discursiva é plasmada com esse tipo de “renúncia ao presente” para viver à deriva entre a “reminiscência” (passado) e a “utopia” (futuro), ou seja, orbitando em um “entretempo”: esses “seres solitários”, que já estão em pleno processo de desintegração em traços de personagens, fazem pouca coisa além de sonhar com o futuro enquanto se embriagam de recordações de um passado em Moscou que possivelmente teria força para vencer “o tédio da vida cotidiana”. Essa perene “insatisfação no presente” – materializada em problemas próprios a cada membro da família – cava um fosso entre as personagens, o que acaba por reforçar uma paralisia na resignação e na “renúncia à comunicação”. A fórmula parece ser uma atitude analítica diante do destino que se desenrola como a correnteza de um rio e isso se traduz em uma “dupla renúncia”, a saber, “a negação da ação e do diálogo”, ou seja, “as duas categorias formais mais importantes do drama” são, no mínimo, comprometidas conjuntamente com a forma dramática ela mesma.⁸⁰ Tal falta da unidade de ação e de tempo advinda da própria matéria com a qual Tchekhov estava trabalhando, portanto, chocava-se frontalmente com a sua forma mais tradicional da primazia do diálogo interindividual e isso seria um sinal efetivo da crise do drama, isto é, a crise de uma convenção particular que nos anos 1860 já tinha deixado de ser uma mera “norma subjetiva dos teóricos” para se transformar também em uma “situação objetiva da dramaturgia”.⁸¹

Com efeito, a identificação dessa crise do drama em específico e da cultura burguesa de maneira geral tem o potencial de recuperar a historicidade daquilo que havia se tornado o modo natural de se pensar e fazer cultura. Principalmente tendo em vista que, em termos mais estritamente de conteúdo, pode-se sustentar que ao não levar até as últimas consequências a melancolia da solidão, da frustração e da incomunicabilidade do sentimento, optando por “continuar a viver em sociedade”, Tchekhov monta suas personagens e enredos em uma espécie

⁷⁸ CARPEAUX, “O Simbolismo”, op. cit., p. 79-80.

⁷⁹ Ibid., p. 18-21.

⁸⁰ SZONDI, *Teoria do Drama Moderno*, op. cit., p. 40-42

⁸¹ Ibid., p. 29-30.

de suspensão, numa “zona intermediária entre eu e mundo”, a qual pode ser qualificada como a conservação das categorias da forma dramática em uma “causalidade inacentuada que deixa a verdadeira temática tomar forma pelo negativo, como desvio em relação a esta”; esse princípio, diga-se entre parênteses, de uma transgressão que tem como régua e compasso certos limites colocados pela norma, é de grande importância para autores como Virginia Woolf. Já em termos mais propriamente formais – e isso é crucial para compreender a estrutura de *As Ondas* – deve-se sublinhar que nesse autor os monólogos dramáticos se dissolvem em um “diálogo sem substância” que, por sua vez, se metamorfoseia em “solilóquios substanciais”, isto é, a comunicação cede espaço para a expressividade, o dramático para o lírico, já que este gênero se ocupa justamente daquelas emoções desfiguradas, fugidias, fugazes e efêmeras: “no drama o falar sempre expressa”, diz Peter Szondi, “quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala”, enquanto os traços estilísticos líricos conseguem fazer com que “mesmo o silêncio se torne linguagem”. Em outras palavras, essa “contínua passagem da conversação à lírica da solidão” é suficiente para garantir a manutenção da contradição entre forma e conteúdo sem com isso dinamitar a forma dramática.⁸² Por sinal, esse é um aspecto do poder cognitivo de formas culturais emergentes como esta, pois tal fissura na forma herdada do drama parte de uma ciência dos limites e pressões reais, bem como da necessidade de superá-los, para justamente forjar “formalizações complexas da experiência da vida sob suas determinações” que nos permitem ter acesso à passagem de uma mera reprodução para a produção de significados e valores.⁸³

De fato, são essas suspensões e tendências a resolver crises humanas no silêncio que parecem estar no centro do que Virginia Woolf chamou de inconcludência ou (*inconclusiveness*) que ela atribuiu à mentalidade russa. Contudo, faz-se importante lembrar igualmente que a esse movimento vacilante justapõe-se outra tendência, ainda minoritária, mas que aponta para o futuro: tanto na política quanto na estética, “a inviabilização formal do diálogo conduz necessariamente ao épico”⁸⁴, isto é, o cancelamento da conciliação dialógica pode apontar para um caminho que supere a hesitação lírica e avance em direção à visão complexa do projeto épico de Brecht; de fato, essa separação de caminhos pode ser entendida como o núcleo deste estudo.

Woolf, por fim, conclui seu ensaio fazendo uma ressalva que poderia tranquilamente passar despercebida, já que se trata somente de uma sugestão presente no parágrafo final. Nota-se, nos momentos finais dessa sua poética modernista, um afastamento da linhagem russa, à qual ela vinha se filiando, e esse recuo é vital para esclarecer um pouco melhor a sua posição,

⁸² Ibid., p. 42-44.

⁸³ CEVASCO, *Para Ler Raymond Williams*, op. cit., p. 223.

⁸⁴ COSTA, Iná C. “Transições”. In *Nem Uma Lágrima: Teatro Épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular e Nanquin, 2012, p. 64.

particularmente uma vez que é essa presença e interpretação dos clássicos que, dentro da hipótese que tenho defendido aqui, singularizaria o seu projeto em geral e a estrutura de *As Ondas* especificamente.

Ao sentimento de “melancolia” (*melancholy*) e à “interrogação sem esperança que nos enche de um desespero profundo”, (*hopeless interrogation that fills us with a deep... despair*) ela contrapõe “uma voz de protesto” (*the voice of protest*) que parece se esgueirar na ficção inglesa por conta da influência de uma “civilização antiga” (*ancient civilisation*) e que, segundo ela, escaparia aos russos. Ao que tudo indica, a mente russa conseguiria ver mais longe, ou seja, sua visão seria mais ampla, porque liberada da carga irreligiosa e materialista que ancoraria e obstaculizaria a mente inglesa, mas esta conseguiria obter uma desenvoltura inacessível para aquela por conta, provavelmente, das raízes greco-romanas que, ainda que de maneira longínqua, alimentariam toda a literatura ocidental. Efetivamente, além de nossa escritora ter tido acesso a uma educação literária clássica por intermédio da livre circulação na biblioteca de seu pai, ela estudou e escreveu sobre a herança grega na cultura europeia sem, é verdade, deixar de focalizar o abismo intransponível que separaria espacial e temporalmente os gregos dos contemporâneos. Para ela, não apenas a ignorância em relação à pronúncia e significado das palavras, mas também os modos de atuação, as maneiras de recepção, o sentido de comunidade⁸⁵ que formariam “os elementos de uma existência perfeita”, o clima, a natureza e os trejeitos supostamente mais extrovertidos, peculiares das “raças sulistas”, distanciariam os gregos dos ingleses. Mas, embora ela admita essa imensa distância, o vínculo é mantido e afirmado aqui e em outros ensaios. “O instinto para desfrutar e lutar, mais do que para compreender e sofrer” (*the instinct to enjoy and fight rather than to suffer and understand*) teria a ver com a predisposição da arte grega de debater incidentes não em salas de visita, porém nas ruas em uma espécie de “vitória verbal” possibilitada por certa qualidade da beleza da natureza, da amenidade do clima, de maneiras de ser ao ar livre e de um espírituosismo próprios à mentalidade grega e que, por meio de continuidades e descontinuidades, teria chegado até a linhagem literária que anima os escritos de Woolf:⁸⁶ “de Sterne a Meredith, a ficção inglesa dá testemunho de nosso natural deleite com o

⁸⁵ Como buscarei defender mais adiante – apoiado na crítica cultural de Raymond Williams –, as coordenadas mais gerais da percepção e da consciência da perda do sentido de comunidade serão da maior importância para compreender a vereda particular trilhada pela forma do romance inglês até Virginia Woolf. Além do mais, vale mencionar que toda uma teorização sobre a convergência das diferenças entre o universo da épica antiga e o mundo do romance moderno em direção à dissolução de uma “comunidade fechada” ou “civilização integrada”, que se tornaram problemáticas, já foi convincentemente realizada. Voltarei a isso no momento de analisar e interpretar o sentido de superação engendrado pela arquitetura de *As ondas*. Cf. HEGEL, G. W. F. “A dissolução da forma de arte romântica”. In *Cursos de estética*. Vol. II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 329-331; LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007; Idem. “O romance como epopeia burguesa”. In *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2ª edição. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 193-243.

⁸⁶ WOOLF, Virginia. “On not knowing Greek”. In *The Common Reader*. London: Penguin, 2012, p. 33.

humor e a comédia, com a beleza da terra, com as atividades do intelecto e o esplendor do corpo” (*English fiction from Sterne to Meredith bears witness to our natural delight in humour and comedy, in the beauty of earth, in the activities of the intellect, and in the splendour of the body*).

Nesse sentido, caso aceitemos que a arte moderna europeia se esteia em uma relação, ora dialética ora antitética, entre as ideias de clássico e romântico, sendo, por um lado, o clássico pertencente à esfera da cultura greco-romana antiga, da humanista dos séculos XV e XVI e do neoclássico do XVIII, e o romântico, por outro lado, ao universo da arte cristã medieval, principalmente o românico e o gótico, e ao romantismo da segunda metade do XVIII, poderemos começar a compreender o porquê da ressalva de Woolf em relação à mentalidade russa. Com efeito, pode-se argumentar que esse raciocínio estético de nossa autora se insere no longo esforço, por parte da arte moderna europeia, de meditação sobre essas duas concepções gerais tanto do mundo e da natureza quanto da arte, principalmente na medida em que ela também pensa o clássico como atrelado ao “mundo mediterrâneo, onde a relação com a natureza é clara e positiva”, enquanto o romântico se circunscreveria ao “mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil”.⁸⁷ Essa referência final ao espírito clássico, a um só tempo mais primitivo, radiante e autêntico de homens e mulheres originários, que dançam e que, como pássaros, cantam em “vozes indiferenciáveis” nas “pausas do vento”⁸⁸, ressoa não somente a leitura de Nietzsche dos impulsos dionisíaco e apolíneo como forças antagônicas e cujo encontro desencadeou a tragédia grega⁸⁹, como também repõe as linhas gerais da avaliação do

⁸⁷ ARGAN, “Clássico e romântico”, op. cit., p. 11.

⁸⁸ WOOLF, “On not knowing Greek”, op. cit., p. 34-37.

⁸⁹ ele, a tragédia ática seria fruto do encontro de duas forças da natureza, a saber, “a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio”. A primeira estaria ligada aos impulsos da representação, do sonho e da bela aparência do mundo, ao passo que a segunda estaria ligada à irrepresentabilidade, à embriaguez do transe e à emergência das profundezas da essência humana por meio do vir à tona de seus instintos mais primais. Portanto, o ponto alto da cultura clássica seria a união entre a “alegre necessidade da experiência onírica”, produzida pela figuração da aparência do mundo no drama, e a “beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos”, e “por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento”, unificando-se, conciliando-se e fundindo-se com o seu próximo em um “misterioso Uno-primordial” por intermédio da música. Isto é, a desfiguração dionisíaca conseguiria expressão por meio da figuração apolínea e esta ganharia uma transcendência que envolveria a dança e o canto que Woolf comenta em seu texto sobre os gregos: “cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares”. Ainda segundo Nietzsche, essa seria uma forma cultural, em termos estético-políticos, desejável, entre outros motivos porque ela produziria uma espécie de pactuação, ou jogo, social mais autêntico e superior do que o suposto domínio contemporâneo e incontestado do apolíneo através da racionalidade moderna; o apolíneo tornaria a vida possível e digna de ser vivida, enquanto o dionisíaco revogaria o “princípio de individuação [*principium individuationis*]”, ao mesmo tempo que recolocaria permanentemente o terror, o sofrimento, a ausência de sentido e a morte, que seriam a real essência da vida; a busca incansável de elidir essa máxima estaria na base da doença que aflige o ser humano moderno. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 24-29.

Se o projeto de Woolf parece partilhar muitos desses pressupostos e algumas consequências do que já foi chamado de “rebelia aristocrática” e de “culto nietzschiano à necessidade de ‘remitização’ da vida”, Brecht se afasta deles, principalmente no que tange ao papel do teatro e da música. Cf. LOSURDO, Domenico. *Nietzsche, o rebelde aristocrata: biografia intelectual e balanço crítico*. Trad. Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009; CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação”. In HANS-THIES, Lehman. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 14.

expressionismo alemão acerca do imperativo de ultrapassar a realidade da racionalização científica, a celebração da poética da psicologia e fisiologia e alcançar o “conhecimento da realidade por meio do êxtase e da embriaguez interior”, fundindo “mito e técnica”, “elementos arcaicos e míticos com uma sensibilidade clínica”.⁹⁰ Como veremos, é precisamente essa relação ambígua diante da tradição, certo agnosticismo difuso, a postura anticapitalista desde uma espécie de liberalismo social e a oscilação entre o clássico e o romântico que marcarão de ponta a ponta a empreitada de Woolf em *As Ondas*. Na realidade, aqui parece estar sugerido o germe da explicação do porquê de mesmo suas obras mais sombrias, introspectivas e experimentais guardarem algo de um ideal estético, de um encontro harmonioso com o destino e, talvez, de uma superação transcendental por meio do sublime da Grande Arte.

Esses instantes finais de “Ficção moderna” ainda retomam a rejeição ao método e reafirmam o compromisso com certa transgressão libertária como jeito de manter a arte viva. Tendo tudo isso em vista, é possível especular se a combinação de um idealismo romântico, psicologizante e subversivo com um tipo peculiar de classicismo artístico redentor seria a via encontrada por nossa autora para tematizar e resolver a crise da cultura burguesa, inovando-a e enriquecendo-a a seu modo. Na verdade, Woolf está se posicionando dentro de uma espécie de bifurcação ocorrida na história da literatura inglesa e ensejada por essa crise da qual venho falando; a tragédia da organização da vida sob o capitalismo exigiria uma revolução da sua forma expressional, ou seja, seu desejo de ultrapassar o romance se coaduna com um desejo de superar a estabilização da própria identidade psíquica estruturada por essa linguagem artística. É nesse sentido que sua intervenção deve ser localizada no interior do debate complexo da virada do século entre realismo social de um lado e realismo psicológico de outro; salientar que o desdobramento dessas posições tendeu a quase excluir a relação entre ambos e a isolar seus adeptos nas extremidades dos polos, desembocando – para começar a me restringir aos limites ingleses da querela – nas gerações posteriores do que foi chamado de “controvérsia Wells-James”⁹¹, ou entre materialistas e espiritualistas para usar os termos da própria Woolf em seu

A contradição mais flagrante desse tipo de raciocínio erigido para explicar o nascimento da tragédia pode começar a ser vislumbrada como um esvaziamento deveras significativo da própria experiência com o fenômeno artístico. O que parece ocorrer é a aposta em uma “independência do trágico em relação ao ético”, que termina por advogar a produção cultural trágica como “uma construção puramente estética”. Esse “abismo do esteticismo” dilui tudo em um grande nada e isso pode ser defendido porque a cultura – autonomizada pela tese de que a arte trágica seria o “produto monstruoso de uma vontade absoluta” – degrada a si mesma à medida que degrada o seu pretexto de existir, “se desvaloriza a si mesma ao desvalorizar o mundo”. É como se a realidade sócio-histórica que informa os arranjos formais da tragédia desde o seu nascedouro – a separação e a relação dramática entre coro e herói trágicos – não indicasse uma real divisão social no seio do culto – entre o coro, ou seja, a massa dionisiaca, os espectadores e o indivíduo dominado pelas paixões, representando-os –, já que tudo seria “apenas um grande e sublime coro de sátiros que dançam e cantam ou daqueles que são representados por eles”. Tal mascaramento ou mistificação da representação, a propósito, tem consequências políticas das mais relevantes. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2011, p. 103-105.

⁹⁰ MACHADO, Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo, op. cit., p. 15-16.

⁹¹ WILLIAMS, Raymond. *Politics and letters: interviews with New Left Review*. London and New York: Verso, 2015, p. 246.

ensaio.

Particularmente a respeito do que mais nos concerne nessa história toda, pode-se dizer que tal orientação lírica contribuiu de sobremaneira para a tendência de elevação do fluxo da consciência, do monólogo interior (*stream of consciousness* e *monologue intérieur*) e técnicas análogas de uns entre uma miríade de recursos de naturezas distintas ao “princípio formativo governando o padrão narrativo e a apresentação das personagens”.⁹² Com efeito, a conquista da primazia do discurso indireto livre – mais ou menos como o *style indirecte libre* de Gustave Flaubert (1821-1880) em formação entre o final das décadas de 1850 e 1870 e o novo realce conferido ao ponto de vista (*point of view*) de Henry James (1843-1916) da virada do século – é apenas um exemplo do conjunto de determinantes textuais a partir das quais se “produzem e institucionalizam a nova subjetividade do indivíduo burguês” em uma sociabilidade reificada em “unidades equivalentes dentro do quadro da sociedade-mercado”⁹³. É certamente, ainda que nem de perto somente, uma compensação simbólica e psicológica para uma condição de massificação acelerada. Ainda nesse mesmo diapasão, já foi convincentemente sustentado que essa nova subjetividade se tornaria um tipo de subjetivismo agonístico e extremamente relativista, que conferiria a si mesmo o portador e distribuidor de sentido, bem como o poder criador do universo espiritual a partir de seu ponto de vista ordenador de um cosmos, que, sem ele, seria caótico e vazio.⁹⁴

A meu ver, a mediação mais relevante aqui seria avaliar a ligação entre esse modelo das “visões de mundo”, ou a metafísica das metafísicas, e a situação do modo de produção e da luta de classes. Como espero conseguir esclarecer, há todo um deslocamento sociocultural, cujos setores mais avançados produzem “a crítica da burguesia liberal ao absolutismo do seu próprio pensamento”, estruturado justamente a partir dessa “coordenação das diversas ideias metafísicas e a consciência de sua condicionalidade histórica”; dado o estado geral do debate teórico estético-político europeu no começo do século XX, é plausível que certo sentido desconstrutivista e perspectivista de Woolf passe por aqui, já que esta e tantos outros de sua geração se notabilizaram por identificar tradições literárias, gêneros artísticos e normas sociopolíticas para em seguida subvertê-las, parodiá-las e montá-las de acordo com um princípio subjetivo do gênio modernista. Tal conduta geral, apesar das intenções particulares professadas e efetivamente concretizadas, opera a reificação, ou coisificação, de um conjunto significativo de “estruturas culturais, seu ritmo, sua dependência mútua, suas similaridades”, convertendo-as em “bens culturais” e substituindo “o domínio das escolas e sistemas anteriores pela “história intelectual” ou pelo

⁹² LUKÁCS, “The ideology of modernism”, op. cit., p. 17.

⁹³ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. London: Methuen, 1981, p. 153-154.

⁹⁴ LUKÁCS, Georg. “6. The Ash Wednesday of parasitical subjectivism (Heidegger, Jaspers).” In: *The destruction of reason*. Translated by Peter Palmer. London: The Merlin Press, 1980, p. 489-491.

mosaico de uma seleção do que já havia sido realizado.

O resultado dessa crença na capacidade de instrumentalização e subjugação dos esforços do passado seria não apenas a “indiferença pelo conteúdo definido das próprias ideias”, como também “o desvanecimento da esperança de estruturar a realidade racionalmente, ou seja, de modo adequado às necessidades da maioria no quadro da ordem existente”; a equalização, a reprodução e a desestruturação dos ângulos que não fossem os assim vistos como absolutamente modernos deságuam em uma nova ininteligibilidade, que pode ser tanto progressista quanto regressiva. O espraiamento da equivalência universal da forma mercadoria parece ter a ver com a eliminação das “diferenças entre as diversas construções do mundo melhor”; o todo é decomposto em meros objetos a serem manejados ou colados como elementos de natureza ou valor similar desde a perspectiva do Eu ordenador do artista contemporâneo. Com efeito, por um lado na “fase liberalista” no capitalismo ainda era possível “a ideia contínua de harmonia” graças a uma “multiplicidade de empresários autônomos” calcada na busca da acomodação social de seus interesses, ou seja, na relação possivelmente concordante entre as várias classes sociais. Por outro lado, na “fase monopolística”, ou imperialista – apesar de reciclar a negação da luta de classes em nome da potencial simetria entre as classes –, onde predomina “a luta pelo mercado mundial entre poucos grupos influentes”, conceitos altamente abstratos como “trágico, heroísmo e destino” passam a aparecer como “categorias histórico-filosóficas centrais” devido à inviabilidade objetiva da “concordância entre as existências individuais”.⁹⁵ Isto é, embora os escombros do passado filosófico, literário e artístico não sejam meramente descartados – em muitos casos o que ocorre é justamente certa reverência condescendente com o que se tornou, a um só tempo, clássico e ingênuo por terem postulado a condição de verdade –, eles são nivelados e vistos sob a óptica de uma disputa infernal por prevalência que deteriora praticamente qualquer condição de possibilidade de um conhecimento seguro ou do fazer

artístico genuinamente significativo, pois o que sobra é o sentimento trágico de pura gratuidade no âmbito da própria existência. Numa palavra: é exatamente nesse grande nada do injustificado, do espontâneo e da compatibilidade universal do mundo unido sob o signo da indiferença que a obra de Woolf parece se inserir em uma perseguição desesperada por uma pedra de toque que forneça alguma autenticidade possível.

Tal subjetivismo, que permeou tanto intervenções filosóficas quanto formas artísticas, teria como referente a junção de uma *condição parasitária*, possibilitada por uma economia imperialista, e a autopercepção de isolamento do indivíduo em um mundo que se alarga em um sentido disjuntivo, de “totalidade irrepresentável,” “espacialmente imperceptível” e em direção

⁹⁵ HORKHEIMER, “Materialismo e metafísica” In *Teoria crítica I*, op., cit., p. 32-33.

ao infinito⁹⁶; o sujeito se veria crescentemente como uma mera engrenagem em um sistema global cujas condições de reprodução e de expansão não dependeriam mais dele, mas de forças colossais que o solapavam. O que quero sugerir é que temos a partir daqui, ora mais ora menos conscientemente, uma perda da capacidade de apreensão da realidade a começar pela captura do entorno e da temporalidade, ou seja, dos limites e delineamentos da própria estética transcendental por meio da qual sentimos e entendemos o mundo⁹⁷: o tempo e o espaço, como precondições representacionais de todas as outras representações⁹⁸, seriam colocados sob um ângulo analítico bastante minucioso e problematizador desde essa consciência que enxerga todos os fenômenos por intermédio de um relativismo absoluto e como fatalmente ilusórios, vegetando sobre o movimento circular de representação e desmascaramento da ilusão. Realmente, o traço mais determinante do momento imperialista do capitalismo é a prevalência da sua forma mais *abstrata*, ou *irrepresentável*, a financeira. É nesse sentido que pode-se sugerir que se boa parte da ficção escrita no século XIX foi possibilitada por comunidades cognoscíveis, a expansão, concentração e mutação do sistema bancário de um mero intermediário das trocas para o patamar de principal articulador de um sistema crescentemente *opaco* e a monopolização dos bancos até o ponto de podermos falar de uma oligarquia financeira global quase *fantasmática*⁹⁹ são dados

⁹⁶ JAMESON, “Modernism and imperialism,” op. cit., p. 157-162.

⁹⁷ Embora Woolf seguramente conserve um número de conquistas advindas do “esteticismo sensualista” do impressionismo – especialmente em *As ondas* –, ela não deixa de traduzir o espírito da época, posicionando-se em um meio do caminho, ou em um entrelugar, entre a tradição mais recente da arte moderna e as rejeições mais radicais dos anos 1920 e 1930. “O grande movimento reacionário do século ocorre no domínio da arte como rejeição do impressionismo – uma mudança que, em alguns aspectos, forma uma incisão na história da arte mais profunda do que todas as mudanças de estilo desde a Renascença, deixando a tradição artística do naturalismo fundamentalmente incólume. É verdade que sempre existiu um vaivém entre formalismo e antiformalismo, mas a função da arte como retrato fiel da vida da natureza jamais fora questionada, em princípio, desde a Idade Média. A esse respeito, o impressionismo foi o clímax e o término de um desenvolvimento que tinha durado mais de 400 anos. A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a toda ilusão de realidade por princípio e a expressar sua visão geral da vida através da deformação deliberada de objetos naturais. (...) Mas o próprio impressionismo prepara o terreno para esse desenvolvimento na medida em que não aspira a ser uma descrição integrativa da realidade, uma confrontação do sujeito com o mundo objetivo como um todo, assinalando, antes, o início daquele processo que foi denominado a “anexação” da realidade pela arte. A arte pós-impressionista não pode mais ser considerada, em qualquer sentido, uma reprodução da natureza; sua relação com a natureza é de violação. Podemos falar, no máximo, de uma espécie de naturalismo mágico, da produção de objetos que existem a par da realidade mas não desejam tomar o lugar desta (...) estamos num segundo mundo, num supermundo que, por muitas características de realidade ordinária que possa ainda exibir, representa uma forma de existência que ultrapassa e é incompatível com essa realidade. A arte moderna é, porém, anti-impressionista ainda num outro aspecto (...) renunciando à eufonia, às formas, tons e cores fascinantes do impressionismo. Destrói valores pictóricos na pintura, as imagens cuidadosa e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e a tonalidade na música. Subentende uma fuga ansiosa a tudo o que é deleitoso e agradável, a tudo o que é puramente decorativo e cativante. (...) A intenção é escrever, pintar e compor com base no intelecto, não nas emoções; enfatiza-se, por vezes, a pureza da estrutura, outras vezes o êxtase de uma visão metafísica, mas há um desejo de escapar a todo custo do complacente esteticismo sensual da época impressionista (...) Daí a luta contra todos os sentimentos voluptuosos e hedonistas, daí a melancolia, a depressão e o tormento nas obras de Picasso, Kafka e Joyce. A aversão ao sensualismo da arte mais antiga, o desejo de destruir-lhe as ilusões, chega ao ponto de os artistas se recusarem agora a usar os mesmos meios de expressão e preferirem, como Rimbaud, criar uma linguagem artificial própria. (...) uma luta pela expressão direta, espontânea, ou seja, é um movimento essencialmente romântico”. Cf. HAUSER, *História social da arte e da literatura*, op. cit., p. 960-962.

⁹⁸ KANT, Immanuel. “I. Doutrina transcendental dos elementos”. In *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis e Bragança Paulista: Vozes e São Francisco, 2012, p. 71-95.

⁹⁹ LÊNIN, *Imperialismo*, op. cit.

que indicam a crescente predominância de comunidades incognoscíveis¹⁰⁰ e, conseqüentemente, de muito da ficção do século XX. Em outras palavras, o que parece estar em jogo é uma erosão da capacidade de se escrever dramas burgueses, bem como de se escrever romances, justamente porque aquela confiança, simultaneamente ideológica e estilística, na apreensão de um mundo conhecível e conhecido igualmente se esvai, ou seja, certo modo particular e hegemônico de realismo analítico implode, dando lugar a uma miríade de alternativas para se continuar a narrar.

Nessa mesma toada, se, desde as suas origens modernas, o realismo foi inerente ao romance, sobretudo graças ao seu ímpeto de desmistificação e à sua orientação de pautar a “experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*”, por outro lado, o desenvolvimento, que remonta ao século XIX e que se radicaliza já na primeira metade do século XX, redundou em um subjetivismo narrativo, que não deixa de transformar nenhum material e, desse modo, mina o preceito épico da objetividade ou de concretude material.¹⁰¹ A bem da verdade, é plausível que pensemos essas sucessivas mutações culturais em termos de periodização histórica, situando o realismo como uma forma, ou modo dinâmico, cuja função de desmistificação procurava, inicialmente, derrubar os valores idealizadores do romanesco medieval e trazer para o “primeiro plano aspectos da realidade social que este não podia acomodar”. Dito de maneira esquemática, nesse primeiro período da modernidade o realismo teria o objetivo de cumprir as metas de esclarecimento e de secularização que fariam parte do projeto maior de uma espécie de revolução cultural burguesa, daí seu caráter inicialmente negativo, crítico ou destrutivo, ao passo que, já em um outro momento, esse impulso narrativo realista serviria para “a construção da subjetividade burguesa”, mas uma construção que implicava igualmente a “erradicação de estruturas psíquicas e valores herdados” através do doloroso cancelamento de ilusões. O instante que nos interessa é justamente o mais propriamente modernista, que, em linhas gerais, envolveria desde Dostoiévski até Woolf, passando por Tchekhov, Henry James e Joyce, e se pautaria menos por uma função social negativa e uma desmistificação do que pela “desfamiliarização e a renovação da percepção” calcadas em um tom emocional tendente à resignação e à renúncia à tomada de posição.¹⁰² Portanto, não é de se surpreender que a determinante textual de escritores integrantes dessa acumulação literária – Flaubert, Tchekhov, James, Conrad, Joyce e Woolf – se expressaria no emprego crescentemente sistemático do discurso indireto livre à medida que a

¹⁰⁰ Ao comentar a categoria, a um só tempo histórico-social e literária-textual, que serve de sustentação para se compreender a épica em geral e o romance em particular, Raymond Williams disse que “Aqueles romances que conseguem atingir uma variedade efetiva de experiência social por meio de relações suficientemente manifestas e imediatas possuem uma comunidade cognoscível [...] A noção contrária de comunidade incognoscível é muito importante para o argumento do livro, já que a ideia de comunidade cognoscível sozinha pode sugerir que romances não poderiam ser escritos, exceto em circunstâncias muito especiais, no século XX”. Cf. WILLIAMS, *Politics and letters*, op. cit., p. 247.

¹⁰¹ ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In *Notas de literatura I*. 2ª edição. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2012, p. 55.

¹⁰² JAMESON, *The antinomies of realism*, op. cit., p. 4-5.

unidade de tom da onisciência de um realismo anterior ia perdendo espaço; analogamente, os assuntos mais centrados na crítica moral e social dos romances setecentistas e oitocentistas paulatinamente dariam lugar à revolta, sacrifício, desespero, resignação e, finalmente, à aporia trágica. É como se a crise da cultura burguesa se concretizasse justamente na sua dificuldade metafísica ou impossibilidade política de fornecer respostas e explicações através de um realismo que, mais do que contasse, colonizasse o real; daí a tendência ao relativismo e ao preenchimento dessas lacunas com o escape metafísico de ideias rituais do trágico ou o recurso ao puro nada.

Como vimos em “Ficção moderna”, a queda dos átomos em uma segunda ou terça-feira dispararia não apenas impressões e lembranças, mas também acidentes igualmente aleatórios e esse ininterrupto movimento caótico, desordenado e arbitrário constituiria o mundo como ausência de finalidade e significado; uma natureza humana e universal calcada no culto da ideia do Nada ou da vida como uma passagem do nada para a morte (outro nome para o Nada). Aqui o que encontramos é a armação de um teorema a partir do qual “conclusões metafísicas” acerca de uma “natureza humana permanente, universal e essencialmente imutável” serão extraídas.¹⁰³ Efetivamente, de modo semelhante que esta declaração fatalista de inexistência de sentido na vida já é em si uma atribuição de sentido a ela e o resultado de “uma perspectiva fortemente totalizante”¹⁰⁴, só que em chave negativa, o “rebaixamento do acidente” como sempre e puramente desprovido de motivação identificada ou identificável – como se opressão, guerras, exploração, trânsito, obras de arte, etc. fossem completamente contingenciais e não tivessem qualquer conteúdo intencional – deita raízes na moderna “separação do controle ético e, mais criticamente, agência humana, do nosso entendimento da vida social e política”.¹⁰⁵ Nesse sentido, a prevalência de um modo de vida fundamentalmente fetichista, como é o caso do capitalista, engendrou determinadas percepções trágicas da vida até o ponto de percepções que imaginam o existente como corpos, ou coisas, em um perpétuo deslocamento cego se tornarem realistas e sofisticadas, convenientemente eclipsando jogos de interesse conhecíveis. Vale destacar que os meios de difusão e sedimentação dessas resignações e aporias trágicas se encontram na produção cultural. Ou seja, as metamorfoses pelas quais formas culturais passam – como o romance, a pintura ou o drama –, nos deixam não somente visualizar transformações efetivas das circunstâncias nas quais elas foram forjadas, como também se colocam como produções definidoras da percepção daquela mesma realidade; objetos e situações trágicas se retroalimentam.

Vale insistir nesse ponto: o caráter afirmativo desse manifesto literário-filosófico de

¹⁰³ WILLIAMS, *Modern tragedy*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁴ EAGLETON, Terry. *Sweet violence: the idea of the tragic*. Oxford: Blackwell, 2003, p. 125-126.

¹⁰⁵ WILLIAMS, *Modern tragedy*, op., cit., p. 49.

Virginia Woolf se estrutura desde um duplo movimento, a saber, (1) a crítica de um tipo particular de materialismo, que, em muitos sentidos, merecia ser criticado e superado; (2) a apresentação de um ideal, isto é, uma tese sobre a condição geral do mundo a partir da qual uma atitude pessoal deve ser deduzida. Nesse sentido, é plausível argumentar que a reflexão em “Ficção moderna” é sobre o modo mais adequado de se registrar a vitalidade espiritual presente na dinâmica entre sensibilidade e irritabilidade não apenas da Inglaterra dos anos 1920 e 1930, mas também em outras capitais de nações com crescente poder de consumo e com classes médias temerosas e oscilantes, a qual engendrou uma multiplicidade de “percepções metropolitanas”, isto é, juízos, ao mesmo tempo, imaginativos, sensoriais e históricos a respeito da situação moderna de um sujeito composto por incontáveis potencialidades abstratas (que ainda não foram ou jamais serão efetivadas em atos) e açoitado pela implosão de um mundo conhecido e conhecível devido à extraordinária expansão deste. Tais percepções e ajuizamentos particulares seriam veiculados pela proliferação de instituições culturais urbanas formadas em centros imperiais, bem como pelos novos meios de produção e de distribuição culturais até deixarem de ser oposicionistas para se transformarem em clássicos contemporâneos e, em boa medida, as maneiras naturais de se pensar e de se fazer arte no capitalismo tardio – a transformação do modernismo da primeira metade do século XX em ideologia é uma das características da cultura pós-moderna da segunda metade.

Ainda a respeito dessa dimensão sociológica da formação da consciência modernista de Woolf e de tantos outros escritores: “há conexões decisivas entre as práticas e ideias dos movimentos de vanguarda do século XX e as condições e relações específicas da metrópole do século XX,” principalmente uma vez que o desenvolvimento de cidades em metrópoles imperialistas também significou a construção de vitrines e redes de transmissão cultural através das quais uma gama de “universais estéticos” ou “modernos absolutos”, tais como os que temos descrito até agora, foram estabelecidos como realizações nacionais graças à hegemonia intelectual de universidades, editoras, museus, jornais, revistas, galerias, rádios, etc. instaladas em cidades berços do modernismo crescentemente abstratizante como Londres, Nova York, Paris, Berlim e Moscou.¹⁰⁶ A relação entre imperialismo e modernismo é, portanto, deveras ambígua, porque se por um lado a oposição à cada vez maior subjugação de formações sociais pré-capitalistas e economias semiautônomas ao poderio econômico e militar de grandes monopólios privados – que se confundiam com aparelhos estatais agigantados e coordenados por uma mutação do sistema bancário de um mero intermediário no organizador do sistema

¹⁰⁶ WILLIAMS, Raymond. “Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism”. In *Politics of modernism: against the new conformists*. London and New York: Verso, 2007, p. 37-39; BRADBURY, Malcolm. “The cities of modernism”. In __.; MCFARLANE, James. (eds.) *Modernism: a guide to European literature 1890 – 1930*. London: Penguin, 1991, p. 96-104.

capitalista em âmbito planetário – conferiu força àquela proliferação de experiências estéticas – aqui a valorização de certo primitivismo é apenas um exemplo dos baluartes erigidos contra a modernização do capital –, por outro lado é inegável que foi aquele perfil de acumulação de capitais que permitiu certos saltos técnicos e o desenvolvimento de meios de distribuição decisivos, bem como a consagração posterior daquele tipo específico de arte como cânone contemporâneo, uma vez que ele certamente se confundia com certa modernidade almejada, a qual igualmente emanava do aperfeiçoamento daqueles recentes gostos, padrões de consumo e modos de vida urbanos.

Além disso, e provavelmente isso seja o mais crucial, o rápido crescimento populacional daquelas metrópoles europeias¹⁰⁷ parece ter sido parte de um conjunto de fatores determinantes para o estilização de certo jeito mais contido, preciso e analítico de escrever prosa em inúmeras tendências. Efetivamente, é muito plausível sugerir que aquela confiança que sustentou o realismo oitocentista foi destruída justamente por um ceticismo a respeito da viabilidade de se compreender a sociedade como um todo. A expansão veloz do mundo sob a égide da reprodução e da acumulação de capitais, o contínuo desaparecimento de modos de vida tradicionais e a emergência de uma cultura urbana jamais vista até então engendram uma convicção de que os indivíduos só são “em parte cognoscíveis em e por relações pessoais”, que “alguma parte da personalidade precede e sobrevive – é de algum modo não afetada por – relacionamentos”, o que redundava em uma percepção quase que generalizada das “pessoas não serem cognoscíveis” e é precisamente dessa combinação de convicções que essa nova arte chamada de modernista emerge; em particular o romance produzido sob esses sentimentos e condicionamentos. Dito de outro jeito, o abalo sísmico que a ficção moderna de Woolf expressa e contribui para definir tem a ver com “a crise da comunidade cognoscível” – particularmente aquela que viabilizou a maioria dos romances e o principal da prosa escrita desde o século XVIII, na medida em que o mundo recriado nelas era, em muitos sentidos, alicerçado em um método tradicional de mostrar comunidades, relações e pessoas “de maneiras essencialmente cognoscíveis e comunicáveis”. Tal crise da comunidade cognoscível seria manifesta não somente, ainda que certamente, pelo ganho em “complexidade das comunidades” e a consequente dificuldade de se sustentar “qualquer suposição de uma comunidade cognoscível”, como também a “relação entre comunidade cognoscível e a pessoa cognoscível”. Daí, uma temática recorrente, que parece unir toda a extensa geografia modernista, ser justamente “uma relacionada alienação de comunidade

¹⁰⁷ É estimado que a Grã-Bretanha tinha, no final do século XVIII – ou seja, durante a formação do que veio a ser considerado como ficção realista –, pouco menos de onze milhões de habitantes, por volta da metade do século XIX haveria cerca de 22 milhões e, finalmente, nas primeiras décadas do XX haveria aproximadamente 44 milhões. Cf. WILLIAMS, Raymond. “Notes on English prose: 1780-1950”. In *Writing in society*. London and New York: Verso, 1991, p. 69

e de pessoas”.¹⁰⁸ Ou seja, o impulso narrativo estaria fortemente comprometido em meio a um mundo visto como impossível de ser conhecido, pessoas que jamais poderiam se conhecer satisfatoriamente e a alienação correlata entre indivíduos e estes e a comunidade onde vivem.

O ponto de chegada de todo esse esforço de situar o projeto e a formação de Woolf é exatamente o das linhas gerais das mudanças pelas quais o romance inglês passou. Independentemente de aderirmos aos diferentes esforços teóricos notáveis de explicação da ascensão do romance inglês no XVIII, seja ligando-a à afirmação das classes médias e às suas respectivas noções de realismo;¹⁰⁹ seja atribuindo as suas origens a uma resposta à profunda instabilidade de categorias literárias e sociais, especialmente em termos de verdade narrativa, atitudes em relação à virtude, às identidades de gênero e à ordem política;¹¹⁰ ou sugerindo a interdependência entre aquele tipo específico de prosa doméstica e as mais variadas narrativas orientais que chegavam na Europa setecentista¹¹¹, o que, no final, parece ter mais força explicativa é a história do ganho e da perda de uma confiança de ordem, simultaneamente, epistemológica, social, estilística e identitária, bem como a crise das comunidades conhecidas e conhecíveis.

Primeiramente, deve ser retomado que a vereda que leva da primeira à segunda metade do século XIX foi o momento em que a forma mercantil se tornou social e politicamente dominante até culminar na consolidação do capitalismo como um sistema, isto é, quando a produção de mercadorias e de valor de troca deixou de ser uma forma entre outras para se universalizar como o princípio regulador do metabolismo social, permeando tanto a exterioridade do corpo político quanto a interioridade dos sujeitos.¹¹² Em vez de tais condicionamentos da produção cultural serem vistos como uma mera evolução progressiva e linear das formas do passado rumo a formas mais modernas, o que se vê é um refluxo meditativo na capacidade de apreensão da totalidade e que, em termos a um só tempo filosóficos e literários, se traduz na crescente sensação de uma cisão irreconciliável entre sujeito e objeto, indivíduo e mundo, na perda das funções do diálogo, da centralidade das relações interpessoais e na correspondente maior proeminência de um tipo de “insulamento lírico” ou, como vimos, de casos como o de Tchekhov em que observamos literalmente o “diálogo com um surdo”. Assim, no lugar de um simples fluir contínuo da história, o que se nota é um refluir reflexivo condicionado pela reificação, ou desumanização, que corrói a maior pureza dialógica das formas burguesas,

¹⁰⁸ Cf. WILLIAMS, *The English Novel From Dickens to Lawrence*, op., cit., p. 15-17.

¹⁰⁹ Cf. WATT, *The Rise of the Novel*, op., cit.

¹¹⁰ Cf. MCKEON, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2002. (1987)

¹¹¹ Cf. ARAVAMUDAN, Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Rethinking the Rise of the Novel*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012.

¹¹² Cf. LUKÁCS, Georg. “Reification and the Consciousness of the Proletariat”. In *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Translated by Rodney Livingstone. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971, p. 83-92.

cedendo espaço para os solilóquios e o silêncio.¹¹³

Tal processo histórico, composto por tendências e contratendências, acaba engendrando, já no final dos anos 1840, a Inglaterra como “a primeira civilização industrial na história mundial”, o que é igualmente indissociável da formação da consciência de um “estágio crítico e definidor” a partir da ascensão dos ingleses como “o primeiro povo predominantemente urbano na longa história das sociedades humanas” – “as instituições de uma cultura urbana, de salas de concerto e jornais dominicais populares a parques, museus e bibliotecas públicas”, bem como o desenvolvimento de novos métodos de impressão de livros, que barateou seus custos, legislação sobre saúde pública, trabalhista¹¹⁴, modernização econômica¹¹⁵ e as lutas por

¹¹³ “o drama moderno (...) dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de ‘a vida danificada’ (...) as transformações da estética teatral em direção às formas mais modernas e às vanguardas não são lidas simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido”. Cf. PASTA Jr. José Antônio. “Apresentação”. In SZONDI, *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 12.

¹¹⁴ A legislação fabril inglesa foi o resultado de longas lutas de classes ao longo do século XIX e significou a condição de possibilidade não só para a expansão do público leitor e certa mobilidade social (ingredientes sociais cruciais para o romance como forma cultural, especialmente para a sua característica polifonia de vozes sociais tal como sustentada por Bakhtin), como também auxiliou na definição de temas e inquietações de romancistas por todo o país, fosse direta ou indiretamente. A limitação do tempo de trabalho por força da lei para crianças (a partir de 8 e 9 anos), adolescentes, mulheres e homens fez com que entre 1833 e 1864 houvesse verdadeiras guerras campais que culminaram em uma jornada de trabalho normal, isto é, as jornadas extenuantes de 15 horas nas indústrias de algodão, lã, linho e seda foram pouco a pouco abolidas – em 1844, por exemplo, o trabalho de crianças menores de 13 anos foi limitado a 7 horas diárias e já em 1847 a Lei das 10 Horas para operários masculinos adultos foi aprovada pelo Parlamento, mas cuja implementação efetiva foi duramente combatida pelo capital, inclusive por meio da redução geral dos salários, em nome da “livre exploração da força de trabalho”. Na realidade, durante todo esse período o que ocorreu foi uma série de marchas e contramarchas que estabeleceu uma miríade de regulamentações a depender da idade, gênero e ramo industrial, que, em linhas bastante gerais, persiste até hoje. A luta pelo lazer e pela preguiça por parcelas mais numerosas da população seria crucial para a formação da instituição arte e para a indústria cultural que se constituiria no século XX, já que, entre outras razões, a participação na vida cultural é limitada pelo dispêndio de tempo nas atividades laborais. “Nada caracteriza melhor o espírito do capital do que a história da legislação fabril inglesa de 1833 a 1864!” Cf. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 349-369.

¹¹⁵ O resultado bastante apertado das eleições gerais de 1852 para o parlamento britânico revelaria um processo em curso que tingiria as lutas de classes modernas naquele país: a crise de identidade política de seus principais partidos, ainda de feição visivelmente aristocrática, devido à emergência do capitalismo propriamente dito e de suas respectivas classes. Embora os *Whigs* (liberais) tivessem ganhado no voto popular, os *Tories* (conservadores) conquistaram uma maioria de representantes e se afirmaram como “os guardiões das tradições da Velha Inglaterra”, posicionando-se como representantes dos interesses da aristocracia rural e os liberais como porta-vozes aristocratas da burguesia urbana ascendente, que se emancipava. O poder da primeira fração da aristocracia adviria de certo protecionismo econômico para garantir o preço mínimo dos alimentos e, por conseguinte, o valor do arrendamento da terra – tal poder havia sido seriamente comprometido com a revogação em 1846 das Leis dos Cereais (1815), que impunham tarifas para a importação de grãos e beneficiavam os produtores locais, daí a erosão do poder político-econômico dos *Tories*. A liberalização econômica significava uma paulatina subordinação dos interesses dos juro da terra, da propriedade, da agricultura e do campo aos dos juro do dinheiro, do comércio, da indústria e da cidade, mas os excessos das classes médias em ascensão já teriam sido neutralizados desde pelo menos a Revolução Gloriosa (1688) e a Revolução Francesa (1789). Já na virada do século XIX para o XX, esse papel de contenção das lutas de classes locais pela via parlamentar passaria a ser realizado pelo Partido Liberal e pelo Partido Trabalhista, o que sinaliza a dissolução da necessidade de uma representação aristocrática dos anseios das classes médias comerciais e industriais, bem como do proletariado. Com efeito, essas especificidades do processo sócio-histórico inglês – a aliança entre burguesia e aristocracia, ou um liberalismo real como uma via de manutenção de oligarquias, principalmente no que tange à representação política, que é empurrada em direção aos interesses da burguesia por conta do movimento do capital, o pioneirismo industrial e urbano – viria a formar a moldura de várias obras dos romancistas daquele país e distingui-lo dos seus correlatos norte-americanos e franceses. Cf. MARX, Karl. “Tories and Whigs”. In *The political writings*. London and New York: Verso, 2019, p. 590.

democracia¹¹⁶ devem ser vistos como fatores extraliterários que se transformam em intraliterários à medida que dão conta de uma mudança quantitativa e, posteriormente, qualitativa do público leitor e dos contornos de uma efetividade que aqueles escritores registravam e definiam¹¹⁷ por intermédio da forma literária capitalista por excelência: o romance. Essa forma cultural múltipla, camaleônica, canibal, plástica, que resiste a definições exatas, na qual coexistem vários estilos e inclusive outras formas, pode, ou talvez deva, ser vista lado a lado da multiplicidade de formas políticas que o próprio capitalismo pode subsumir: “em sua mistura de linguagens e formas de vida, [o romance] é o modelo da sociedade moderna, não simplesmente uma reflexão dela”.¹¹⁸

É esse traço estrutural do romance que será acentuado por Woolf para dar conta e determinar o sistema de imagens da alma dilacerada sob o catastrófico colapso do liberalismo em miséria, guerras e revoluções nos primeiros decênios do século XX. Apesar de ser possível localizar esse sentimento de alienação em meio a uma multidão urbana desconhecida desde pelo menos os poemas *Londres* (1794), de William Blake (1757-1827), e *O Prelúdio* (1798; 1850), de William Wordsworth (1770-1850), uma vez que se trata de uma temática romântica bastante comum, os distintos mecanismos utilizados por romancistas como Austen, Dickens, Emily Brontë, Eliot e Hardy – para encontrar um lugar narrativo convincente em termos de uma experiência compartilhada – já se mostravam praticamente esgotados no caminho que passa por Conrad, James, Joyce e Woolf. Por exemplo, o artifício de Austen de focalizar condutas pessoais – “o teste e a descoberta dos padrões que governam o comportamento humano em certas situações reais” – dentro de um quadro de acumulação econômica, advinda de ganhos comerciais, coloniais e militares, significava uma experiência acessível da conversão desses excedentes no melhoramento de casas, propriedades, posição social e no aprimoramento moral através da obediência à dinâmica de “adequação de normas sociais”.¹¹⁹

¹¹⁶ Os movimentos luddista, cartista, abolicionista e tantos outros por extensão de direitos políticos e de maior distribuição da riqueza nacional entraram definitivamente na agenda política oitocentista inglesa e tiveram como marcos as Leis de Reforma 1832 (extensão do direito ao voto a pequenos proprietários e burgueses urbanos), 1867 (extensão do direito ao voto a parte dos trabalhadores homens urbanos), 1884 (nova reforma eleitoral e extensão do direito ao voto a trabalhadores homens do campo), 1918 (extensão do direito ao voto a qualquer homem acima dos 21 anos e a algumas mulheres) e 1928 quando o sufrágio universal feminino foi igualmente conquistado; some-se a essas conquistas institucionais, ao menos a derrotada, porém massiva e histórica greve geral de 1926. Essas rápidas e profundas mudanças e agitações sociais democráticas, que já vinham acontecendo há séculos e que se radicalizariam nos séculos XIX e XX, seriam cruciais para criar as condições de possibilidade do “aspecto distintivo básico da estilística do romance”, a saber, “a diversidade de tipos de discursos sociais” constituída por “unidades estilísticas heterogêneas”, que viriam, por sua vez, a se combinar como unidades estilísticas subordinadas e semiautônomas em uma unidade superior de significado unificado, estruturado e revelado no todo complexo do romance como obra individual; portanto, dada a própria natureza intensamente social do romance como resultado de uma multiplicidade de vozes sociais, aquela unidade superior, mais do que em qualquer outro gênero artístico, nunca pode ser restrita à “individualidade do sujeito falante”. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Discourse in the Novel”. In *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1980, p. 262-264.

¹¹⁷ Cf. WILLIAMS, *The English Novel From Dickens to Lawrence*, op. cit., p. 9-12.

¹¹⁸ EAGLETON, *The English novel*, op. cit., p. 1-6.

¹¹⁹ WILLIAMS, *The English novel from Dickens to Lawrence*, op. cit., p. 16-20.

A comunidade cognoscível de Austen – que é a condição de possibilidade para o seu estilo moderado, leve, cultivado e atravessado por uma fina ironia – pode até ser um trabalho minucioso de seleção, organização e exclusão, mas, ao mesmo tempo, nos devolve um processo histórico em andamento e o esforço de registrá-lo e influenciá-lo por meio da escrita; nota-se não somente “o momento da fusão do capital mercantil e do agrário”, transformando os membros daquela fração burguesa em *consumidores* que precisam sofisticar suas escolhas e se educar para estarem à altura do que se espera de membros da classe dominante de um império como o britânico, mas também observa-se “a transição entre o poema compassivo e o romance de crítica social, por exemplo, de um Dickens, na geração posterior”. Mais: essa escritora, que normalmente é colocada como a iniciadora da grande tradição do romance inglês, é também o ponto privilegiado para se ver a celebração da união entre a moralidade aristocrática do inatismo das condições do nascimento e a moralidade do melhoramento de investidores e consumidores. Porém, faz-se importante salientar que nos melhores momentos de sua peculiar “ironia reveladora”, Austen não deixa de sinalizar que o melhoramento econômico não significa automaticamente o aprimoramento da conduta pessoal e é justamente por essa brecha que a crítica moral cederá espaço para a crítica social em romances como os de Dickens, Gaskell e Eliot.¹²⁰ Foi exatamente essa seletividade do universo narrado que possibilitou a Austen a unidade da voz narrativa calcada na primazia da perspectiva do narrador onisciente. Isto é, “as confusões e contradições desse complicado processo social são a verdadeira fonte dos muitos dos problemas de conduta e avaliação humanas que as ações pessoais dramatizam” em seus romances. As gerações imediatamente posteriores a Austen vão ter que trabalhar a partir dos problemas advindos da crise dessa comunidade cognoscível, forjar novos sentidos de sociedade e se colocarem na posição de criadores e destruidores de valores e relacionamentos;¹²¹ essa nova consciência histórica de uma complicação do que até então servia de base para o ato socialmente simbólico de narrar, por sua vez, colocou crescentes desafios formais, técnicos, estilísticos e ideológicos.

O fim de século, finalmente, seria o instante em que a autoconfiança dessa classe média insular seria definitivamente abalada e isso se expressaria como “distúrbios internos na linguagem e na forma”. Mais: “foi uma ruptura na textura onde a própria consciência era determinada; um ataque, ou pelo menos parecia, não apenas na forma do romance, mas em uma ideia, *a* ideia, de literatura ela mesma”. Aparentemente, o estado da arte ao qual Virginia Woolf reagiu em “Ficção moderna” não se restringia à mera implausibilidade de produzir e resolver conflitos por intermédio da dramatização de relações pessoais perante a crise de identidade

¹²⁰ CEVASCO, *Para ler Raymond Williams*, op. cit., p. 204-209.

¹²¹ WILLIAMS, *The English Novel From Dickens to Lawrence*, op. cit., p. 26.

nacional – o problema da crise da comunidade cognoscível para a geração de 1840 –, agora implicava igualmente perturbações trágicas mais profundas como a escala humana em um mundo à beira da autodestruição. A magnitude desse acúmulo de contradições engendraria a separação mais drástica de percursos literários entre, de um lado, o social, o sociológico, classes, ideias e sistemas abstratos, e o pessoal, o humano, o psicológico, o âmago da vida, de outro lado; de fato, durante aqueles anos, inúmeras escolas literárias se formaram ao redor da disputa do que seria, afinal, “a realidade decisiva”. Para Williams, tal impasse não configuraria “uma escolha de maneira alguma: os termos, as questões, são somente registros de um fracasso”. No que tange ao conjunto de forças que alimentou a formação e o projeto de Woolf, pode-se afirmar que a linguagem se tornou esse “centro definidor”, ou seja, o que parece ter ocorrido entre 1890 e 1918 foi “o deslocamento de ênfase dentro de uma forma aparentemente contínua” (o romance), cujo nome genérico cunhado foi o de “realismo psicológico” e que é traduzível como “uma transferência do processo do significado para o significante; do material para o trabalho sobre o material; da vida para a arte”. Essa espécie de virada linguística enquadraria, desde então, o núcleo da prática ficcional como que praticamente limitado ao discurso em suas particularidades, dificuldades e qualidades. Se nesse período fundamental de separação radical de caminhos o que interessava ainda era “o problema da relação” entre identidades pessoais e qualquer comunidade ainda conhecida, a geração dos anos 1920 já não enxergava muitas possibilidades nem ao menos de verificar essas tensões na conexão entre vida, arte e o contínuo da experiência, estabelecendo e fortalecendo a cisão irreconciliável.¹²² Outro jeito de enquadrar esse problema de transições, ou de mediações, é pensar que a perda das condições de possibilidade do que seria hoje o paradigma do romance realista tem a ver com uma dissonância na experiência social, a qual se expressaria na prosa de ficção por meio de uma tentativa, ora mais, ora menos fracassada de controlar uma intensidade emocional oriunda justamente do desenvolvimento capitalista. Isto é, o mundo moderno teria, em simultâneo ao seu sentido de especialização e secularização, propiciado “a expansão do horizonte, e o aumento das experiências, conhecimento, ideias, e possíveis formas de experiência”¹²³ de tal sorte que a impetuosidade de suas emoções correspondentes, ou de seus estados de consciência correlatos, foi estimulada em grau sem precedentes. Entretanto, a multiplicação de potencialidades abstratas do indivíduo livre não apenas se traduziu raramente na concretização das mesmas, como também envolveu a construção de uma ampla maquinaria para reprimi-las. O que estou querendo sugerir é que há uma conexão entre a dinâmica da produção de uma riqueza material descomunal, que termina por ser negada à ampla maioria por parte do sistema econômico, e a alienação das possibilidades de viver a

¹²² Ibid., p. 122-126; p. 131-132; p. 134-139.

¹²³ AUERBACH, Erich. “The brown stocking”. In *Mimesis: the representation of reality in western literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013, p. 549

intensidade de tudo aquilo que é virtualmente possível nesse mundo modernizado.

Uma ilustração desse ponto de cisão na própria história do romance inglês é encontrada em *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, precisamente porque ali, naquele momento crítico do capitalismo e da sua produção cultural, vemos “uma crise das emoções” durante a qual tal intensidade é negada e “permeia toda a narrativa como um fantasma”, estabelecendo uma alienação no formato de “uma experiência de separação total entre existência e desejo”. Com efeito, “essa cisão, separação trágica entre a intensidade humana e qualquer acomodação social possível, marca o resto da nossa história cultural”. A vitória da ordem do capital por volta da metade do século XIX e a resultante contenção dos ímpetus mais democratizantes e libertários ensejariam um *mal-estar*¹²⁴ que se manifestaria na tomada de consciência da insuficiência do comedimento nos arranjos, ritmos e até mesmo nos temas da escrita herdadas pelo chamado realismo clássico de uma Austen ou de um Balzac: “a paixão é narrada [em *O morro dos ventos uivantes*] de múltiplos pontos de vista em uma tentativa de controlá-la. Controle é a palavra-chave”.¹²⁵ Controle das paixões deve ser entendido aqui tanto como um esforço de moderá-las e entendê-las quanto a tentativa de apreendê-las esteticamente. Vale recordar que uma das marcas registradas da estilística de uma autora como Virginia Woolf é o recurso permanente à “representação multipessoal da consciência”¹²⁶ de modo a solucionar

¹²⁴ Apesar de pretender retornar a esse diagnóstico de época, simultaneamente, sócio-histórico e estético-político mais adiante, vale antecipar os seus contornos mais genéricos. Esquemáticamente falando, o progresso da civilização teria alçado o ser humano a um patamar inconcebível para os antigos e que, em muitos sentidos, o teria aproximado da situação de uma entidade divina. Todavia, tal aprimoramento cultural teria intensificado um sofrimento existencial socialmente generalizado. “Por que é tão difícil para os homens serem felizes (...) boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização (...) A asserção me parece espantosa porque é fato estabelecido – como quer que se defina o conceito de civilização – que tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização (...) uma profunda, duradoura insatisfação com o estado civilizacional existente. (...) Nas últimas gerações a humanidade fez progressos extraordinários nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, consolidando o domínio sobre a natureza de um modo antes inimaginável (...) Os homens estão orgulhosos dessas realizações, e têm direito a isso. Mas eles parecem haver notado que esta recém-adquirida disposição de espaço e de tempo, esta submissão das forças naturais, concretização de um anseio milenar, não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida, não os fez se sentirem mais felizes. (...) Não havendo estradas de ferro para vencer distâncias, o filho jamais deixaria a cidade natal, não seria necessário o telephone para ouvir-lhe a voz (...) ‘civilização’ designa a inteira soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si. (...) os primeiros atos culturais foram o uso de instrumentos, o domínio sobre o fogo, a construção de moradias (...) Com todos os seus instrumentos ele aperfeiçoa os seus órgãos – tanto motores como sensoriais – ou elimina os obstáculos para o desempenho deles. (...) Com os óculos ele corrige as falhas da lente de seu olho, com o telescópio enxerga a enormes distâncias, com o microscópio supera as fronteiras da visibilidade, que foram demarcadas pela estrutura de sua retina. Com a câmera fotográfica ele criou um instrumento que guarda as fugidias impressões visuais, o que o disco de gramophone também faz com as igualmente transitórias impressões sonoras (...) Com o auxílio do telephone ele ouve bem longe (...) Há tempos ele havia formado uma concepção de ideal de onipotência e onisciência, que corporificou em seus deuses. (...) Agora ele aproximou-se bastante desse ideal, tornou-se ele próprio quase um deus. (...) essa evolução não terminará no ano da graça de 1930. Épocas futuras trarão novos, inimagináveis progressos nesse âmbito da cultura, aumentarão mais ainda a semelhança com Deus. Mas não devemos esquecer (...) que o homem de hoje não se sente feliz com esta semelhança”. Cf. FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In *Obras completas volume 18*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 43-52.

¹²⁵ CEVASCO, *Para ler Raymond Williams*, op. cit., p. 191-193.

¹²⁶ AUERBACH, “The brown stocking”, op. cit., p. 536.

dilemas representacionais que a modernidade impõe à recriação artística do real. A quase onipresença desse expediente técnico é rapidamente identificado em livros como *O quarto de Jacob* (1922), *Mrs Dalloway*, *Ao farol* e o que pode ser considerado como o ápice desse procedimento em *As ondas*.

Apesar de neste romance de 1927 ainda se observar o predomínio do sistema das “emoções nomeadas” (*named emotions*) – o que configura um dos alicerces do “grande romance realista” –, já se pode notar, nas palavras da própria Virginia Woolf, uma “gigantesca desordem”: “há neles [escritores como as Brontë e Hardy] certa ferocidade indomada perpetuamente em guerra com a ordem aceita das coisas que faz com que eles desejem mais instantaneamente criar do que observar pacientemente”. Mais: “este ardor, rejeitando meios tons e impedimentos menores, ultrapassa a conduta diária de pessoas comuns e se alia às paixões mais inarticuladas”, o que faz com que “ambas, Emily e Charlotte, sempre estejam invocando a ajuda da natureza. Elas sempre sentem a necessidade de algum símbolo mais poderoso das vastas e adormecidas paixões na natureza humana do que palavras ou ações possam transmitir”.¹²⁷ Se aceitarmos que uma das fontes decisivas para a estruturação do realismo foi a habilidade de figurar emoções, ou seja, a procura de meios de dominá-las no sentido de erigir mecanismos de representabilidade para as mesmas, não deve ser surpreendente que a crise daquele realismo específico se instaurasse exatamente na dificuldade de captá-las e veiculá-las fosse pictórica, musical ou literariamente.

Por certo, o caminho de certa acumulação literária que vai dar em Woolf já enxergava com certa desconfiança a prática de transfiguração de momentos de Ser (*moments of being*) em palavras; pode-se dizer que o “realismo depois do realismo” dos modernistas também se estrutura a partir de uma percepção da enorme perda que se estabelece no processo de nomeação das emoções, uma vez que, segundo esse ângulo, “o nome necessariamente reifica a emoção” ao converter “experiências autênticas”, estados fugidios, dormentes ou inconscientes da existência humana em “agentes da reorganização da vida” na economia linguística contida em um romance. Daí – e isso será crucial para uma compreensão mais acurada do que está em jogo no experimentalismo cromático e sensorial de *As ondas* –, a tendência, já na segunda metade do XIX e principalmente a partir do XX, da nomeação de emoções, da *narração* de “estados de consciência” ceder lugar à *descrição* de “sensações corporais”, bem como dos processos de significação tradicionais perderem espaço para as “sinestésias indetermináveis”.¹²⁸ É nesse sentido que o projeto de Woolf parece se filiar a esse impulso de retratar a realidade por meio da desativação do circuito de visibilidade das emoções, codificação linguística dessas mesmas paixões humanas identificadas e a conseqüente reificação, ou desumanização, das mesmas ao

¹²⁷ WOOLF, Virginia. “*Jane Eyre and Wuthering Heights*”. In *The common reader*. London: Penguin, 2012, p. 157-158.

¹²⁸ JAMESON, *The antinomies of realism*, op. cit., p. 30-35.

transformá-las em signos nas páginas de um livro. A tentativa de abandono daquele modo de representação da realidade é realizada pelo empenho obstinado de produzir irrepresentabilidade, incomunicabilidade, indeterminação e, portanto, ressublimação dos ânimos da alma não apenas supostamente preservando-os, mas certamente os tematizando de uma nova forma.

Por fim, deve-se dizer que, se por um lado, nessa longa discussão introdutória anterior procurei realizar a leitura da orientação, até bastante consciente, de Virginia Woolf em direção à elevação da vida do espírito ao critério máximo da criação poética, isto é, uma vida essencialmente contemplativa, de apreensão, aparição e reprodução sempre frustradas e enquadrada sempre desde a perspectiva dos impulsos mais imediatos da consciência de um sujeito que jamais deixa de ser eloquente, pode-se adiantar que, do modo como vejo as coisas, Bertolt Brecht buscou, por outro lado, uma superação distinta daquele estágio de crise do conjunto de processos e resultados alcançados pelo realismo burguês oitocentista, tendo como eixo a ser incorporado, negado e superado o que ficou conhecido como naturalismo.

Como espero mostrar ao longo deste estudo, esse autor aproxima-se de Woolf no que se refere à tomada de consciência do imperativo de superar os direcionamentos dos meios representacionais herdados da tradição, mas afasta-se dela tanto em relação aos motivos quanto às conclusões obtidas, principalmente porque, ao menos de modo muito mais explícito, suas razões foram fundamentalmente político-práticas e seu ponto de chegada foi uma objetividade literária que não ignorava o acúmulo de soluções e contradições que a luta por uma arte realista havia gerado até então. Dito de outro jeito, Brecht alcançou uma concepção dialética da cultura menos graças a uma longa meditação conceitual e ao julgamento estético do cânone do que por conta de uma série de desafios bastante concretos colocados pela realidade histórica que impunham experiências realistas e o não abandono da busca de uma visão complexa inteligível.

Com efeito, por mais que algumas orientações técnicas possam seguramente coincidir – a desdramatização dos enredos, o pouco apreço à autoridade das convenções, a multiplicação dos pontos de vista, a autonomização dos elementos particulares, a fragmentação da narrativa, etc. –, os princípios dos quais eles deduzem suas respectivas práticas são deveras distintos. Afinal de contas, a técnica tomada em si mesma e apartada da política que lhe confere sentido diz pouco ou nada. Virginia Woolf tem como ponto de fuga do seu projeto e formação a autonomia da obra de arte, certo sincretismo agnóstico e uma consciência social como proteção da consciência privada, ao passo que Bertolt Brecht tomou para si a prática da arte como intervenção, o prisma da luta de classes, a perspectiva do proletariado e da crítica da economia política. A seguir farei o esforço de começar a tangenciar este segundo esforço. Espero, aliás, que as diferenças entre esses dois projetos possam se fazer sentir inclusive no próprio percurso crítico, pois o primado do objeto fez com que essas duas constelações impusessem assuntos e formas distintas de abordá-

las. Mas, ainda faz-se necessário insistir que tais configurações tão díspares, vistas lado a lado, são fundamentais para se começar a esboçar um mapa mais criticamente preciso dos caminhos que o romance tomou na Europa dos anos 1930, bem como as suas respectivas implicações políticas e condições de possibilidade materiais.

Tragédia, romance, revolução: Bertolt Brecht



Figura 3: John Heartfield: *História natural alemã* (1934). Fotogravura, 38,1 x 25,4 cm. Reprodução: <http://akronartmuseum.org> Akron Art Museum. Akron, Ohio.

A fotomontagem acima, intitulada *História natural alemã* (*Deutsche Naturgeschichte*) foi publicada em agosto de 1934 como capa do *Jornal Ilustrado dos Trabalhadores* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*). Nela, John Heartfield usa o processo de desenvolvimento da larva em crisálida até o seu estágio de mariposa mortífera como alegoria do processo político que foi da queda do Império Alemão (*Kaiserreich*) em 1918, graças aos acontecimentos que levaram à derrota na Primeira Guerra Mundial, e da articulação da República de Weimar (1918-1933), sob os auspícios de militares monarquistas e de partidos políticos civis, notadamente o Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD), até a ditadura nacional-socialista. Ele faz isso ao juntar as cabeças de Friedrich Ebert (chanceler e depois presidente social-democrata da Alemanha entre 1919 e 1925), Paul von Hindenburg (presidente militar da Alemanha entre 1925 e 1934) e Adolf Hitler (*Führer*, líder supremo da Alemanha entre 1933 e 1945) aos corpos de larva, crisálida e borboleta, respectivamente. Notemos ainda que, apesar das três fases do inseto serem relacionadas a personagens diferentes, o chapéu tipicamente burguês¹²⁹ acaba por provocar uma

¹²⁹ Desde pelo menos o século XIX, esse chapéu alto, bem como o charuto, o monóculo e o fraque, têm sido utilizados

insistência na semelhança e na continuidade entre as três figuras: independentemente das distinções existentes entre essas três perspectivas políticas, os elementos da imagem são montados de tal maneira que se cria uma unidade no que *aparece* como pura diferença. Aqui encontramos a fotografia articulada em torno do princípio da *montagem* com o intuito de romper com os modos tradicionais de representação capitalista; isto é, a imagem passa a considerar “a substância dialética dos eventos” e, para tanto, passa a libertar a representação dos limites do ideal de realismo fotográfico absoluto, pretensamente objetivo, e avançar da fórmula simples e abstrata das oposições e das desconexões das aparências dos fenômenos rumo a um efeito imagístico, ou ao que equivale a uma forma terminada e adequada, dotada de uma visão mais complexa e, em certo sentido, inesperada; grosso modo, do entrecchoque de duas ou mais imagens artificialmente colocadas lado a lado surgiria uma nova com um sentido que ela não teria isoladamente.¹³⁰ O sentido político dessa forma já havia sido anunciado em uma fotomontagem de 1929 pelo próprio Heartfield: “use a fotografia como arma!” (*benütze Foto als Waffe!*).¹³¹

Contudo, isso não parece significar uma adesão à política de equalização dos agentes da conciliação de classes à brutalidade nazista; a própria ideia de metamorfose é bastante rica e implica, inclusive, um mesmo corpo se transformar em algo quase que inteiramente distinto. Em vez disso, essa fotomontagem parece sugerir que a ascensão de Hitler não foi um raio em céu azul, mas um *salto* dentro de um processo complicado, mas ainda assim passível de ser conhecido. Em vez de sectarismo irresponsável ou radicalismo retórico, o que parece estar em jogo é as consequências políticas práticas de certos pressupostos teóricos; mais ou menos tal como veremos adiante quando focalizarmos um pouco mais detidamente o desenvolvimento moderno alemão, a Revolução Alemã (1818-1923) e a ascensão e queda da República de Weimar, bem como a confusão entre a chegada ao governo e a conquista do poder, ou, o anúncio de reformas sem ter resolvido a questão do poder. Esse conjunto de impasses impõe, portanto, o amadurecimento de uma série de reflexões estético-políticas presentes nessa fotomontagem e na cultura política onde Bertolt Brecht foi formado. Dito isso, no lugar da tese do socialfascismo, encampada pela Internacional Comunista durante os anos 1930, o que temos aqui é a explicitação das contradições, envolvendo a crença na possibilidade de reformas populares dentro de uma legalidade vigente, a partir das quais é viável deduzir uma ligação objetiva entre o reformismo e a contrarrevolução: “o reformismo, pelo próprio fato de abalar a sociedade burguesa até seus

em caricaturas na imprensa, na cultura popular de maneira geral e em telas de pintores antiburgueses como Edouard Manet para caracterizar a figura do novo rico, da classe média pretensiosa, do magnata, da personificação do capitalismo estadunidense no Tio Sam e hoje em dia dos homens de negócios do futebol brasileiro conhecidos como cartolas.

¹³⁰ Cf. EISENSTEIN, Sergei. “The cinematographic principle and the ideogram”. In *Film form: essays in film theory*. Edited and translated by Jay Leyda. New York and London: Harcourt Brace, 1977, p. 37.

¹³¹ Cf. WILLET, John. *Heartfield versus Hitler*. Paris and New York: Hazan, 1997, p. 50.

alicerces *sem se atrever a destruí-la*, acaba se transformando na antessala da contrarrevolução”.¹³² Tendo isso em vista, não se deve encarar como fortuito o fato de a progressão das metamorfoses acontecer escorada sobre um galho com claros sinais de deterioração; é plausível supor que o próprio processo de evolução daquela praga política já havia redundado em uma terra arrasada para a Alemanha. A propósito, retomemos, só de passagem, porque voltarei a isso um pouco mais à frente, que o galho de folhas de carvalho utilizado na montagem é uma referência cristalina a um dos símbolos da Alemanha – mais especificamente aquele que simboliza a força da nação.¹³³

Nesse sentido, vale recordar que Heartfield e seu grupo de artistas berlinenses dadaístas¹³⁴ – que não apenas serviram involuntariamente durante a Primeira Guerra, como também testemunharam a repressão macabra da tentativa de instalação de uma república baseada em conselhos de soldados e trabalhadores – tornaram-se críticos permanentes da República de Weimar em boa medida devido ao testemunho ocular da sua fundação sobre um verdadeiro banho

¹³² MARINI, Ruy Mauro. *O reformismo e a contrarrevolução: estudos sobre o Chile*. Trad. Diógenes Moura Breda. São Paulo: Expressão Popular, 2019, p. 23.

¹³³ *Germania* é uma pintura a óleo de 1848 e de autoria incerta. Ela apresenta a águia heráldica e a bandeira alemãs, bem como representa simbolicamente a força alemã por meio das folhas de carvalho e a paz através de um galho de oliveira. Outra personificação pictórica da Alemanha digna de nota é *Germânia* (1834-1836), de Philipp Veit. A alegoria nacional segue as mesmas linhas gerais do quadro brevemente descrito agora há pouco.

¹³⁴ Embora Heartfield tenha se afastado consideravelmente das teses dadaístas mais unilaterais ao longo dos anos 1920 e caminhado para o aprimoramento da sua técnica da fotomontagem, sou da opinião de que todas essas influências se reencontrariam e, portanto, faz-se importante registrar, ainda que de maneira extremamente sumária, o espírito dadaísta: “Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte”, que o dadaísmo representava uma tentativa de negação da “concepção da arte como produtora de objetos de valor”, “uma vanguarda negativa, por não pretender instaurar uma nova relação, e sim demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade (...) a verdadeira arte será a antiarte (...) Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos (...) [considera] falsa a direção tomada pela civilização, e [encara] a guerra como consequência *lógica* do progresso científico e tecnológico; era preciso, portanto, negar toda a história passada e qualquer projeto de uma história futura, e voltar ao ponto zero (...) vontade de remover todas as ‘censuras’ racionais e libertar a sociedade da superestrutura da autoridade e do poder, isto é, dos valores institucionalizados (...) Destacando o impulso e o ato estético inicial de toda a história da arte, o Dadaísmo rejeita todas as experiências formais e técnicas anteriores (...) o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora (...) renunciando às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial (...) A intervenção desmistificadora atinge, ainda com mais razão, os valores indiscutidos, canônicos, geralmente aceitos e transmitidos; quando Duchamp põe bigodes da Gioconda de Leonardo, ele não pretende desfigurar uma obra-prima, e sim contestar a veneração que lhe tributa passivamente a opinião comum (...) Se, com a Gioconda de bigodes, apresenta-se como destituído de valor algo a que geralmente atribuía-se um valor, com o *ready made* [um escorredor de garrafas, um mictório, uma roda de bicicleta] apresenta-se como dotado de valor algo a que geralmente não se atribui valor algum (...) Todavia, como ele o formula, se já não dispõe de modelos de valor? (...) limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e o conduz por uma via morta. Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade. (...) fragmentos de realidade são apenas lembranças ou menções de coisas, muitas vezes deliberadamente confusas e incoerentes. No quadro, porém, essas coisas encontradas ao acaso dispõem-se segundo ritmos quase geométricos. A ordem em si não é um erro, erro é a ordem que reflete um esquema abstrato. Mas a realidade que se recompõe no quadro, formando um novo contexto, não é senão a existência, que em si não é ordem nem desordem (...) uma relação que não é a *consequência* lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana”. Cf. ARGAN, *Arte moderna do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, op., cit., p. 353-360.

de sangue de revolucionários e à sua dinâmica ininterruptamente comprometida com a política de capitulação aos sinais mais do que claros da contrarrevolução aristocrática.¹³⁵ Efetivamente, por mais que as energias nazifascistas tenham se acumulado como uma reação extremada ao liberalismo e ao socialismo – sem deixar de dialeticamente absorver elementos desses dois movimentos que configuraram a política moderna –, toda a controvérsia historiográfica a respeito das origens da nazificação alemã (*Gleichschaltung*) orbita em torno das questões acerca do caráter e da derrota da Revolução Alemã.¹³⁶ Ou seja, tendo sido um membro fundador do Partido Comunista da Alemanha (KPD) – cujos dois principais líderes, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, haviam rompido com o SPD, foram perseguidos e assassinados pela coalizão do partido da ordem para frear o impulso de radicalização democrática desencadeado pela revolução –, Heartfield via muito claramente a fragilidade dos alicerces daquela experiência republicana e a cooperação prática dos dirigentes social-democratas com os elementos paramilitares mais reacionários que viriam a servir de base para o hitlerismo (daí, na fotomontagem, o galho ter sido parasitado e colocado como indispensável para a maturação da peste); some-se a isso o divisor de águas histórico anterior para a esquerda mundial ensejado pela adesão da social-democracia alemã à guerra imperialista.¹³⁷

¹³⁵ Sobre a política do dadaísmo do grupo de Heartfield em direção ao desmascaramento da República de Weimar. Ver WILLET, *Heartfield versus Hitler*, op. cit., p. 14-15. Sobre a política de conciliação, compromissos, colaboração e posterior subordinação a setores monarquistas comprometidos com a velha ordem, não apenas como atuação dos dirigentes social-democratas durante a República de Weimar, mas também como um traço estrutural da dinâmica de classes no desenvolvimento moderno alemão. Ver MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. “Address of the central committee to the communist league (March 1850)” In *The Political Writings*, op. cit., p. 314-316. LUKÁCS, “On some characteristics of Germany’s historical development” In *The destruction of reason*, op. cit., p. 48-56; GAY, Peter. *Weimar Culture: the outside as insider*. New York and London: Norton, 2001, p. 10-22.

¹³⁶ “De 1918 a 1923, a Alemanha foi palco da primeira revolução numa sociedade industrial desenvolvida (...) Mas, contrariamente ao que ocorreu na Rússia, a Revolução Alemã fracassou, e a vitória das forças conservadoras acabou por pavimentar o caminho para a queda da República e a ascensão do nazismo. (...) Depois da Segunda Guerra Mundial, os historiadores alemães procuraram responder a estas perguntas cruciais: como tinha sido possível a chegada de Hitler ao poder e se o caminho da catástrofe poderia ter sido evitado (...) o papel dos conselhos na chamada *Novemberrevolution* de 1918-1919 (Revolução de Novembro). (...) Esse período mostra em filigrana de que modo as divergências teóricas e práticas no campo da esquerda alemã – que culminaram no assassinato dos dois líderes da extrema esquerda, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, no dia 15 de janeiro de 1919 – deram origem a uma guerra civil perversa, que abriria um abismo insuperável entre socialistas “moderados” e “radicais”, levando ao fortalecimento e à vitória da contrarrevolução nazista”. LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã [1918-1923]*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 19-20.

¹³⁷ Em 1890, Guilherme II inaugurou uma fase de política expansionista. A fim de concorrer com a Inglaterra, aumentou a frota naval com o objetivo de conquistar mercados para a economia alemã, o que ficou conhecido como *Weltpolitik* (política mundial ou imperialista). Teve apoio entusiástico da direita, que se organizou na Liga Pangermanista (*Alldeutscher Verband*), fundada em 1891, que contava entre seus membros numerosos industriais, professores universitários, generais, jornalistas, políticos e cuja tarefa era difundir entre o povo as ideias de conquista (...) os grupos dirigentes queriam a industrialização sem as inovações políticas correspondentes: a Alemanha do Segundo Império era um Estado moderno industrializado numa velha casca política autoritária e semifeudal. (...) O desenvolvimento desigual dos diversos países capitalistas, cujo exemplo candente é a Alemanha, última a chegar ao seleto grupo das grandes potências, explica a luta por uma nova partilha do mundo que se traduz na Primeira Guerra Mundial. Todas as nações eram movidas por um ânimo expansionista e conquistador estimulado pelas necessidades de acumulação do capital. (...) uma vez posta em marcha a máquina de guerra, todos assistiram estarrecidos à vaga de delírio patriótico (...) Milhares de jovens se apresentavam todos os dias como voluntários. Superestimando as próprias forças e iludidos pela euforia do início (...) No dia 4 de agosto, a bancada social-democrata no *Reichstag* votou unanimemente os créditos de guerra solicitados pelo governo. (...) O dia 4 de agosto de 1914 tornou-se uma

Desse modo, pode-se sugerir que a experiência alemã recente mostrou ao artista que quando a luta de classes chega aos seus extremos, as defesas de ideais institucionais e sociais abstratos cedem lugar à proteção incondicional do *status quo* do regime, dos negócios e da propriedade burgueses; logo sua política internacionalista, antiburguesa e antiguerra, a qual o levou a trocar seu nome alemão, Helmut Held, para um tipicamente inglês como John Heartfield de tal sorte que afirmasse desde a sua apresentação pessoal o seu repúdio ao espírito anti-inglês. É nesse sentido que em vez de o chapéu ser somente um item inerte de vestuário como outro qualquer – um elemento adicionado para forjar alguma ilusão de realidade –, a cartola passa a simultaneamente atuar e a reiterar que não se trata de uma fotografia no sentido de captura da realidade objetiva, explicitando a necessária ação interessada nos mais diversos modos de representação da realidade. Em suma, à diferença das formas do inseto, é adicionada uma continuidade que remete a um elemento social – a burguesia –, econômico – a garantia dos interesses dessa classe – e estético-político – o princípio da montagem na construção de imagens –, tornando essa simultaneamente apresentação e representação particular não em um mero dado ou uma *contemplação*, mas em uma *intervenção*. O quadro é mais ou menos o seguinte: a obra de arte orgânica, aquela que se fecha em si mesma, equivaleria à naturalização do seu mundo recriado, à invisibilidade do poder ligado à representação, a uma suposta neutralidade no artifício de criar imagens; tal ideia misteriosa do gênio artístico seria conscientemente violentada em detrimento da transparência das relações e condições de produção da obra de arte individual.

A inserção do texto na fotografia, ou a sua literarização, é outro exemplo de ingerência que busca inviabilizar a primazia do meio como algo autonomizado ao qual o autor deve se submeter cegamente; a inclusão das palavras corrobora a atitude do artista que deseja pautar a recepção de sua obra em meio a uma verdadeira guerra política na qual ele tem lado e quer explicitá-lo, afastando-se das tendências liberais centristas muito convenientes. É como se, através da técnica de justaposição de fotos e texto, a ação humana fosse liberada da mera contemplação do desenrolar natural das condições, convenções e aparatos para se afirmar como agente de maneira semelhante à célebre formulação dialética segundo a qual “os homens fazem a sua própria história, mas não pela livre vontade deles; não sob as circunstâncias que eles mesmos escolheram, mas sob as circunstâncias dadas e herdadas com as quais eles diretamente se confrontam”.¹³⁸ Ou ainda, como se o princípio da montagem contribuísse para a recusa da aparência accidental das condições sobre as quais os indivíduos determinados produzem sua própria existência: “o comunismo distingue-se de todos os movimentos anteriores porque aborda

data histórica para a esquerda mundial. A partir daí, a social-democracia converteu-se à política da união nacional (*Burgfrieden*), abandonando o princípio marxista da luta de classes (...) A origem da Liga Spartakus (que no início se chamava Grupo Internacional) encontra-se no movimento de oposição à guerra, vista pela esquerda como uma guerra imperialista pela partilha de mercados”. Ibid., p. 27 e p. 42-43.

¹³⁸ MARX, Karl. “*The eighteenth brumaire of Louis Bonaparte*” In *The political writings*, op. cit., p. 480.

conscientemente todos os pressupostos naturais como criação dos homens que existiram anteriormente, despojando-os de seu caráter natural e submetendo-os ao poder dos indivíduos associados”; em outras palavras, o que aparecia como uma contingência das circunstâncias passa a ser enxergado como a produção ativa dos seres humanos, um intercâmbio entre sujeitos e suas situações e essa é a consciência prático-crítica, e não ideológica, que o comunismo como movimento real buscaria viabilizar e efetivar.¹³⁹ Numa só palavra: as legendas não só deixariam mais um traço do trabalho do produtor e colaborariam para impedir uma leitura simplesmente subjetiva das imagens, como também sinalizam uma tomada de consciência perante o mundo não como um dado natural, aleatoriamente necessário, imutável e ao qual devemos fazer pouca coisa além de nos adaptarmos. A fotomontagem aponta para um complexo dialético em que as circunstâncias montam e são montadas:

“Metamorphose”, (grego μορφή – Forma) significa: 1. Na mitologia: a transformação de pessoas em árvores, animais, pedras e assim por diante, etc.

2. Na zoologia: o desenvolvimento de alguns animais por meio de formas larvais e pupas, por exemplo lagartas, pupas, borboletas. 3. Na história da República de Weimar: a sequência direta Ebert – Hindenburg – Hitler.

»Metamorphose«, (griechisch μορφή – Gestalt) bedeutet: 1. In der Mythologie: die Verwandlung von Menschen in Bäume, Tiere, Steine u. s. w. 2. In der Zoologie: die Entwicklung mancher Tiere über Larvenformen und Puppen, beispielsweise Raupe, Puppe, Schmetterling. 3. In der Geschichte der Weimarer Republik: die geradlinige Folge Ebert – Hindenburg – Hitler.

A produção de uma fotomontagem sob a égide da suposta história natural da Alemanha já é uma provocação e um posicionamento dentro de uma querela teórica com graves consequências políticas – nesse sentido, vale a pena retomar brevemente os termos da polêmica não somente para termos um melhor discernimento do alcance da proposição de Heartfield, mas também porque voltaremos a essa problemática na leitura dos interlúdios de *As ondas*, de Woolf, e durante a análise de uma dimensão da visão de mundo estético-política expressa por Brecht.

O caráter político e teoricamente instigante desse conjunto envolvendo texto e imagens deve começar a ser abordado por meio de um recuo para melhor circunscrever o título e o tema da fotomontagem à luz dos debates da época sobre história natural, metafísica e darwinismo social. Primeiramente recordemos que, de um ângulo mais tradicional e geral, o conceito de *história* tem sido compreendido como uma gama de acontecimentos e uma pluralidade de processos de mudanças sociais *possíveis*, e que, por outro lado, o *tempo* subjacente à noção de natureza, via de regra, indicava uma repetição cíclica e *necessária*, a qual faria pouca coisa além de verificar propriedades constitutivas e classificar ordens. Contudo, este é tão somente um

¹³⁹ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Canini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 67

instante de um quiproquó deveras mais abrangente, pois a história das ideias de natureza é das mais complexas e contém desde a personificação religiosa do mundo físico em entidades míticas até o habitual “sentido de natureza como a qualidade inerente e essencial de qualquer coisa particular”, ou “a constituição essencial do mundo”, que não deixa de ser, por seu turno, um tipo de personificação, digamos assim, secularizada. De fato, o intento mais primordial das indagações físicas têm sido o de justamente registrar e definir leis imutáveis e de organizar mentalmente toda uma “multiplicidade de coisas e de processos vivos” ao redor de “uma única essência ou princípio: a natureza” – o problema se instala, entretanto, quando passamos a personificar os achados empíricos em torno de um ente pretensamente científico e a realizar generalizações e atribuições indevidas que inclusive extrapolam o âmbito das pesquisas físicas. Ainda que o avanço de consciência em relação à dispersão de superfície dos eventos seja inegável, essa é uma abstração que não é neutra; ela é, em vez disso, parte determinante de “um tipo dominante de interpretação ora idealista, metafísica ou religiosa”, que tem como ponto de partida as mais diversas tentativas de predicação da natureza humana. Isto é, mais do que o desvelamento da índole do cosmos por meio da caracterização de uma natureza essencial e singular – a competição desenfreada pela sobrevivência ou um sistema de vantagens mútuas, o lugar da violência de todos contra todos ou do refúgio, da tranquilidade e da cooperação –, o que parecemos ter é seguramente um agrupamento de respostas humanas ao mundo físico, as quais desembocam no momento singular da natureza e que nos possibilitam entrever “a ideia do ser humano na sociedade ou as ideias de tipos de sociedades”. A abstração da natureza e a correspondente abstração do humano nos fornecem “interpretações fundamentais de toda a nossa experiência”¹⁴⁰ e parece que é justamente para essa inter-relação entre natureza e história que *História natural alemã* nos arrasta.

O desenvolvimento da teoria da evolução de Charles Darwin, que, embora deite raízes no século XVIII, só em meados do século XIX se consolida, é um capítulo que rejeita que a natureza teria uma dinâmica “única, não repetitiva e histórica”, abandonando, em muitos sentidos, a concepção até então predominante, ao menos nos circuitos europeus mais letrados, da filosofia natural como a observação de estados fixos, ou de leis fixas do movimento total do universo, que não teriam efetivamente uma história: “formas naturais teriam não apenas uma constituição, mas uma história”. A ideia de natureza seria deslocada de um juízo constitucional, de uma entidade que atribuiria leis para uma noção de seleção natural que poderia ou não ser vista como uma personificação, isto é, ela poderia ser enxergada como uma simples descrição ou como a seleção consciente; no entanto, a interrogação mais crucial, inclusive para o nosso tema, é se o ser

¹⁴⁰ WILLIAMS, Raymond. “Ideas of Nature”. In *Materialism and Culture: Selected Essays*. London and New York: Verso: 2005, p. 68-71.

humano poderia ou não ser incluído na natureza, se o ser humano poderia ou não ser enquadrado dentro dos processos naturais ensejados pela controvérsia da evolução. Se a natureza passasse a ser vista como *a* força histórica, seria plausível se perguntar se as mesmas determinações encontradas na história natural poderiam ser vislumbradas na história social, reavivando fatalismos e conceitos como destino? Ou, colocado o problema de outro jeito, o ser humano deveria conhecer seu lugar na ordem natural ou aprender a superá-lo, intervindo e comandando essa ordem?¹⁴¹

De fato, já nas últimas décadas do mesmo século, estas teorizações sobre a história natural seriam transportadas para debates acerca da “evolução social”, os quais seriam aproveitados não apenas pelas forças de justificação e de legitimação do capitalismo imperialista, mas também como alicerce ideológico do Terceiro Reich: “originalmente, a teoria de Darwin tinha um impulso crítico, envolvendo um entendimento da história em termos científicos e empíricos que desafiavam mitos teológicos e dogmas bíblicos”, porém, a partir do darwinismo social, “a ideia de ‘evolução’ social passaria a glorificar o curso cego e empírico da história humana” de tal sorte que ela celebraria a competitividade capitalista como a expressão da “verdadeira ‘natureza’ humana” e defenderia que as “rivalidades imperialistas seriam o resultado saudável de uma luta inevitável pela sobrevivência, e que as ‘raças’ atualmente preponderantes seriam os dominadores genuínos graças a uma superioridade ‘natural’”. Seria temerário associar o Darwinismo Social a um indivíduo; em vez disso, é mais produtivo enquadrá-lo como a sobreposição de um conjunto de fatores imensamente influentes ao longo do século XIX: as noções de seleção natural, ‘a sobrevivência do mais apto’ (*the survival of the fittest*) e a teoria de Malthus sobre a relação entre população e recursos esboçada em 1798 em *Um ensaio sobre o princípio da população* (*An essay on the principle of population*). Os contornos mais gerais da forma plena do Darwinismo Social incluiriam ao menos (a) competição inerente como um estado natural, (b) a modulação da ideia de o caráter ser influenciado pelas circunstâncias para a noção de seleção sob circunstâncias favoráveis, (c) a teoria de um desenvolvimento histórico progressivo. A combinação explosiva entre um determinismo biológico entendido como competição e seleção aplicado à sociedade humana e um discurso sobre a austeridade só poderia gerar, entre outras coisas, a validação *in totum* de tendências liberais igualitaristas, políticas e reformas de bem-estar e, é claro, ideias socialistas propriamente ditas.¹⁴²

Diga-se entre parêntesis, e tendo em vista este quadro histórico dessas ideias, não se pode supor que o conjunto de políticas macroeconômicas, racionalmente concebidas e brutalmente

¹⁴¹ Ibid., p. 73-75.

¹⁴² WILLIAMS, Raymond. “Social Darwinism” In *Materialism and Culture: Selected Essays*. London and New York: Verso: 2005, p. 86-91.

implementadas¹⁴³ sempre sob o apelo da virtude da austeridade, sejam tão somente frutos de ganância desmedida ou resquícios de um moralismo escolástico aplicado à economia; em vez disso, a última versão do liberalismo, imposto desigualmente ao mundo no último quartel do século XX, deve ser visto antes como um retorno ao malthusianismo e a uma versão disfarçada e diluída de Darwinismo Social.

Voltando à fotomontagem de Heartfield. Pode-se inferir, desse modo, que ela é igualmente mordaz nesse sentido, sobretudo na medida em que ao justapor a evolução natural da larva à mariposa ao processo sociopolítico que vai da República de Weimar ao Terceiro Reich, ele realiza a prova cabal do embuste que é essa transposição: como dizer que a história contemporânea da Alemanha seguia um curso progressivamente linear ou evolucionista? Mais: ao focalizar o Terceiro Reich como evolução da República de Weimar, nosso artista arma uma tese que confere tratamento crítico e dialético à ideia de história natural, porque dirigida aos que embarcaram em uma visão evolucionista do progresso, ou seja, a crença de que o avanço científico e tecnológico, o desenvolvimento natural da capacidade humana de domínio da natureza seria por si só capaz de orientar a humanidade rumo a uma social-democracia.¹⁴⁴

A metamorfose do ser humano em besta – já tratada em *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka –, ou esse jogo ambíguo entre evolução e involução, é tranquilamente passível de ser lida não só como um desmantelamento das teorias do Darwinismo Social, mas principalmente como direcionadas contra “a afirmação pelos socialdemocratas da ideia de progresso histórico, a qual os embalou em um sentido de falsa segurança acerca da adequação do parlamentarismo de Weimar para políticas socialistas”, mais ou menos nos mesmos termos das teses *Sobre o Conceito de História* (1940), de Walter Benjamin. É nesse sentido que a refuncionalização de materiais e formas operada por Heartfield é digna de ao menos mais uma observação. É possível argumentar convincentemente que *História Natural Alemã* é um “emblema moderno”, uma vez que ele mobiliza “convenções como o *inscriptio* (título) e *subscriptio* (legenda) para fazer a imagem funcionar como uma forma de instrução moral e política, isto é, “o uso de formas alegóricas de representação em combinação com as mais modernas técnicas de montagem fotográfica” a serviço de uma pedagogia materialista do ver.¹⁴⁵

¹⁴³ Há incontáveis registros da verdadeira operação de guerra que foi conduzida em muitos países para realizar a transição de uma predominância de um liberalismo social, ou keynesiano, para o liberalismo das privatizações, do desemprego, da destruição da previdência social, dos oligopólios e da propagação da competição e da forma empresarial para todo o tecido social. Em alguns casos, notadamente na Polônia, Rússia, África do Sul, Iraque, Chile, etc. é possível falar em guerra ou genocídio econômico. Cf. KLEIN, Naomi. *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism*. London: Penguin, 2008.

¹⁴⁴ CUEVAS-WOLF, Cristina. “John Heartfield’s Insects and the ‘Idea’ of Natural History” In MACLEOD, Catriona; PLESCH, Véronique; SCHOELL-GLASS, Charlotte (ed.) *Elective Affinities: Testing World and Image Relationships*. Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 337.

¹⁴⁵ BUCK-MORSS, *The Dialectic of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA and London, England: The MIT Press, 1989, p. 60-62.

A propósito, a própria concepção de uma fotomontagem já insere uma premissa construtiva que afasta as pretensões de conquista objetiva e mecânica do real por intermédio do meio (*medium*) fotográfico, as quais o autonomizam e o fetichizam. Se a proliferação de imagens possibilitada pela reprodutibilidade técnica pode ser instrumentalizada para criar pretensos regimes de verdade, a fotomontagem recoloca o caráter inerentemente objetivo e subjetivo mesmo da reprodução mecânica da realidade, já que o próprio olhar, ângulo e seleção do fotógrafo direcionam o que e como será capturado e transformado em representação. Trocando em miúdos, a emergência do “inconsciente ótico”, na passagem tecnicamente revolucionária da pintura para a fotografia, coloca para o artista conseqüente a reflexão sobre a recepção, isto é, a leitura por outrem das imagens que ele produz, principalmente porque estas passaram a ilustrar e a fixar o próprio cotidiano e isso é uma operação inegavelmente política.¹⁴⁶

Aqui encontra-se algo que certamente aproxima Heartfield de Brecht, pois ambos estavam interessados em expor os meios representacionais com o intuito de não se curvar diante das determinações do meio ou do aparato, inclusive refuncionalizando elementos da tradição. Ao se recusar a simplesmente abastecer o mercado fotográfico passivamente, aquele assume conscientemente a postura de um autor que se percebe como produtor em vez de um mero manuseador ou usuário de um aparelho. Em outras palavras, tanto um quanto o outro se colocam contra a aceitação apática de fingir estar de posse de um aparelho que, na verdade, os possui. Isso é primariamente realizado pelo tensionamento prático do sentido das relações de produção engendradas atualmente pelo aparato. Ou seja, a fotomontagem tem como ponto de partida uma revolução das relações de produção prescritas por um instrumento de captura da realidade, pois o princípio da montagem sublinha a construção no lugar da automaticidade do aparato. O desafio às atuais relações de produção de um determinado aparato é um passo na passagem da posição de mero fornecedor àquela de produtor consciente, entre outras razões porque convoca o sujeito não apenas a atingir e dominar o presente patamar da técnica de reprodução da obra de arte, mas a superá-lo. Ao apontar uma renovação da técnica por meio desses procedimentos básicos da fotomontagem, Heartfield constrói obras que indicam o progresso e não a restauração, ou a

¹⁴⁶ “Com a litografia, a técnica de reprodução alcança estágio fundamentalmente novo. O procedimento muito mais exato, que diferencia a aplicação do desenho sobre uma pedra de seu entalhe em um bloco de madeira ou de sua gravação com água-forte sobre uma placa de cobre, permitiu à arte gráfica, pela primeira vez, levar suas produções ao Mercado não só em massa (como já ocorria antes), mas também em formas diariamente novas. Por meio da litografia, a arte gráfica se tornou capaz de acompanhar ilustrativamente o cotidiano. Começou a acertar o passo com a imprensa. Já nesse começo, porém, poucas décadas depois da invenção da litografia, ela foi sobrepujada pela fotografia. Com a fotografia, a mão foi descarregada, no processo de reprodução de imagens, pela primeira vez, das mais importantes incumbências artísticas, que partir de então cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagem foi acelerado tão gigantescamente que pôde manter o passo com a fala. Se na litografia estava virtualmente oculto o jornal ilustrado, na fotografia estava o filme sonoro.” BENJAMIN, *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* [segunda versão], op. cit., p. 15.

reposição, das relações de produção cultural realmente existentes.¹⁴⁷ Nesse sentido, o enunciado explícito de uma obra de arte importa menos do que o modo como ela é produzida, colocada em circulação e recebida. Independentemente do que um determinado resultado do trabalho da consciência humana diga a respeito das relações sociais de produção realmente existentes, o que é verdadeiramente vital é como ele se comporta dentro delas, pois “uma obra pode estar de acordo com elas, submeter-se criticando, submeter-se endossando e até mesmo fazendo apologia: nestas hipóteses ela é regressiva”.¹⁴⁸

Entretanto, se esse produto do trabalho intelectual humano tem a intenção de revolucionar as relações sociais de produção dentro das quais se situa, ele vai articular tendência política e qualidade literária por meio de uma *técnica* que sugira um desenvolvimento progressista e não regressivo: “o que se deseja não é a renovação espiritual, como proclamam os fascistas, mas são sugeridas inovações técnicas”.¹⁴⁹ O desenvolvimento, conhecimento e controle da técnica por parte do produtor está na base da dispersão da superstição que pode emergir entre ele e as suas circunstâncias, daí a modernização espiritual fascista, ou a utopia nazista, apontar para uma autenticidade abstrata, ou, para a tentativa de uma *nova* remitização da vida, ao passo que a coletivização dos meios técnicos significa a possibilidade da abertura de um caminho para a emancipação humana, trazendo todos os envolvidos para o nível técnico alcançado. A fotomontagem se configura como uma forma para se alcançar isso justamente por celebrar a interação em pé de igualdade entre o aparelho, o meio e a intervenção do autor que se posiciona como produtor, como consciente do princípio de construção. Mais ainda: a montagem como um processo de decomposição do movimento para vê-lo “melhor e, sobretudo, ver outra coisa” alarga o horizonte mais ou menos comum desses artistas no sentido de “alcançar uma comunicação

¹⁴⁷ Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras. Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. (...) Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade (...) Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária. (...) As tragédias e as óperas continuam sendo escritas e parecem ter à sua disposição um aparelho teatral de eficácia comprovada, quando na verdade essas obras nada mais fazem que abastecer um aparelho que se torna cada dia mais vulnerável. ‘Essa falta de clareza sobre sua situação’, diz Brecht, ‘que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta consequências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor e sim um instrumento contra o produtor’”. BENJAMIN, “O autor como produtor”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 122-23 e p. 132.

¹⁴⁸ Cf. COSTA, Iná Camargo. “Palestra Sobre o Ensaio ‘O Autor Como Produtor’”. In CEVASCO, Maria Elisa; SOARES, Marcos. (Org.). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo, Humanitas, 2008, p. 92.

¹⁴⁹ BENJAMIN, “O Autor Como Produtor”, op., cit., p. 127.

generalizada entre os povos da terra,” da qual derivaria “inevitavelmente uma mudança social, a aurora de uma outra sociedade”, ou uma revolução permanente.¹⁵⁰

Com efeito, esse desejo de o sujeito desautomatizar o olhar, a percepção e se esclarecer a respeito do que envolve a representação – seja ela política ou artística – é algo que, como espero ter começado a demonstrar, emana do próprio processo histórico em que Heartfield e Brecht se formaram; daí as concepções de naturalização do atual estado de coisas, seja de uma natureza humana no limite imutável ou da história natural como um progresso necessário, serem barreiras a demolir. É nesse sentido que aquilo que aproxima a fotomontagem do primeiro e o teatro épico-dialético do segundo é o sentido da montagem como a armação de um *conflito*, o qual é alçado à condição de princípio narrativo. A forma fechada da obra de arte individual, orgânica e autônoma é implodida pela demonstração da impossibilidade da sua autossuficiência ou pela explicitação da sua parcialidade, da sua dependência estrutural das circunstâncias e, até certo ponto, das intenções do(s) produtor(es) envolvido(s) no seu processo de estruturação: uma planificação consequente. O sentido da obra não se completa em si, mas sempre aponta para o mundo real desmontável e remontável tal como vimos na fotomontagem mais acima.

A geração de conflitos e o direcionamento da recepção rumo ao posicionamento são, portanto, aspectos constitutivos da montagem dialética. Tal narrativização conflituosa, por sua vez, é a precondição para a representabilidade com conhecimento de causa da dinâmica contraditória do capitalismo; o senso do relativo (diferente do relativismo), que atravessa o princípio da montagem, se revela mais eficaz para capturar uma realidade profundamente contraditória do que uma apreensão supostamente unívoca, técnica e objetiva. É mais ou menos como pensar que da *colisão* entre dois ou mais fotogramas de um filme, sequências em um romance ou elementos constitutivos de um espetáculo teatral – texto, atuação, dicção, luz, música, cenografia, gestos, etc. – um conceito se exteriorizasse em vez de simplesmente se confirmarem ou de se restringirem ao sentido que teriam isoladamente; é só do entrechoque, e não da reiteração simples, que se pode extrair algo da qualidade dos fenômenos; é algo semelhante ao ver melhor e sobretudo outra coisa de Vertov. Dito de outro jeito, o que ocorre é uma força contrária ao esforço de fragmentação e especialização sob o movimento de expansão do capital, precisamente porque as imagens, as cenas e os signos deixam de fomentar uma ilusão de janela para o real para se tornarem um teorema a ser reconstituído e perante o qual o público deve se posicionar.¹⁵¹

Tanto do ponto de vista do conteúdo da forma quanto da forma do conteúdo, a fotomontagem de Heartfield aponta para uma primazia da luta política imposta pela tarefa de

¹⁵⁰ ALBERA, François. “A Revolução Permanente de Dziga Vertov”. Trad. Ana Paula Pacheco. In *Crítica Marxista*. N. 48. São Paulo: Editora Unesp, 2019, p. 21-24.

¹⁵¹ Cf. EISENSTEIN, “The cinematographic principle and the ideogram”, op. cit., p. 37-71.

sobrevivência de combate ao nazismo. Longe de ter sido uma exceção, esse artista fez parte de um *front* cultural do qual inclusive Brecht fez parte. Nessa perspectiva, parece correto insistir que a experiência traumática, ou *trágica*, da Revolução Alemã, da República de Weimar e da ascensão nazifascista está na base de um início de explicação do porquê da opção de Brecht por procurar *revolucionar* as linguagens artísticas, notadamente a poesia, o teatro, o cinema e o *romance*: o ímpeto de desenvolver os meios de produção cultural que ele tinha acesso não parece ter sido expressão de uma vontade de fabricar A Grande Arte alheia de uma intervenção consequente no debate público. Porém, não se trata meramente do registro de uma situação, mas, no lugar disso, do produto de toda uma formação definidora que, de muitas maneiras, acabou por influenciar o momento histórico de onde ele emergiu e os posteriores. Isto é, mais do que simplesmente reiterar a alienação, Brecht e seus companheiros parecem interessados em desvendar o porquê e como ela ocorre. Para me restringir a dar apenas um exemplo, nada aleatório, vale recordar que *A ópera de três vinténs* (1928) se tornou não somente um sucesso comercial, mas também parte crucial da iconografia da República de Weimar¹⁵²: “a mais controversa e famosa peça dos anos 20, aquela que, mais do que qualquer outra revista da época, tornou-se o verdadeiro emblema da ‘louca Berlim’ da República de Weimar”.¹⁵³

Penso que uma maneira teoricamente representativa de se apresentar essa intervenção seja por meio de um exame atento do ensaio “Notas Sobre a Ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*” (*Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»*) – escrito por Bertolt Brecht em parceria com Peter Suhrkamp e publicado em 1930 –, principalmente tendo em vista que é nesse escrito que Brecht faz uma primeira sistematização da sua poética política. De fato, esse texto é, de muitas maneiras, análogo ao papel que “Ficção Moderna” cumpre dentro da trajetória de reflexão sobre a sua própria obra por parte de Virginia Woolf. Além disso, faz-se importante lembrar que o *Romance de três vinténs* é o resultado de um esforço de adaptação filmica de *A ópera de três vinténs* e tanto a escolha do texto quanto o processo de transposição ficam mais claros ao nos debruçarmos sobre as teses levantadas por nosso autor a respeito da sua relação com esse gênero. Passemos, sem mais demora, ao texto.

Ópera – mas com inovações!

Já há algum tempo tem havido movimentos de renovação da ópera. A ópera deve, sem qualquer mudança em seu caráter culinário, ter seu conteúdo *atualizado* e a sua forma

¹⁵² Pode-se dizer que, ao lado da escola de arte vanguardista Bauhaus, fundada em 1919, do filme expressionista *O gabinete do doutor Caligari* (1920) e do romance *A montanha mágica* (1924), *A Ópera de Três Vinténs* é representativa da vida cultural da República de Weimar. Cf. GAY, *Weimar Culture: The Outside as Insider*, op. cit., p. xiii.

¹⁵³ Ela ainda pode ser caracterizada como “ópera comercial, política anticapitalista e vice-versa”. Cf. PASTORELLI, Vinicius M. “Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – um estudo sobre a parceria Brecht/Weil”. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), 386 f., 2014, p. 214. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-12052015-100649/pt-br.php>.

tecnicamente aprimorada. Como a ópera é cara ao seu público precisamente por causa do seu caráter antiquado, deve haver todo um interesse em atrair um fluxo de novos estratos sociais com novos apetites e é isso o que ocorre: querem democratizar, sem naturalmente mudar o caráter da democracia, que consiste em dar novos direitos ao “povo”, mas não a possibilidade de exercê-los. (...) E então os nossos mais avançados pensadores demandam ou defendem inovações que supostamente levam à renovação da ópera – mas o que eles não demandam, e sem dúvida não defenderiam, é uma discussão sobre os princípios básicos da ópera (sua função!).

Esta modéstia nas demandas dos nossos pensadores mais avançados tem causas econômicas, as quais eles mesmos, até certo ponto, desconhecem. (...) Esta falta de clareza entre os músicos, escritores e críticos sobre a sua própria situação tem consequências enormes, as quais recebem muito pouca atenção. Como eles partem da convicção de que eles possuem um aparato que na realidade os possui, eles defendem um aparato sobre o qual já não têm controle, que não é mais, como ainda acreditam, um meio para os produtores, mas se tornou um meio contra os produtores, isto é, contra a própria produção deles (já que esta segue suas próprias tendências novas que não se coadunam com o aparato ou está mesmo em oposição a ele). A produção deles assume um caráter que os assemelha a fornecedores. Surge um conceito de valor fundado na exploração ou aproveitamento comercial. E isso geralmente resulta no hábito de avaliar cada obra de arte de acordo com a sua adequação ao aparato, mas nunca de avaliar a adequação do aparato à obra de arte. Dizem: este ou aquele trabalho é bom e o que é subentendido, mas não dito: é bom para o aparato. Esse aparato, no entanto, é determinado pela sociedade existente e só aceita o que o mantém funcionando nessa sociedade. Qualquer inovação que não ameace a função social desse aparelho, notadamente o entretenimento noturno, pode ser discutida. Mas o que não se pode discutir é qualquer inovação que aponte para uma mudança da sua função, ou seja, que colocasse o aparato de uma forma diferente na sociedade como conectá-lo às instituições de ensino ou aos principais meios de comunicação. A sociedade absorve desse aparato o que precisa para se reproduzir. Portanto, só podem ser aceitas inovações que apontem para renovações – mas não para uma transformação – da sociedade existente, seja essa forma de sociedade boa ou má.

Os nossos pensadores mais avançados não se interessam em mudar esses aparatos porque eles acreditam ter em suas mãos um aparato que serve as suas livres invenções, o qual supostamente se transformaria a cada pensamento livre. Mas eles não inventam livremente: o aparato cumpre suas funções com ou sem eles, os teatros abrem todas as noites, os jornais aparecem diariamente; eles assimilam o que eles precisam; e eles só precisam de uma certa quantidade de materiais.

(...)

Entretanto, a restrição da livre invenção do indivíduo em si é um processo progressista. O indivíduo está cada vez mais envolvido em grandes processos que mudam o mundo. Os indivíduos não podem mais simplesmente “se expressar”. Eles são chamados para resolver problemas gerais e são colocados na posição para fazer isso. O problema é que hoje os aparatos não estão aí para o benefício do grande público, os meios de produção não pertencem aos produtores e, conseqüentemente, o trabalho assume o caráter de uma mercadoria e fica sujeito às leis gerais de uma mercadoria. A arte é uma mercadoria – e não pode ser fabricada sem os meios de produção (os aparatos)! Uma ópera só pode ser feita para a ópera.¹⁵⁴

Como não poderia deixar de ser, Brecht inicia esse delineamento teórico da sua prática teatral posicionando-se perante as formas prestigiadas herdadas da tradição que, principalmente

¹⁵⁴ Tradução minha a partir da tradução em língua inglesa e do cotejo com o original em alemão. BRECHT, Bertolt. “Notes on the opera *Rise and fall of the city of Mahagonny*”. In SILBERMAN, Marc; GILES, Steve; KUHN, Tom. (eds.) *Brecht on theatre*. London: Bloomsbury, 2017, p. 61-63. Ver original (1.5).

no caso alemão, estabelecem a ópera¹⁵⁵ como uma espécie de paradigma de sofisticação para as artes cênicas, literárias e musicais, englobando-as. Aqui entra aquele problema complicado a respeito da consciência modernista que venho pontuando desde a discussão sobre Woolf: há uma vontade geral e consciente de superação dos resultados obtidos pelo legado literário e atingido pelos contemporâneos com vistas à criação de algo absolutamente moderno ou novo (*neue*) – algumas das contradições do projeto de modernização encontrados naquela autora, por conseguinte, podem tranquilamente aparecer em Brecht. Contudo, nosso autor indica menos a ambição de uma ruptura completa – muito provavelmente isso nem seja possível ou, ao menos no seu caso particular, desejável – do que uma relação dialética com o passado. Grosso modo, um impulso inovador se chocaria com a cultura estabelecida e desse entrechoque surgiria algo diferente, mas que preservaria alguma identidade com o que foi superado nesse embate (“a abstrata afirmação da diferença, simples negação da identidade, permanece presa a essa mesma identidade”)¹⁵⁶. Em outros termos, no mundo real, a afirmação da pura diferença ou da pura identidade não faz muito sentido, porque tanto os pares diferença e identidade quanto ruptura e continuidade, bem como conceitos como unidade, multiplicidade e contradição são momentos de um devir histórico e jamais absolutos.

Aqui a palavra-chave subjacente é refuncionalização (*Umfunktionierung*) e, para alcançar esse propósito, Brecht mobiliza textualmente a oposição entre “inovação” (*Neuerung*) e “renovação” (*Erneuerung*); ao que parece, só há uma inovação, não no sentido de pura novidade, a partir de uma refuncionalização, ou seja, a partir de uma relação dialética com o passado a ser ultrapassado.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Afinal de contas, o que é uma ópera? Em linhas extremamente gerais, a ópera é um gênero artístico que consiste na superprodução de um teatro cantado, ou seja, ele articula palavra, performance e música: “Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo. Nesse sentido, é muito óbvio que ela não seja realística, e com frequência, no decorrer de seus mais de quatrocentos anos de história, tem sido considerada exótica e estranha. Além disso, é quase sempre bastante cara de se encenar e de se assistir. Em nenhum momento da história a sociedade, como um todo, conseguiu sustentar facilmente os custos exorbitantes da ópera”. Cf. ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 21.

¹⁵⁶ Cf. COSTA, Iná C. “Prefácio: dialética em Brecht”. In JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Bettí. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 12.

¹⁵⁷ Essa postura, que diferenciaria o projeto de Brecht de muitos outros das vanguardas artísticas europeias das primeiras décadas do século XX, pode ser rastreada desde pelo menos os debates teóricos ocorridos por ocasião da Revolução Russa e da subsequente construção da União Soviética. Levando-se em consideração o fato de ser um aspecto da maior importância para a formação de Brecht, vale a pena recuperar algumas premissas, ainda que bastante genéricas, desse tema e que foram primeiramente delineadas já em 1919: “Cada noção da possibilidade de realizar uma cultura socialista, pelo menos em parte, dentro do capitalismo, é oportunismo vulgar (...) Uma cultura socialista só começa a se realizar com uma economia socialista integral. Mas então não se poderia (...) aceitar o caráter proletário, pois o socialismo significa a supressão das classes e, conseqüentemente, também do proletariado; a cultura socialista só pode ser universal. (...) não faz sentido imaginar que o proletariado só começará a sua produção social depois da vitória de sua classe. Ele também produz sua cultura mesmo quando está sob o jugo externo do capital mas se compreende como portador do ideal socialista. (...) o proletariado precisa continuar trabalhando também na elaboração de uma cultura proletária, para trazer consigo determinados valores, que carregam a marca do trabalhador, na larga corrente da futura ordem iminente do socialismo triunfante. (...) Mas, ao mesmo tempo, o proletariado não pode deixar de lado todos os tesouros culturais que o passado deixou para ele como herança. Ele precisa necessariamente explorar o imenso aparato da ciência e do ensino possuídos pelo Estado e mesmo pela sociedade

Entretanto, isso ainda soa bastante abstrato, porque inovação – por mais que não se afirme como marco zero – não diz muito e nesse patamar pode perfeitamente se confundir com a sucessão de novos produtos industriais dito inovadores, mas que alteram pouca coisa além do *design*. É nesse sentido que o texto sugere uma especificação dessa oposição entre inovação e renovação: embora as principais condições sócio-históricas e econômicas da ópera tenham praticamente desaparecido, há todo um esforço na direção de ressuscitá-la através de renovações superficiais, ou seja, incorporando temas e situações mais contemporâneas e adicionando parafernalias técnicas com a intenção de conferir atualidade cosmética aos espetáculos. De seu ponto de vista, sempre estético-político, a contradição que salta aos olhos é o intento, ora mais, ora menos consciente, de preservar o “caráter culinário” (*kulinarischer Charakter*) – ou de iguaria a ser saboreada, apreciada e desfrutada – desse gênero, isto é, a mera renovação de seus aspectos mais aparentes sem tocar no principal, a saber, a sua “função” (*Funktion*). Nesse sentido, ele não deixa de mencionar algo deveras óbvio, mas que muitas vezes passa despercebido: as óperas são caras ao seu público – aqui há um jogo com a polissemia do vocábulo “caro” (*teuer*), que, como em português, pode significar tanto uma mercadoria de preço elevado quanto algo querido a alguém – justamente por, via de regra, proporcionarem às suas audiências uma experiência quase nostálgica e certamente fantasiosa por intermédio de assuntos, arranjos cênicos e música conscientemente retrógrados, ultrapassados ou antiquados. Aqui o que parece vir ao centro é a suposição de uma “paralisia das forças produtivas” que se expressa, entre outras maneiras, em uma “crise imanente da forma”.¹⁵⁸ Resguardadas as devidas proporções, trata-se de

(...) Pode-se contestar que (...) o proletariado tenha não apenas o direito mas o dever de procurar seus próprios caminhos? Que além do uso de todas as coisas preciosas que existem nas academias e universidades, onde lentamente nascem as novas formas, deva e possa criar novos tipos de universidade, que são muito pequenas e fracas para pretender ter um papel na formação das massas populares, mas que são necessárias como laboratórios da cultura vindoura (...)? Pode-se negar que seria extremamente descuidado dissolver o antigo organismo de cultura (...) enquanto cada um de nós vê o tremendo interesse que o proletariado manifesta em adquirir vários conhecimentos nas coisas boas da cultura antiga, onde existem muitas, muitas coisas boas? (...) O conhecimento da arte que, embora não seja de jeito nenhum proletária é feita por mestres dos quais se pode aprender alguma coisa (...) é preciso se aproximar de todos os experimentos com as velhas instituições culturais, democratizá-las, torná-las acessíveis, expulsar delas os elementos inúteis ou inimigos do proletariado, preenchê-las gradualmente com novo conteúdo e evitar rompimento e precipitação desnecessários. (...) defenderei com toda energia o direito do proletariado de construir sua própria cultura totalmente autônoma, ou até mesmo independente do Estado soviético. O proletariado pode reavaliar por si mesmo tudo o que foi dado a ele, pode procurar novas formas na área da arte”. Cf. LUNATCHÁRSKI, Anatoli. “O problema da cultura socialista”. In ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo. (Org.) *Revolução, arte e cultura*. São Paulo: Expressão Popular, 2018, p. 61-66.

¹⁵⁸ Há uma leitura, realizada em retrospecto, que vai, em vários sentidos, ao encontro da análise de Brecht nesse texto, notadamente no que tange à recepção da ópera como iguaria e às relações entre aficionados/*habitués* e a sugestão da possibilidade de “um modo de percepção desconcentrado”: “A ópera já não seria recebida tal como ela é ou era (...) oferece-se ao seu gosto, que não é capaz e tampouco pretende proporcionar à mencionada dignidade a dignidade que lhe é própria, e, portanto, constrói seu abrigo a partir dos escombros do século XIX. A força que os seres humanos associam à ópera é a lembrança de algo que já não podem lembrar-se, a saber, os tempos áureos e legendários da burguesia que conquistara, pela primeira vez, em sua era férrea, um brilho que jamais possuía. O meio para lograr tal recordação irreal é a intimidade com as melodias particulares, ou, como se dá em Wagner, com os motivos repetidos a golpes de martelo. O consumo da ópera converte-se, em grande medida, em uma espécie de reconhecimento, análogo ao do *hit* de sucesso. A diferença é que, aqui, o reconhecimento não se processa, nem de longe, de modo tão preciso quanto nos *hits*. (...) O atual *habitué* de ópera comporta-se retrospectivamente. Abriga os

algo análogo ao que aconteceu com o ganho de viabilidade comercial dos filmes sonoros até se tornarem um fenômeno global, já na passagem dos anos 1920 para os 1930, multiplicando seu público e custos; de fato, a adição de toda a aparelhagem para permitir a reprodução sonora do cinema implicou nessa articulação entre grandes estúdios, capitais da indústria elétrica e mercado financeiro que conhecemos hoje.¹⁵⁹ Os produtores de óperas, nesse sentido, estariam interessados em resgatar a ópera ampliando seu público, supostamente democratizando- a ao acentuar a sua feição de entretenimento, o que, para nosso dramaturgo, não se tratava de uma verdadeira democratização, porque aprofundava seus princípios básicos excludentes, ou seja, mantinha sua clientela cativa de um efeito quase narcótico, que já se mostrava intolerável diante das decisões políticas que aqueles indivíduos já estavam sendo convidados a tomar. Isso tudo equivale a dizer que o novo não se torna um valor em si mesmo, particularmente uma vez que ele está relacionalmente subordinado não só a um confronto com o velho, mas também a uma função social determinada, conhecível, criticável e modificável. Em suma, o “modo de percepção desconcentrado” se mostrava fatalmente regressivo, sobretudo no mundo que se descortinava na complicada transição do século XIX para o XX.

Faz-se importante aprofundar um pouco mais esse diagnóstico do estado de crise de uma das principais formas de arte burguesa na Alemanha. Primeiramente, deve-se sublinhar as origens, tanto econômicas quanto estéticas, que acabaram por criar um dilema até hoje sem solução no seio do gênero: “a aversão do público à música moderna na ópera”. Nota-se uma ruptura entre as experimentações musicais mais avançadas do período e a ópera. Tal desencontro, por sua vez, pode ser em boa parte explicável através de uma constelação de fatores inter-relacionados: os crescentes custos proibitivos de realização de grandes espetáculos com elencos estáveis, a conseqüente necessidade de se ampliar seus frequentadores e assinantes e, por fim, o recurso ao rebaixamento das exigências para a fruição das produções. Temos, dessa maneira, configurada uma petrificação das forças produtivas.¹⁶⁰

bens culturais como propriedade. (...) O prestígio advém do período no qual a ópera ainda se incluía entre as formas que exigiam rigor. Prendia-se aos nomes de Mozart, Beethoven, Wagner e também ao de Verdi. Mas, atualmente, deixa-se vincular com a possibilidade de um modo de percepção desconcentrado (...) Mais que qualquer outra forma, a ópera representa a cultura tradicional burguesa àqueles que, ao mesmo tempo, dela não tomam parte”. Cf. ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música: doze preleções*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 180-181.

¹⁵⁹ “Com a introdução do cinema falado, aliás, verificou-se inicialmente um retrocesso; seu público restringia-se às fronteiras das línguas. E isso ocorreu ao mesmo tempo em que os interesses nacionais eram acentuados pelo fascismo. A simultaneidade de ambos os fenômenos se baseia na crise econômica. Os mesmos distúrbios que em geral conduziram à tentativa de manter as relações de propriedade vigentes por meio da violência aberta, levaram o capital cinematográfico, ameaçado pela crise, a forçar os trabalhos prévios de realização do cinema falado. A introdução do cinema falado gerou, desse modo, um alívio momentâneo. E isso não só porque o cinema falado trouxe de novo as massas para as salas de cinema, mas também porque tornou os novos capitais da indústria elétrica solidários com o capital cinematográfico. Assim, observado de fora, comentou interesses nacionais; visto de dentro, porém, internacionalizou a produção cinematográfica ainda mais do que antes”. BENJAMIN, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* [segunda versão], op. cit., p. 34-36.

¹⁶⁰ Cf. ADORNO, *Introdução à Sociologia da Música*, op. cit., p. 165.

Isso significa o mesmo que afirmar que o sucesso de público de uma ópera estava crescentemente ligado a uma composição musical que ficasse aquém das experimentações do período, configurando uma paralisia das forças produtivas. Ao que tudo indica, essa tendência de renovar em vez de inovar, que Brecht nota no calor do momento, está relacionada a uma “adaptação ao público” que termina por custar o próprio público, tendo em vista que “as tiras musicais que acompanham avidamente a ação não podiam, porém, em termos de atratividade, concorrer com o cinema falado, ao qual, não raro, assemelham-se involuntariamente”. Desse modo, o cerne da crise da ópera se encontraria na cisão entre ópera e público manifestada na dificuldade cada vez maior de gerar “a identificação do ouvinte com as emoções cantadas”. Para Adorno, “as óperas de Berg, em especial, *Wozzeck* (1925)” seriam “exceções que confirmam a regra”, pois apesar de a solução expressionista encontrada não deixar de ser uma solução, ela não indicaria a esperança de uma inflexão na história da forma do drama musical, mas uma “catástrofe da linguagem” de tal modo que a impossibilidade da forma seria colocada no centro; esta seria, a propósito, a “exigência de autonomia de uma música que se quer livre de imagens”. Isto é, a crise existencial engendrada pela angústia trágica de trabalhadores alemães no drama *Woyzeck* (c. 1837), de Georg Büchner, aliada à distorção expressionista de difícil inteligibilidade teria resultado em uma “estrutura composicional autônoma, estranha ao drama musical anterior”, supostamente projetando-se, assim, como um dos últimos momentos de inovação dentro da história do gênero operístico exatamente por expor “a crise imanente da forma”. Essa resistência à imitação já atesta, a um só tempo, uma inegável divergência entre a nova música e a sociedade, mas que não se absolutiza na medida em que “por meio da rigidez de um constructo que não é imediatamente nítido ao público, a qualidade é capaz de impeli-lo para além do âmbito de uma compreensão previamente assegurada”. O que parece ser crucial aqui é como essa análise se conecta à noção de inovação em oposição àquela de renovação: “à luz dos desenvolvimentos artísticos mais recentes, a questão da compreensibilidade das próprias obras se coloca de maneira inovadora”.

Em outras palavras, não se trata, portanto, de uma obra produzida para uma recepção unidimensional, ou seja, por intermédio de imagens e camadas psicológicas. No lugar disso, “a recepção de constructos musicais” seria controlada por ao menos duas camadas: “a aclamação pública é sinal de um agradecimento sem real engajamento com a amistosa adaptação àquilo que é desejado, e, outra, uma camada que confirma o nível das obras, mesmo lá onde a comunicação é deficiente”. O rompimento com a inteligibilidade em direção a uma desidentificação embasbacada e perplexa não pressuporia uma consciência dessas nuances por parte do público, mas, em vez disso, o que seria esperado seria a possibilidade de uma “capacidade latente de diferenciar”, ainda que nos “recônditos de sua alma, o que é verdadeiro e o que não é” de tal sorte

que “como explosões, as obras de grande dignidade” libertariam “esse saber inconsciente e sobrecarregado por ideologias e pelos hábitos dos consumidores”.¹⁶¹

O essencial no pensamento de Brecht parece ser a desativação da função narcótica e mistificadora presente na arte e cujas consequências políticas práticas são da maior gravidade; esta constatação o faz ter a convicção de que o estético tem que ser esclarecido pelo político e não o contrário – tal como o jovem Marx nos lembra: “o momento filosófico não é a lógica da coisa, mas a coisa da lógica. A lógica não serve à demonstração do Estado, mas o Estado serve à demonstração da lógica”.¹⁶² Daí ser imperativo redimensionar o que Adorno vê como alternativa, pois de um ponto de vista da função social realmente desempenhada, o que aparece como superação pelas lentes da primazia estética pode se revelar regressivo no solo político. Tomemos como exemplo a longa e complicada trajetória de afirmação das formas operísticas em contraponto ao drama barroco ou trágico (*Trauerspiel*) ao longo do século XVII. Caso tomemos o instante de maior esplendor da ópera – ou o dito renascimento da tragédia, inclusive no seu aspecto de festival e de experiência de imersão completa – na Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*), de Richard Wagner, na segunda metade do século XIX, vamos ver que a sua evolução inicial ocorreu a partir e contra o drama trágico do barroco alemão e que esse aparente ponto de chegada é, em boa medida, um ponto de retorno. O que estou tentando sugerir é que o que Adorno via como desenvolvimento possível das forças produtivas musicais na ópera de Berg pode ser enquadrado como algo regressivo, uma retomada, em chave de atualização, de linhas de força que já se encontravam no processo formativo da ópera, principalmente no que diz respeito à recusa das “pinturas musicais”, à autonegação da representação, etc. Façamos, nesse sentido, uma breve retomada desse ponto para então avançarmos.

Na passagem do XVII para o XVIII, o “discurso carregado de sentido” é contraposto à imersão na música. Essa tendência já estava presente no *Trauerspiel*, notadamente na “paixão pelo orgânico” no que veio a ser conhecido como drama pastoril. Já nesta modalidade de drama surgem elementos abertamente operáticos como a dança coral, o recitativo coral de estilo oratório, etc. A ênfase se desloca da forma externa das palavras para “os misteriosos espaços interiores do orgânico” veiculados por “episódios de estilo oratório”. Aqui o coro vai recuperando a sua proeminência perdida, conseguindo, assim, “importantes efeitos estéticos” que dificilmente seriam alcançados “através de falas isoladas em estilo naturalista”: “com este procedimento, o artista explora a resistência do material em proveito do efeito artístico”. Ainda nessa toada, os números de abertura musical e os excursos coreográficos – presentes em espetáculos jesuítas ou protestantes – confirmam essa mutação em sentido operístico até que pelo

¹⁶¹ Ibid., p. 166-172.

¹⁶² MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. 3ª edição. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 45.

final do século já havia ocorrido o processo de “absorção do drama trágico pela ópera”. Porém, nesse retorno da música surge também a ópera mais frívola com a qual, diga-se de passagem, a produção satírica *A ópera do mendigo* (1728), de John Gay, iria se atracar e contra a qual o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* (1871) se insurgirá, entre outras razões, por conta da recusa, por parte desse gênero, do recitativo, o que inviabilizaria a ressurreição da “voz primordial de todas as criaturas”, uma vez que o recitativo seria associado à “linguagem redescoberta daquele homem primitivo”. Se por um lado o modelo é o Wagner de *Tristão e Isolda* (1859), por conta particularmente da possibilidade que esta obra traria de “uma entrega ao devaneio do regresso, aos primórdios paradisíacos da humanidade, quando a música deveria necessariamente ter tido aquela insuperável pureza, força e inocência”, tal como se via nos dramas pastoris, por outro lado o entulho seria o classicismo da Grande Ópera setecentista precisamente por ela não sentir “a profundidade dionisíaca da música” e terminar por transformar “a fruição musical numa retórica intelectual, verbal e sonora, da paixão no *stile rappresentativo*, e numa volúpia das artes do canto; como não é capaz de ter visões, obriga os artistas da maquinaria e das decorações; a colocarem-se a seu serviço”.¹⁶³ Esse brevíssimo resumo das sobreposições formais e esse ritmo de marchas e contramarchas na história de alguns gêneros correlatos dentro das artes europeias do espetáculo, a meu ver, é produtivo porque nos permite formular o seguinte questionamento: será que aquela falta de nitidez, aquela comunicação deficiente e o apelo aos “recônditos da alma” dos espectadores por parte da apreciação de Adorno em relação ao *Wozzeck*, de Berg, não ressoa a “visão” nietzschiana do apelo aos instintos mais anti-intelectualistas e primais? Não estaríamos mais uma vez sublimando a controvérsia e dando voltas em círculo dentro do eterno retorno da querela dos antigos e modernos, ignorando que a inovação poderia muito bem estar no sentido da função da arte dentro das relações sociais de produção?

De modo semelhante, como seria desarrazoado celebrar o surgimento da ópera burguesa como sinal de uma evolução progressista sem maiores mediações, penso que é igualmente temerário se alojar em mais um *revival* da já conhecida frente pós-romântica e nietzschiana de luta pela remitização da vida, de percepção da essência da vida como um impulso cego e a celebração do mundo como um sonho, uma ilusão ou uma representação a ser demolida para experimentalmente ver no que dá. Implícito nessa linha de raciocínio, contudo, é o desejo legítimo de superação da forma mercadoria desde o espraiamento da liberdade supostamente advinda da ideia de autonomia da arte. No entanto, esse perder-se confiante na turtuvia da não significação já se mostrou ambíguo o suficiente para ser apropriada por tendências irracionalistas de vários matizes políticos, inclusive nazistas. Vejamos o que nosso autor em questão sugere.

¹⁶³ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, op. cit., p. 230.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que, sempre segundo Brecht, uma inovação real no trato de qualquer forma artística envolveria pautar a recepção, transformando, por exemplo, leitores e espectadores aficionados, sedentos por iguarias, em *experts*.¹⁶⁴ Isto é, transformar radicalmente a relação entre obra, artistas e público, modificando as relações entre meio de produção e forças produtivas, ou seja, alterando o sentido das relações de produção. Porém, só o experimento sociológico do *Processo de três vinténs*, a hesitação da social-democracia alemã e a stalinização da União Soviética que traria para o nosso dramaturgo algo decisivo: a consciência histórica, política e econômica da força descomunal de resistência não apenas por parte do meio, como também do modo de produção como um todo à sua refuncionalização. Concretamente, foi essa contradição efetiva que o levou a reconfigurar a *Ópera de Três Vinténs* no *script O Hematoma* e, por fim, no *Romance de Três Vinténs*. A meu ver, a singela contribuição desta pesquisa para o conhecimento sobre a intervenção de Brecht pode ser encontrada precisamente no mapeamento desta passagem na sua trajetória. Retornarei a esse instante de mutação nos capítulos dedicados ao livro em questão.

¹⁶⁴ BRECHT, “Notes on *The threepenny opera*”, In SILBERMAN, Marc; GILES, Steve; KUHN, Tom. (eds.) *Brecht on theatre*. London: Bloomsbury, 2017, p. 71.

II. *As ondas* (1931)

2.1 *Make it new*: estrutura e sentido

— Faltam agora cinco para as oito — disse Neville — Cheguei cedo. Tomei meu lugar à mesa dez minutos antes da hora, para saborear cada momento de antecipação; para ver a porta abrir, e dizer: “É Percival? Não, não é Percival.” Há um prazer mórbido em dizer: “Não, não é Percival.” Vi a porta abrir e fechar vinte vezes; a cada vez, a tensão aumenta. Esse é o lugar para onde ele vem. Esta é a mesa na qual se sentará. Aqui, por incrível que pareça, estará seu corpo verdadeiro. Esta mesa, estas cadeiras, este vaso de metal com suas três flores vermelhas estão prestes a passar por uma transformação extraordinária. O aposento, com suas portas giratórias, mesas cobertas de frutas e pernil frio, assume a aparência ondulante e irreal de um lugar onde se espera que algo aconteça. As coisas fremem como se ainda não existissem. A brancura da alva toalha de mesa resplandece. A hostilidade, a indiferença de outras pessoas que aqui jantam é opressiva. Olhamos uns para os outros; vemos que não nos conhecemos, olhamos, afastamo-nos. Esses olhares são chicotadas. Sinto neles toda a crueldade e indiferença do mundo. Se ele não viesse, eu não poderia suportar. Haveria de partir. Mas alguém deve estar vendo Percival agora. Deve estar em algum táxi; deve estar passando por alguma loja. A cada instante ele parece estar bombeando para dentro desta sala essa luz espicaçante, essa intensidade de ser, de modo que as coisas perderam sua função normal — a lâmina da faca é apenas um relampejo de luz, não algo para cortar. O normal foi abolido.¹⁶⁵

Virginia Woolf, *As Ondas*

¹⁶⁵ WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 92. Ver original (2.1)

Nesse trecho que serviu de epígrafe para o início da nossa leitura de *As ondas*, nota-se a centralidade de uma personagem, que, não obstante, permanece oculta e sem expressão própria. Isto é, uma figura em direção à qual o foco narrativo jamais se desloca, muito embora ela seja um dos objetos mais recorrentes para todas as vozes do romance e o elo de ligação social e intersubjetiva entre todas elas. Nesse sentido, vale a pena recordar que o nome “Percival” é a versão do inglês contemporâneo de um nome que vem do alemão médio, *Parzival*, e que este nome se notabilizou na história literária por servir de título a uma épica cristã do século XIII. Trata-se de um romanesco medieval na forma de um poema narrativo que conta a saga de um herói cavaleiresco do ciclo do Rei Arthur no seu feito glorioso: a aventura da busca, a um só tempo, física e metafísica do Santo Graal.¹⁶⁶ Tendo em vista que este foi um dos romances de cavalaria mais populares no que hoje é a Alemanha, não é de se surpreender que sua versão mais conhecida atualmente seja a ópera *Parsifal* (1882), de Richard Wagner, a qual não apenas atualizaria o mito, como também marcaria, do ponto de vista do conjunto de sua obra, o ponto de chegada de um abandono definitivo de certa indeterminação metafísica romântica, manifesta em um tipo peculiar de agnosticismo, para se estabilizar em uma toada mais gnóstica e decididamente de inspiração cristã.

Como já mencionado, o Percival de *As ondas* é a personagem que conecta, tanto objetiva quanto subjetivamente, as seis vozes do romance. Bernard, Jinny, Louis, Rhoda, Susan e Neville se encontram socialmente e estabelecem uma relação intersubjetiva não apenas porque têm Percival como um querido amigo em comum, e, portanto, acabam por se frequentar, mas também porque pensam sobre ele, tal como podemos verificar no excerto logo acima. Nessa passagem vemos um pouco do sistema rítmico de imagens e de encadeamentos que vão marcar o romance de ponta a ponta. A matéria desse solilóquio parece ser algo como aquele momento de ser (*moment of being*) fugidio, instantâneo e que termina por escolher uma solução representacional que acena para o lírico. Efetivamente, Neville está se recordando simultaneamente de seu amigo, e objeto de desejo, através de um acúmulo de memórias e a esperança de estar com aquela emanção de intensidade de ser que só poderia começar a ser esboçada por meio de uma prosa lírica. Isto é, uma ênfase maior no sujeito e na subjetividade do que no todo e na objetividade,

¹⁶⁶ Essa foi a ópera final de Wagner e exemplar para um início de entendimento da ideia de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), que ele já vinha desenvolvendo desde pelo menos os anos 1840: o desejo de completa imersão, ou identificação, entre público e espetáculo. “Para sua obra final, *Parsifal*, Wagner voltou a um projeto que tinha sido concebido na década de 1840. Ele o chamou de *Bühnenweifestspiel* (Peça de festival para a consagração do teatro). Seu libreto foi escrito no final da década de 1870, a música completada em 1882; a estreia foi em Bayreuth no mesmo ano. Em fevereiro de 1883, Wagner morreu em Veneza”. Cf. ABBATE; PARKER, *Uma história da ópera*, op. cit., p. 391.

bem como na expressão em detrimento da comunicação de modo a dar conta de uma emoção e um pensamento de difícil formalização e compreensão. A partir desse breve esboço da caracterização da epígrafe, torna-se no mínimo curioso que a percepção de que “o normal foi abolido” (*the normal is abolished*) advenha da expectativa de ver, ou sentir, ao menos mais uma vez, todo o preenchimento ocasionado pela luz de uma personagem ausente e cujo nome nos refere diretamente ao mito de um herói cristão, o qual, tanto lá quanto cá, sai montando cavalos em terras estrangeiras. Mais: dada a proliferação quase descontrolada de alegorias¹⁶⁷ nesse livro, seria possível sugerir que esse caminho infinito de revelação no tempo é análogo a uma hipotética cruzada de visão e autodescoberta pelo Santo Graal? Até que ponto ambas formas de tratar a trajetória de um indivíduo representam alargamento da percepção e autopercepção ou mistificação da realidade? A sinalização desse enfoque em uma técnica simbólica é suficiente, pois, dada a sua relevância, o seu destaque desde o início se faz necessário, assim como a sua retomada mais adiante. Por ora, voltemos ao trecho em questão.

Recapitulando: o *dictum* de que “o normal foi abolido” é uma espécie de ápice de um dos vários discursos de uma das vozes que constituem *As Ondas*. É possível pensar que tal anúncio sinaliza o advento, ou retorno, do *anormal*, do *único* e do *singular* como parte do conjunto de elementos mobilizados para tentar responder à questão da *irrepresentabilidade* do sentimento que a falta e a ausência de alguém muito querido e desejado – não por acaso mais tarde levado para sempre pela tragédia da morte – provocam em um sujeito. Esse é o ponto alto de uma eloquência que mescla a aparente espontaneidade da livre associação de imagens e assuntos com a racionalidade de comentários pretensamente filosóficos acerca da natureza da realidade e concatenações que variam da repetição coordenada de palavras até a transição abrupta. Outro aspecto que se verifica imediatamente é o tempo cronológico, que é invocado para em seguida ser diluído em uma temporalidade mais abstrata e ditada pela percepção da personagem. Algo semelhante ocorre com o espaço e seus objetos, já que estes são nomeados para em seguida serem dissolvidos na fluidez do esforço mental da personagem. O mundo, os olhares das pessoas que o

¹⁶⁷ A ideia de alegoria é seguramente uma chave privilegiada para interpretar romances como *Ao farol* e *As ondas* graças à carga de simbolismo desde os seus respectivos títulos. Todavia, a distinção entre alegoria e símbolo está longe de ser consensual ou clara. A meu ver, a oposição se mostra útil na medida em que aprofundamos o nosso entendimento acerca das variadas maneiras de significação a partir da estilização de significantes. Isto é, procurarei recuperar alguns pontos do debate, eximindo-me de aderir dogmaticamente a elas, mas, em vez disso, comprometendo-me a testá-las diante do material analisado. Para Schlegel, “o belo é uma representação simbólica do infinito; pois assim fica ao mesmo tempo claro como o infinito pode aparecer no finito. (...) Como pode o infinito ser conduzido à superfície, ao aparecimento? Só simbolicamente, em imagens e signos”. Para Goethe, “a alegoria significa diretamente, isto é, a sua face sensível não tem nenhuma outra razão de ser, além de transmitir um sentido. O símbolo só significa indiretamente, de maneira secundária: está lá, em primeiro lugar por si mesmo, e é só em um segundo momento que descobrimos que ele também significa. Na alegoria, a designação é primária; no símbolo, é secundária. (...) sendo natural a significação do símbolo, é imediatamente compreensível para todos; a da alegoria, que procede de uma convenção ‘arbitrária’, deve ser aprendida antes de ser compreendida; o inato e o adquirido sobrepõem-se, aqui, ao universal e ao particular”. Cf. TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 316-321.

povoam e a percepção de Neville convergem em uma indiferença, uma gratuidade e uma ausência de firmamento que formam o mirante do qual uma gama desconhecida de eventualidades incognoscíveis é somente vislumbrável. Ao que parece, é precisamente essa desorganização, esse derretimento da concretude inabalável do que se apresenta à consciência como estável que viabiliza a emergência de algo digno de ser narrado, de uma experiência original.

Talvez seja razoável supor, pelo menos por enquanto, que estejamos diante da tentativa de reprodução literária do processo mental aparentemente individualizado e disparado por um choque externo contra o qual o espírito deve se insurgir afirmando a sua universalidade mais essencial. Isso parece exigir que o normal, isto é, as convenções, os pressupostos e os desígnios, a um só tempo, dos modos de agir, pensar e literários estabelecidos, sejam abolidos como precondição para a erupção dessa interioridade oceânica que as técnicas tradicionais de simples nomeação das emoções não dão mais conta. Em termos mais práticos: tal arranjo sugere que os limites dos resultados dos experimentos formais conduzidos até então devem ser tensionados, ou desfeitos, com o intuito de garantir a emergência dessa estrutura romanesca supostamente inédita e que, talvez, consiga se tornar o meio expressional apropriado para a magnitude desse estado de consciência tão arrebatador quanto agonizante. Consequentemente, este ímpeto específico de inovação artística parece se articular à consciência e à representabilidade de um sentimento dilatado, de uma vertigem diante da condição humana, a qual, libertada das amarras dos artificialismos quase que inconscientemente transmitidos pelo passado, encontra-se em meio a uma contingência e indeterminação superiores; a desconstrução das barreiras da normalidade, entraves à existência espontânea, é a passagem para a multiplicação de perspectivas ensejada pelo nada, o qual é concebido como a infinita liberdade do reencontro consigo mesmo, com a natureza primeva anterior à individuação sintética. A destruição dos caminhos já trilhados e a abolição das normas civilizacionais postizas é a abertura do caminho para uma autenticidade perdida por inúmeras camadas enganosas.¹⁶⁸ Contudo, como a velocidade dramática das frases

¹⁶⁸ Vou insistir na aproximação do *make it new* de certas linhagens do modernismo e da busca de uma autenticidade esquecida por causa da tradição, a qual se tornaria dominante, impedindo a formulação constante da questão mais fundamental de todas, a saber, “a pergunta pelo sentido do ser”, isto é, o ser doente (daquilo que existe) ou sentido do ser em geral, ou ainda o porquê de haver algo no lugar do nada? O Ser-aí-no-mundo (*Dasein*), o sujeito que reflete, teria, entre outras, a propensão a “decair dentro de sua tradição” e “esta lhe subtrai a própria conduta, o perguntar e o escolher”, pois ao ser transmitida encobre o “entendimento ontológico” (o perguntar pelo sentido do ser do ente, do ser em geral). Esse trabalho de obstrução do “acesso às fontes originárias nas quais as categorias e os conceitos transmitidos foram hauridos em parte de modo autêntico” dificulta o entendimento da “necessidade de um tal retorno”. Por conseguinte, o Ser-aí-no-mundo, embevecido pelo “conhecimento-histórico e todo o zelo por uma interpretação filologicamente ‘objetiva’, já não entende as condições mais elementares que possibilitam um retorno positivo ao passado, no sentido de sua apropriação produtiva”. A pergunta pelo sentido do ser caiu no esquecimento graças a “todo o interesse pela ‘metafísica’” (se a ontologia se voltaria para o ser no infinitivo desprovido de tempo, numeral, espaço e caracterizado pelo Absoluto sem conteúdo, a metafísica, assim entendida, se concentraria no ente, no sou, no particípio presente, conjugado, tudo o que existe), o que fez com que o Ser-aí-no-mundo se entenda e entenda “o ser em geral a partir do ‘mundo’”, provando a queda da ontologia na tradição, isto é, degradou-se a algo-que-se-entende-por-si-mesmo e a material para ser meramente reelaborado”. Ele arremata anunciando seu projeto filosófico-político: “se se deve obter para a questão-do-ser ela mesma a transparência de sua própria história, então

que se sucedem e o cunho aflitivo do solilóquio de Neville não deixam esconder: essa visão do infinito dentro da finitude gera uma angústia, ora doce, ora desmedida, não apenas porque o consolo da unidade ilusória do Eu é gravemente ameaçado, mas principalmente porque “a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” – nesse caso particular, pode ser a reconquista de uma inocência por intermédio da aniquilação da constrição de princípios e paradigmas arbitrariamente tornados naturais e normais com o esquecimento das questões fundamentais da existência. A abolição do normal alinhada com a abertura para o novo é a recuperação contemporânea de um estado de coisas análogo à natureza primal cuja felicidade poderia ser compatível com a ansiedade e o sofrimento, tal como ocorre com uma criança.¹⁶⁹

“O novo é a nostalgia do novo, a custo ele próprio; disso enferma tudo o que é novo”, continua Adorno, “o que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer”. Caso pensemos o procedimento literário de Woolf à luz destas palavras, chegaremos a uma conclusão inicial: esse ímpeto de destruição da tradição – a desmontagem de uma jaula civilizacional que impediria o vir à cena de uma autenticidade encarcerada – é emancipador, na medida em que rejeita o atual estado de coisas e almeja a realização de expectativas acumuladas. No entanto, outro desdobramento possível é uma aporia advinda justamente da centralidade depositada na lógica do *Novum*. Isto pode ser sugerido porque no momento em que uma suposta superação do existente fosse atingida, ela já se tornaria obsoleta e inadequada porque teria se estabilizado e cristalizado. Sendo a arte e a teoria incapazes de efetivar o impulso utópico de tornar realidade uma situação alternativa e melhor, elas elevariam, ao menos nas suas manifestações mais modernas e contemporâneas, o novo a um fim em si mesmo, isto é, fariam pouca coisa além de suprimir suas formas funcionais, insistir na expressão do inexprimível e procurar, em diferentes graus, a “recusa intransigente da aparência de

é preciso dar fluidez à tradição empedernida e remover os encobrimentos que dela resultaram. Essa tarefa nós a entendemos como a *destruição* do conteúdo transmitido pela ontologia antiga, tarefa a ser levada a cabo pelo *fio-condutor da questão-do-ser* até chegar às experiências originárias em que se conquistaram as primeiras determinações do ser (...) Mas a destruição não quer sepultar o passado no nada, ela tem um propósito *positivo* e sua função negativa permanece inexpressa e indireta.(...) Fica então manifesto que a antiga interpretação do ser do ente está orientada pelo ‘mundo’, isto é, pela ‘natureza’ no sentido mais amplo, e que ela conquista de fato o entendimento do ser a partir do ‘tempo’. (...) Só no efetuar a destruição da tradição ontológica é que a questão-do-ser conquista sua verdadeira concretização. Na destruição a questão-do-ser consegue a plena prova da imprescindibilidade da pergunta pelo sentido de ser (...) tal pergunta se obriga ele mesmo a constantemente considerar a possibilidade de que um horizonte ainda mais originário e mais universal venha a se abrir, do qual se possa obter a resposta à pergunta: que significa “ser”? Por mais que seu alvo pareça impreciso, ele o anuncia por diversas vezes ao longo do livro: a dialética, a passagem do pensamento mítico para a racionalidade do homem teórico ocidental que nos fez esquecer de perguntar pelo sentido do ser, daí sua fixação pela destruição do que decaiu no que ele chamou de tradição e a redescoberta de uma autenticidade original perdida; nesse âmbito mais geral, sua filosofia coincide com a do nazismo no que se refere à celebração do homem simples, da natureza intocada, da intuição e dos instintos primais. Em suma, uma visão do esclarecimento, ou ilustração, como unilateral e unidimensionalmente a serviço da dominação dos indivíduos mais fortes por parte de outros mais fracos. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas & Petrópolis: Editora Unicamp & Vozes, 2014, p. 81-99.

¹⁶⁹ KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 45.

reconciliação”, alojando-se no tatear às cegas do para sempre irreconciliado.¹⁷⁰

Daí, tais esforços resvalarem, via de regra, no lugar-comum da insuficiência da linguagem para transmitir uma genuidade existencial que resista à comunicação discursiva. O que me parece mais crucial aqui é a consciência, ou crença, da impossibilidade real da utopia e a caça do novo como compensação, a troca do interesse na ação no mundo pela crescente elaboração formal sem imagens legíveis, pelo empirismo fatalista da rejeição do debate público. A especulação e a experimentação de uma representabilidade e comunicabilidade estariam, talvez necessariamente, soterradas sob um imbróglio e envolvidas em uma capitulação. Em suma, desse ponto de vista, a linguagem estaria tão maculada que a referencialidade seria vista como consolação ou regresso à aparência de pacificação. Entretanto, o argumento poderia muito bem ser invertido e ser reposicionado contra esta tese: em vez de encarar a multiplicação de exercícios estéticos de autorreferencialidade e estranhamentos descomprometidos como fidelidade à matéria histórica, poderíamos tranquilamente enquadrá-los como reprodução, adaptação e conformação ao atual estado de coisas que se dizia negar. Este será um problema que o romance em questão tentará resolver, mas que produzirá efeitos ainda mais bem acabados e decisivos nas linhas de força dominantes na arte contemporânea; revisitarei esse assunto complicado ao longo deste estudo.

É possível que esse exercício inicial de leitura possa ser confirmado pela recordação da interpretação de *Ficção moderna* como um manifesto estético peculiar. De fato, nesse excerto de um dos vários solilóquios de Neville, identifica-se facilmente um exemplo da consequência direta daquela conjunção entre programa literário modernizante e certo desejo de reencontro com uma essência intuitiva esmagada pela obsessão por ordem e controle da civilização racionalista e da sua correspondente literatura materialista. No entanto, faz-se importante declarar de antemão que muito embora este empenho na criação de uma expressão adequada ao âmago das coisas possa ser perfeitamente visto como o sentido mais geral de *As Ondas*, somente o detalhamento e a análise do seu processo de estruturação conseguirão nos devolver os pormenores do que está em jogo aqui. Trocando em miúdos: a relação entre as partes dessa obra, sem sombra de dúvida, extrapola o seu todo, mas, sem este, aquelas ficam limitadas, têm seu alcance reduzido drasticamente.

Feita essa breve retomada dos fundamentos de algumas hipóteses interpretativas que tenho sugerido até aqui, passemos imediatamente para uma investigação mais pormenorizada da estrutura e do sentido do romance.

O livro *As Ondas* está dividido em nove episódios formados inteiramente pelo que a própria autora chamou de solilóquios.¹⁷¹ Tal recurso, ao menos em termos estritamente

¹⁷⁰ ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. 2ª edição. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 58.

¹⁷¹ “uma série de solilóquios dramáticos”. WOOLF, Virginia. *A writer's diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf*. Leonard Woolf (ed.) London: Hogarth Press, 1953, p. 159. Ver original (2.2)

estilísticos, é pouca coisa além de um discurso direto, longo e proferido por uma personagem para si mesma. Com efeito, é por meio desse recurso que as seis personagens expressam tanto os seus respectivos pensamentos e sentimentos quanto as suas experiências e os seus planos. Estas seis vozes narrativas são agrupadas em episódios que, por sua vez, são entremeados por interlúdios (esse termo é igualmente usado por Woolf para se referir a essas passagens).¹⁷² Tais interrupções do fluxo das falas das personagens estão italicizadas, são escritas na terceira pessoa do singular (em oposição aos solilóquios que são redigidos na primeira pessoa do singular), em uma prosa repleta de figuras de linguagem,¹⁷³ traços líricos acentuados e sempre girando ao redor do mesmo motivo (*motif*): a passagem de um dia inteiro do surgimento até o desaparecimento do sol no céu, cujas cenas estão quase sempre ambientadas em paisagens naturais e que contam com pouca ou nenhuma presença da ação humana – apesar da antropomorfização da natureza ser uma constante. As declamações das personagens individuais, dessa maneira, são justapostas a narrações panorâmicas mais impessoais e que enchem de expressividade o que lembra o movimento aéreo de uma câmera captando dados sensoriais do mundo físico nos seus mais minúsculos detalhes até as suas transformações mais imponentes.

Essa construção mais geral do romance pode ser esquematizada abaixo.

Prelúdio:

“O sol ainda não nasceu.”

1º episódio: As personagens são crianças, acordam e partem para um dia na escola primária que frequentam juntas.

1º interlúdio:

“O sol ergueu-se mais alto.”

2º episódio: Adolescência das personagens, que apesar de serem enviadas para internatos diferentes, muitas vezes refletem sobre uma mesma personagem: Percival.

2º interlúdio: *“O sol ergueu-se.”*

3º episódio: As personagens são jovens adultos em diferentes contextos sociais como universidade, trabalho e lazer.

3º interlúdio:

“O sol, alto, não mais recostado no colchão verde, a lançar raios vacilantes, através de joias liquefeitas, expôs seu rosto e olhou direto sobre as ondas.”

4º episódio: Os seis estão mais maduros e se reencontram em uma festa de despedida de Percival, que vai assumir um posto no governo colonial na Índia.

4º interlúdio:

“O sol atingiu seu ponto mais alto.”

5º episódio: Pouco tempo após a festa, as personagens descobrem que Percival morreu e passam a refletir sobre a fragilidade da vida.

¹⁷² “Os interlúdios são difíceis, mas eu acho essencial”. Ibid., p. 153. Ver original (2.3)

¹⁷³ Há estimativas que indicam a ocorrência de mais de mil e cem exemplos de metáfora, símile, personificação, metonímia e sinédoque nesse livro. Cf. BRADSHAW, David. “Introduction”. In WOOLF, Virginia. *The waves*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. xiv.

5º interlúdio:

“O sol já não estava no meio do céu.”

6º episódio: As personagens alcançam maturidade e pensam sobre os prós e contras do estilo de vida que realmente possuem.

6º interlúdio:

“Agora o o sol baixara mais no céu.”

7º episódio: Nessa parte, as vozes estão na meia-idade e lidam, de diferentes modos, com os dilemas que a consciência desse estágio da vida impõe.

7º interlúdio:

“O sol baixava.”

8º episódio: As seis personagens se reencontram para um jantar, mas o prazer da vida social cede espaço para preocupações com a morte devido à consciência do envelhecimento e da morte precoce de Percival.

8º interlúdio: *“O sol declinara.”*

9º episódio: Longo solilóquio final de Bernard no qual ele tenta resumir sua vida, mas encontra imensa dificuldade em representar a realidade pela linguagem. O término tem ares apoteóticos e pode ser compreendido em termos de um encontro de igual para igual com a morte.

Poslúdio:

“As ondas quebraram na praia.”¹⁷⁴

Precisando um pouco mais: esses interlúdios consistem em alguns poucos parágrafos nos quais um dia é progressivamente descrito com o auxílio de uma linguagem fortemente subjetiva (em oposição ao que seria um naturalismo mais objetivamente descritivo), poética e cujo tom é mitologizante, ou seja, essa parte da narrativa é flagrantemente tecida por um conjunto complexo de imagens de um idílio naturalista ameaçado de *desaparecimento* provavelmente devido ao ritmo frenético dos crescentes estímulos modernos que solapam a vida humana nos solilóquios. Nestes interlúdios observamos uma estrutura temporal circular, pois o sequenciamento gradual, a perpetuidade do movimento das ondas, do sol no céu e das estações do ano assinalam uma recorrência potencialmente infinita. Nota-se ainda certo gradualismo cromático montado a partir do surgimento da luz, no primeiro episódio, até o desaparecimento do sol no nono; é como se luz e narrativa estivessem tão entrelaçadas que uma não pode subsistir à outra e ambas serão tratadas com ambivalência por supostamente conterem um impulso ordenador que não deixa de ecoar uma atitude imperial contra a qual o libertarianismo de Woolf se opõe.

Nesse sentido, vale a pena recapitular e registrar alguns elementos constitutivos de relevância, como por exemplo, o cantar dos pássaros, as metáforas, símiles e sinestésias marcadamente sensualistas, toda a simbologia do tempo circular no ininterrupto quebrar das

¹⁷⁴ WOOLF, *As ondas*, op., cit., p. 7, p. 23, p. 57, p. 84, p. 113, p. 126, p. 139, p. 158, p. 180 e p. 230. Ver original (2.4)

ondas, a expansão e a extinção da luz, o cair de folhas das copas das árvores, o subsequente prenúncio da dissolução da matéria, a neve eterna no cume rochoso de uma montanha e entre outras imagens correlatas. Com efeito, a descrição das paisagens naturais se assenta no uso de metáforas, símiles e sinestésias, enquanto a passagem do tempo se dá através do emprego de vários advérbios de modo e de tempo, além dos relatos da impressão de movimento do sol e das imagens que sugerem a sucessão das estações do ano dentro da própria dinâmica particular dos interlúdios. Há uma ênfase bastante evidente no modo subjetivo como o *corpo* capta o mundo exterior através dos seus órgãos sensoriais, como ele processa essas imagens através da mente e devolve composições criativas que destoam frontalmente do que seria uma tentativa de um relato mais fotográfico. Como procurarei propor mais à frente, em termos de referências visuais, o cromatismo literário de Woolf, calcado menos em um jogo de luz, cores, sombras e escuridão do que em uma expressividade colorista, parece estar mais próximo do romantismo pictórico de um J. M. William Turner (1775-1851) do que de certo apreço ao detalhe meticuloso do estilo barroco de um Rembrandt (1606-1669).

O que se nota é um evidente esforço de destacar esses interlúdios do restante do texto e de instrumentalizá-los como sinais de transição dentro da economia textual. Eles são os únicos momentos do livro em que nos deparamos com a voz de um narrador onisciente e que lembra muito o olhar de um Deus que paira e contempla o automovimento da sua criação (por sinal, sobram imagens aéreas que se deslocam dos grãos de areia avermelhados e alaranjados de uma praia sob o calor escaldante do meio dia até o ricochetear, ora violento, ora calmo e quase sincronizado como um suspirar, das ondas nas rochas que formam uma caverna, passando pelo deslocamento de um verme por túneis subterrâneos e o zum na incidência de luz nas pétalas de uma flor de jardim, por exemplo). De maneira oposta, os solilóquios — através dos quais o conteúdo, digamos assim, humano do romance é primariamente expresso — são discursos proferidos diretamente pelas personagens e que se restringem aos espaços que as circunscrevem; ainda que, às vezes, fórmulas linguísticas e imagens dos interlúdios reapareçam nos solilóquios. É justamente graças a essa configuração que a conexão estrutural entre os interlúdios e os solilóquios demandará uma melhor pormenorização logo adiante. A propósito dessa construção literária sistêmica, talvez seja possível afirmar, para adiantar o argumento, que não apenas as personagens vão envelhecendo à medida que o dia vai igualmente fenecendo nos interlúdios, mas também a própria linguagem dos interlúdios e das seis vozes volta e meia se encontram de tal sorte que é tentador especular uma unidade na diversidade, ou seja, a produção de *uma* consciência narrativa multifacetada tanto qualitativa (certo impressionismo simbolista dos interlúdios e as idiosincrasias supostamente individualizantes dos solilóquios) quanto quantitativamente (o estilhaçamento desse eu lírico superior na dramatização de seis personagens

e na contemplação lírico-prosaica da natureza). Isto é, essas instâncias narrativas seriam simultaneamente partículas autônomas e partes de um mesmo todo montado a partir de um conjunto de redes reiterativas (às vezes do mesmo vocabulário, das mesmas imagens). É exatamente nessa interação entre “os diversos componentes da palavra” que observamos a “forma dinâmica” da obra, pois esta é estruturada não pela mera reunião ou fusão deles, mas do próprio princípio de construção do romance.¹⁷⁵ Isso equivale a afirmar que a construção dessa obra visa a uma comunicação, coerência e cooperação entre as partes de tal sorte que o seu sentido seja enriquecido.

Tendo realizado essas pinceladas iniciais – um comentário mais geral sobre a estrutura e possibilidades de sentido de *As ondas* –, penso ser possível avançarmos rumo a uma leitura mais próxima do texto de tal maneira que esse todo interpretativo seja devidamente demonstrado na letra do romance.

De fato, a primeira coisa à qual somos expostos quando começamos a folhear *As ondas* é o prelúdio que depois será interrompido e continuado ao longo do livro e cuja separação interna em interlúdios também servirá para dividir o romance em nove episódios. Vale, ao menos mais uma vez, insistir: o motivo é, a princípio, relativamente simples e claro, a saber, a natureza no seu movimento autônomo em relação ao ser humano durante os vários momentos de um dia – do surgimento ao desaparecimento da luz solar e o transbordamento das cores que ela *revela e desintegra*. O sentido parece ser a de conquista de uma *visão* menos por meio do que com a arte; muito provavelmente o da *salvação*, a redenção possível em *autênticos momentos de Ser*.

No entanto, a simplicidade dos temas deste sistema de imagens contrasta com a sua execução, estabelecendo o trabalho formal, a maquinação com materiais e arranjos como conforto, como um horizonte de superação. Mais: estes interlúdios funcionam como comentários das passagens que eles antecedem, entremeiam e sucedem, como também quadros que colaboram, ora contraditória, ora afirmativamente, para a produção do significado pleno do romance. Nesse sentido, os interlúdios que analisaremos com detalhe a partir de agora são formalizações semiautônomas e essenciais para a configuração do romance, ampliando de maneira substantiva suas pretensões estéticas e filosóficas. Estas são, aliás, as funções que os interlúdios normalmente desempenham na composição de uma sinfonia. Começemos, sem mais demora, verificando como isso se processa no prelúdio que abre *As ondas*:

O sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-

¹⁷⁵ TYNIANOV, Iuri. “A noção de construção”. In TZVETAN, Todorov. (ed.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 133-34.

se de grossas pulsações movendo-se uma após outra, sob a superfície, perseguindo-se perpetuamente.

Aproximando-se da praia, cada uma dessas ondas erguia-se, acumulava-se, quebrava e varria pela areia um ténue véu de água branca. A onda parava, partia novamente, suspirando como um ser adormecido cuja respiração vai e vem inconscientemente. Aos poucos, a faixa escura no horizonte clareou como se a borra numa velha garrafa de vinho se tivesse acomodado, deixando transparecer o verde de seu vidro. Ao fundo, também o céu se fez translúcido, como se ali baixasse um sedimento branco, ou como se o braço de uma mulher deitada sob o horizonte erguesse uma lâmpada, e faixas brancas, verdes e amarelas se espraiassem pelo céu como as varetas de um leque. Depois, a mulher ergueu a lâmpada mais alto, e o ar pareceu tornar-se fibroso, apartando-se da superfície verde, bruxuleando e chamejando em fibras vermelhas e amarelas, como flamas enfumaçadas que se alçam de uma fogueira. Pouco a pouco, as fibras fundiram-se numa só brasa incandescente, e a pesada cobertura cinza do céu levantou-se e transformou-se num milhão de átomos de um macio azul. Lentamente, transluziu a superfície do mar, fremindo e cintilando, até que as linhas escuras apagaram-se quase completamente. Devagar, o braço que sustinha a lâmpada ergueu-a mais alto, e uma larga chama apareceu enfim. Um disco de fogo ardeu na fimbria do horizonte e o mar inteiro acendeu-se em ouro.

A luz incidiu sobre as árvores no jardim, e suas folhas, tornadas transparentes, iluminaram-se uma depois da outra. Um pássaro trinou no alto; houve uma pausa; outro pássaro trinou mais abaixo. O sol aguçou os contornos da casa e pousou como a ponta de um leque sobre uma cortina branca, deixando uma impressão digital azul de sombra sob as folhas próximas à janela do quarto de dormir. A cortina moveu-se de leve, mas dentro da casa tudo era penumbroso e sem substância. Fora, os pássaros cantavam sua vazia melodia.¹⁷⁶

A passagem acima foi retirada do primeiro interlúdio, que, na realidade, deveria ser chamado de prelúdio para sermos mais exatos. Simplisticamente falando, trata-se de um encadeamento de retratos da natureza obtidos mais de um ponto de vista “impressionista” – mais subjetivo, imediato e digressivo, com pouca ou nenhuma preocupação de desenvolver um realismo gráfico descritivo, e que conta com um forte uso de metáforas, símiles, sinestésias e antropomorfismo, isto é, atribuição de características humanas às expressões inanimadas da natureza – do que de uma perspectiva naturalista *per se*. Todavia, seria temerário afirmar um projeto gráfico impressionista puro, sobretudo porque apesar da subordinação das sequências à luz (tal como um Turner), aqui há uma manipulação consciente da cor para exprimir as definições de claro-escuro, luz e sombra de tal modo que ocorre uma deformação expressiva da visão do conjunto e este procedimento aponta para uma ruptura mais radical com as estratégias renascentistas, ou clássicas, de captura da realidade por meio de contrastes e realces. Dito de outro jeito, se uma das premissas mais genéricas do impressionismo foi o abandono da técnica mais realista do *chiaroscuro* (claro-escuro) em nome de uma predominância da luz, o despreocupação com a reprodução fotográfica do pós-impressionismo da virada do século mobiliza efeitos de luz e sombra a partir de uma distorção calcada não em opostos imediatamente inteligíveis, mas preferencialmente em uma amplitude e densidade cromáticas.¹⁷⁷ No texto, essa

¹⁷⁶ WOOLF, *As Ondas*, op. cit., p. 7-8. Ver original (2.5)

¹⁷⁷ “A substituição, por parte de Woolf, do manuseio tradicional de luz e sombra (*chiaroscuro*) por um mosaico de

construção é realizada principalmente através de metáforas e símiles: “*Um disco de fogo ardeu na fimbria do horizonte e o mar inteiro acendeu-se em ouro*” (*an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blaze gold*) – métodos pictóricos tradicionais convivem com transfigurações dos meios representacionais e isso indica uma mutação do referencial para o transcendental, da antinomia entre o sensível e o inteligível, da intuição e razão para a iluminação, epifania e inspiração profanas. O mar não é simplesmente revelado pela claridade, ele como um todo ascende-se em ouro; ou seja, o conhecimento de perspectiva e dos efeitos físicos da iluminação sobre superfícies é suplantado pela fantasia criadora. Em suma, *As ondas* opera uma rejeição contundente e consciente do realismo e da mimese como horizontes da ficção e faz isso por meio da conjugação de um misticismo alegórico e uma desfiguração estética.

Embora a atenção aos detalhes da paisagem seja inegável, a ênfase reside na captura de um *momento de ser* bastante fugidio. De modo semelhante como a mera definição ótica dos elementos do cenário é abandonada nos interlúdios, a simples enumeração dos estados de consciência é recusada nos solilóquios; o que emerge naqueles é o âmago, a intensidade do real alegorizada pelo manejo cromático, pela construção de uma prosa lírica, enquanto nestes o centro é a própria experiência estética autônoma em relação às tramas mirabolantes e bem-feitas e indissociável das experimentações impactantes com a linguagem. Como defendido na introdução a este trabalho, Woolf não se desvencilha completamente da tradição histórica, não deixa de incluir o confronto clássico entre luz e sombras, mas o redireciona para dentro de uma cinemática panteísta¹⁷⁸ e uma expressividade quase autorreferencial. Uma perspectiva mais realista

cor. (...) A subordinação das cores à luz talvez seja impressionista, ao passo que o uso da cor para expressar sombra sugere um abandono pós-impressionista do *chiaroscuro*: porém o sentido do *chiaroscuro* é mantido junto com a cor, como em, por exemplo, “*impressão digital azul de sombra*” (*a blue finger-print of shadow*). O uso da símile e da metáfora sugere um ir além do impressionismo em direção ao visionário e alegórico” (tradução minha). Cf. GOLDMAN, *The feminist aesthetics of Virginia Woolf*, op. cit., p. 8 e p. 189

¹⁷⁸ Para esta concepção de Deus como natureza do mundo, “um laço necessário ata o mundo a D. e D. ao mundo: D. não seria D. sem o mundo, assim como o mundo não seria mundo sem D. (...) A característica do panteísmo pode ser expressa dizendo que ele não estabelece nenhuma diferença entre causalidade divina e causalidade natural. No interior do panteísmo, podem se distinguir três modos principais de vincular mundo e D., quais sejam: 1^o o mundo é a emanção de D.; 2^a o mundo é a manifestação ou revelação de D.; 3^a o mundo é a realização de D. O primeiro e o segundo desses modos via de regra se unem, o mesmo ocorrendo com o segundo e o terceiro; não se acham, porém, explicitamente vinculados o primeiro e o terceiro. (...) O panteísmo assumiu pela primeira vez forma acabada no estoicismo. Os estóicos “chamavam Deus de mundo, sendo D. a qualidade própria de toda substância, imortal e não gerado, criador da ordem universal, o qual, segundo os ciclos dos tempos, consuma em si toda a realidade e novamente a gera de si” (DIÓG. L, VII, 137). (...) “D e o universo”, diz Schelling, “são uma coisa só ou são aspectos distintos de uma única e mesma coisa. D. é o universo considerado pelo lado da identidade e é o todo porque é todo o real, fora do qual nada existe” (Md, I, IV, 128). Mas a doutrina de Schelling implica a noção de que o mundo é não só a revelação de D., mas também sua realização. Essa noção tem origem em Spinoza, embora não se encontre nele: deriva do racionalismo geometrizar de Spinoza, pelo qual D. não mais se identifica com o mundo, mas com a ordem do mundo, mais precisamente com a ordem racional, geometricamente explicável, do mundo. Diz Spinoza: “Nada há de contingente nas coisas, mas tudo é determinado a existir e a atuar de certo modo pela necessidade da natureza divina” (Et., I, 29). Embora se possa distinguir entre natureza naturante que é D., e natureza “naturada”, que são as coisas derivadas de D. (Md., scol.), na realidade a natureza nada mais é que a ordem necessária das coisas, e essa ordem é D. (...) Assim, para Spinoza, D. não é a Unidade inefável da qual as coisas brotam por emanção, nem a Causa criadora da ordem, mas essa mesma ordem em sua necessidade. Isso implica que a derivação necessária e recíproca das coisas, segundo o ideal da racionalidade geométrica, é a realização de D., pensamento este que foi

procuraria descrever esse mesmo cenário, por exemplo, pela via de uma economia estilística sustentada a partir de um tom mais sóbrio, impessoal, prosaico e de um detalhamento verossímil e restrito aos elementos empiricamente observáveis; as figuras de linguagem seriam mais referenciais e menos alegóricas, o meio teria alguma relação com personagens dotados de contornos físicos e psicológicos definidos, etc. Em suma, estou querendo argumentar que há uma preocupação maior em criar uma inflação estética, uma dilatação do olhar subjetivo e a expressão de instantes da mente do que o relato de uma paisagem determinada como cenário para uma ficção. O objeto de Woolf nesse romance é o de promover a dessubstancialização do universo e o de desorganizar a temporalidade tal como eles se aparecem de modo a deixar transparecer a sua lógica mística, a sua força amorosa que produz movimento; a natureza está viva e repleta de significado nela mesma, há uma energia vital que atravessa todas as coisas, que as conecta e conforma formando um todo superior e secreto que liga a vida humana e o mundo, daí a configuração do livro apresentar ao leitor uma dualidade em profunda sintonia – o mundo natural espiritual e fisicamente ativo dos interlúdios e a dimensão das relações humanas interpessoais e psicológicas. O problema que corrói essa obra desde as suas fundações, como veremos mais abaixo, é a espeita da possibilidade de um desmembramento, de desintegração desse cosmos.

No que tange à economia linguística desse excerto, não se pode perder de vista o uso de advérbios que articulam uma temporalidade infinita (“perpetuamente”/*perpetually*) e harmônica (“gradualmente”, “pouco a pouco”/*gradually*, “lentamente”/*slowly* e “levemente”/*slightly*), dando a impressão de que tudo está na sua ordem e velocidade naturais e sem distúrbios aparentes. Faz-se importante notar que estes dois tipos de advérbio estão diretamente ligados tanto às referências ao Antigo Testamento quanto à própria noção de infinitude que a contemplação do automovimento da natureza enseja.¹⁷⁹ Já em relação ao paralelo com o livro Gênesis da Bíblia, ele se espalha pela linguagem adotada, pois, como podemos ver, a segunda

explicitado no Romantismo justamente como referência à doutrina de Spinoza. A concepção de que D. se revela e ao mesmo tempo se realiza no mundo, mais precisamente na necessidade racional do mundo, é fundamental no Romantismo. (...) Bergson exprime esse pensamento quando identifica D. com o esforço criador da vida (*Deux sources*, p. 235), ou seja, com o movimento pelo qual a vida vai além de suas formas estáticas e definidas, encaminhando-se para a criação de novas formas mais perfeitas. Do amor místico pela humanidade que é a ponta avançada do ímpeto vital, Bergson espera a renovação da humanidade e a retomada “da função essencial do universo, que é uma máquina de fazer deuses” (Ibid., p. 234). (...) para o velho panteísmo, o mundo como emanção ou revelação de D. condicionava, de certo modo, a realidade de D. “D. não existia antes de criar todas as coisas”, dizia Scotus Erigena (*Dedivis. nat.*, I, 72), defendendo a coeternidade do mundo e de D. (...) Todavia, é só no mundo moderno — a partir do Romantismo (que teve em grande apreço a lição de Spinoza), — que se passa a afirmar explicitamente que D. é, de algum modo, criação do mundo. Às vezes, como em Hegel, D. já é real no mundo, em todas as determinações do mundo, porque é o próprio espírito, ou seja, a racionalidade autoconsciente, que se realiza nele como tal. Outras vezes, D. é o termo do processo evolutivo, a fase na qual esse processo atinge unidade ou perfeição. Em todos os casos, o panteísmo contemporâneo inverteu o ponto de vista tradicional: não é D. que dá corpo, substância ou realidade ao mundo, mas o mundo que dá corpo, substância ou realidade a D. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 249-252.

¹⁷⁹ FLINT, Kate. “Notes” In WOOLF, Virginia. *The waves*. London & New York: Penguin, 2000, p. 229-239.

oração (“O mar não se distinguia do céu”/ *The sea was indistinguishable from the sky*) remete ao assim chamado Antigo Testamento e em particular à desfiguração inicial do universo (“Ora, a terra estava vazia e vaga”), já a oração seguinte (“Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu”/ *Gradually, as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky*) a (“Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia.”). A sequência narrativa parte, assim como na Bíblia, do escuro do imediatamente anterior ao início (“O sol ainda não nascera”/“as trevas cobriam o abismo”) e da luminosidade do dia que surge no imediatamente depois (“A luz incidiu sobre as árvores no jardim, e suas folhas, tornadas transparentes, iluminaram-se uma depois da outra”/“E sejam luminares na expansão dos céus para iluminar a terra”).¹⁸⁰

Gostaria de advogar, no entanto, que esse início não se restringe a uma alusão à tradição judaico-cristã, mas, em vez disso, a toda uma linguagem narrativa historicamente articulada para representar o tema da origem do universo, do tempo, da memória e da existência, haja vista que é igualmente possível identificá-la com a narração poética da criação desses Deuses primordiais na *Teogonia* de Hesíodo:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
(...)
Do Caos Érebo e Noite negra nasceram.
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Érebo em amor.
Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-lo toda ao redor
e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.
Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas.
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do coito com Céu: Oceano de fundos redemoinhos
e Coios e Crios e Hipérios e Jápeto
e Téia e Réia e Têmis e Memória
e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa.
E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai.¹⁸¹

Mais uma vez, é da pura indistinção (Caos) que surge tanto a escuridão da Noite de antes da chegada da luz do sol (Dia), o espaço (Terra) e o tempo (Crono) quanto as ondas, o Mar, o Céu, o Oceano e a própria Memória, que será imprescindível para a longa história da narrativa.

¹⁸⁰ ANTIGO TESTAMENTO. “Gênesis”. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002, p. 33-35.

¹⁸¹ HESÍODO. *Teogonia* – a origem dos Deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 109.

Note-se ainda que além da antropomorfização – salientada mais acima na símile da percepção do movimento do sol no céu com uma figura feminina erguendo uma lâmpada – estar largamente presente aqui por intermédio da atribuição de características tipicamente humanas aos Deuses primordiais – em vez de os deuses serem pura ideia, forma e espírito, como serão para a tradição filosófica a partir de Sócrates, Platão e Aristóteles, aqui as divindades seriam como personagens em uma narrativa de encantamento da natureza –, observamos a linguagem como condição da passagem do *nada* para o começo do *ser*. Efetivamente, não apenas na *Teogonia*, mas também na Bíblia e em *As ondas*, a palavra é enxergada como o meio criador da ordem cósmica. A atividade narrativa é a fonte e o meio pelo qual nós passamos a ter acesso à figuração da origem de tudo que existe; é como se a palavra fosse a causa, o conteúdo e o *medium* que nos aproximam do instante primeiro da criação, ao mesmo tempo que o conserva inalcançável, já que se trata, em última instância, de um momento singular. Todavia, há de se notar que a ênfase nos advérbios e nos registros do automovimento da natureza, por parte desse romance, o afasta daquelas duas narrativas antigas, especialmente uma vez que a economia linguística dessas últimas é muito mais direta e menos mediada. Em outros termos, se por um lado os advérbios ressaltam uma precisão temporal baseada em certa dinâmica e as descrições bastante minuciosas do cenário *estetizam* o começo do cosmos, por outro lado esses recursos estilísticos não são encontrados naqueles escritos religiosos. Essa diferença formal dentro de um quadro de certa correspondência temática parece ser fundamental, pois ela já nos dá sinais da historicidade do livro de Woolf.

O que se pode depreender dessa coordenada entre advérbios é a intersecção entre as ideias de origem e de criação vistas como ordenação e ganho de maior nitidez em relação às formas que compõem o mundo. Isto é, no lugar do ato contingente ou da vontade de uma ou várias entidades abstratas, o que parece estar em jogo em *As ondas* é uma aceitação, uma receptividade para a revelação, a visão autêntica de uma comunicação, concordância e coerência cósmica em um determinado momento aleatório na vida de alguém. O romance, de acordo com essa leitura, introjetaria na configuração da sua abertura — do seu prelúdio — a questão metafísica do começo do que existe e as próprias origens da atividade narrativa como formalização da percepção do que existe: é claramente o exórdio do mundo narrado no livro, mas este mundo já aparece como criado ou como algo que sempre existiu e que sempre existirá (as últimas linhas do romance apontam para isso, pois o itálico dos interlúdios retorna para recordar que apesar da morte da personagem que discursava e o término da obra, “*as ondas quebraram na praia*”). O tom geral dessa narração, nesse sentido, é a busca da apreensão do início da verdadeira existência, o início de um ponto de vista calcado em dilemas existenciais, é a manifestação da natureza e de seus mistérios que serão repercutidos nos solilóquios. Mais do que uma cosmogonia ou uma

cosmologia, o que teríamos, na verdade, seria algo como uma fenomenologia místico-poética.¹⁸²

Desse modo, Woolf sugere a imitação não realista (talvez isso nem fosse possível) da imediatez do processo de transformação do nada em ser menos no sentido de criação do mundo e mais na direção de deixar emergir a essência do realmente existente. Ou seja, o que de fundamental reluz na maneira como os fenômenos se apresentam: a eternidade e indiferença da ação de autorreprodução do universo é o nada até o momento em que é observada, representada e, de certa maneira, dominada pelo que existe e é, isto é, pela atividade criadora e estética da narradora que produz um excedente de sentido através de uma experiência estética superior. Esse tipo de educação estética pós-iluminista teria como ponto de chegada a abolição da diferença rígida entre o nada e o ser, entre a morte e a vida, uma vez que mobilizaria a arte para deixar entrever as linhas de continuidade, o cerne da existência que liga a natureza morta e a viva, o inorgânico e o orgânico; unidos por uma força secreta e onipresente, a qual pode ser *sentida*, mas dificilmente *entendida*.

Dito de outra maneira, ao situar a abertura de seu romance na imediatez da descrição do instante exato do nascer de um dia e para além do que está sob o controle do ser humano (não está em jogo somente a passagem inexorável do tempo, mas também e crucialmente a reverberação irreversível dos raios de luz solar e das ondas), a autora nos coloca cara a cara com uma metáfora do momento metafísico da criação. Portanto, a imediatez ligada ao esteticismo da explosão cromática, à qual me referi há pouco, chega aos seus extremos, principalmente uma vez que existência e representação se encontram no preciso momento da criação; a origem do que existe coincide com a origem da representação (mas não qualquer uma), provavelmente na medida em que é nesse ato imaginativo distinto, nessa experiência excepcional com as sensações e percepções, que se tem um lampejo do *real* entendido como essa concatenação, esse nexos primário. As ferramentas da representação artística – cores, luzes, sombras, reflexos, figuras de linguagem, em suma, a linguagem – são, desse ponto de vista, também as ferramentas da criação no seu sentido mais pleno e que podem fornecer esse vínculo almejado, já que ampara.

Porém, no decorrer do processo de imprimir nesses trechos iniciais de *As Ondas* toda essa

¹⁸² O procedimento de Woolf de procurar o âmago das coisas que subsiste nelas mesmas, rejeitando o mundanismo do realismo, tem algumas linhas de continuidade com a fenomenologia Heideggeriana da maior importância para o meu argumento. “O ser-no-mundo deve ser primeiramente elucidado quanto ao momento estrutural ‘mundo’. (...) Que pode significar o descrever ‘o mundo’ como fenômeno? Fazer ver o que se mostra no ‘ente’ do interior-do-mundo. O primeiro passo estaria assim numa enumeração do que se dá ‘dentro’ do mundo: casas, árvores, homens, montes, astros. Podemos *pintar* o ‘aspecto’ desse ente e *narrar* o que nele e com ele ocorre. Mas é manifesto que isto permanece um ‘assunto’ pré-fenomenológico em geral e que não pode ser fenomenologicamente relevante. A descrição permanece presa ao ente. (...) Mas o buscado é no entanto o ser. “Fenômeno”, em sentido fenomenológico, foi formalmente determinado como o que se mostra como ser e estrutura-do-ser. Por conseguinte, descrever fenomenologicamente o ‘mundo’ deve significar: mostrar e fixar em conceitos categoriais o ser do ente subsistente do interior-do-mundo. Ente do-interior-do-mundo são as coisas, as coisas naturais e as coisas ‘providas de valor’. (...) O caráter-de-ser das coisas naturais, das substâncias, por ser fundante de tudo o mais, é a substancialidade. (...) se a pergunta pelo ‘mundo’ deve ser feita, *qual* o mundo visado? Nem este, nem aquele, mas *a mundidade de mundo em geral*”. HEIDEGGER, *Ser e tempo*, op. cit., p. 197 e p. 199

imediatez sensorial tão característica de sua prosa, Woolf, possivelmente, se deparou com uma dificuldade inerente à tarefa de adaptar essa visão de mundo à escrita. Como produzir o imediato, isto é, a pureza daquilo que não depende apenas da mediação humana através da linguagem que é ela mesma um *medium* humano? Trocando em miúdos, como é que uma revelação, um momento de ser em toda a sua dimensão misteriosa, singular e inapreensível poderia ser formalizada por um experimento estético – necessariamente estreitado pelas tão propaladas insuficiências da faculdade linguística – por mais arrebatador e impactante que ele venha a ser? Uma solução formal para esse impasse representacional parece ter sido encontrada na combinação de alguns elementos, a saber, 1) o emprego daquela linguagem típica de relatos metafísicos sobre a origem do espaço-tempo, a presença forte de todo um simbolismo e misticismo cristãos e pagãos; 2) a conhecida reiteração *ad infinitum* da incapacidade e precariedade das palavras darem conta da realidade; 3) das inserções premonitórias da desagregação dos meios e das oportunidades para se entrever, mesmo que de relance, ou vivenciar, mesmo que temporariamente, esse elo vital, angustiante e amoroso que une todas as coisas.

É razoável que essa análise do prelúdio fique mais palpável caso avancemos rumo ao interlúdio que se encontra no meio do romance – o interlúdio que marca a metade do dia, o *instante* durante o qual o sol é *percebido* como estando posicionado no centro do céu e que a luminosidade é mais resplandecente.

O sol atingira seu ponto mais alto. Não era mais entrevisto e adivinhado por sugestões ou fulgurações (...) Agora, o sol queimava inflexível e irrefutável. Batia na areia dura, e as rochas tornavam-se fornalhas de rubro calor; vasculhava todas as poças e colhia os peixinhos coloridos escondidos nas grutas, mostrando a roda de carreta enferrujada, o osso branco, a bota sem cadarços enfiada na areia, negra como ferro. Dava a tudo a medida exata de cor; às dunas de areia seu cintilar inumerável, aos capins silvestres seu verde resplandecente; ou caía sobre uma árida extensão do deserto, aqui estriado pelo vento, ali varrido para desoladas pedras tumulares, mais adiante salpicado de raquíticas árvores verde-escuras. Incendiava a suave mesquita dourada, as frágeis casas de cartas de baralho, brancas e rosa, da aldeia do sul, e as mulheres de seios compridos e cabelos brancos, ajoelhadas no leito do rio, batendo nas pedras roupas retorcidas.

(...)

O sol batia nos pináculos compactos das colinas ao sul, e rebrilhava em profundos leitos pedregosos de rios, onde a água se recolhera debaixo da alta ponte de arcos, de modo que, ajoelhadas em pedras quentes, as lavadeiras dificilmente conseguiam molhar seus panos; e onde mulas esqueléticas abriam caminho entre pedras cinzentas e inseguras, com cestos de vime no lombo estreito. Ao meio-dia, o calor do sol tornava cinzentas as colinas, como se raspadas e chamuscadas por uma explosão (...) Através de átomos de ar azul-cinza, o sol desabava sobre campos ingleses iluminando charcos e poças, uma gaivota branca em uma estaca, o lento singrar de sombras sobre florestas (...) Incidiu no muro do pomar, e cada orifício e grão do tijolo ficou pontilhado de prata, roxo, chamejando como se fosse macio ao tato, como se, tocado, fosse derreter-se em ondulações e cascatas de um vermelho lustroso; ameixeiras intumesciam suas folhas, e todos os talos de grama eram unidos por uma chama verde corrente.

(...)

Os pássaros cantavam cantos apaixonados (...) Roxos e dourados, pousavam no jardim, onde cones de laburno e amaranto despejavam ouro e lilás, pois agora, ao meio-dia, o jardim era todo flores e profusão, e até os túneis debaixo das plantas ficavam verdes e roxos e acastanhados, quando o sol varava as pétalas rubras, ou as grandes pétalas amarelas, ou era detido por algum caule verde, de grossa penugem.

O sol incidia direto sobre a casa, fazendo as paredes brancas reluzirem entre as janelas escuras. Seus caixilhos, densamente tramados de ramos verdes, guardavam círculos de impenetrável escuridão. (...) Atrás desse conglomerado, pendia uma zona de sombra, na qual podia existir mais algum vulto a ser despido de sombra, ou profundidade ainda mais densa de escuridão. As ondas quebravam-se, esparramando agilmente suas águas sobre a praia. Uma após outra, amontoavam-se e desabavam; com a força da queda os respingos voltavam-se a si mesmos. As ondas eram de um macerado azul- profundo, exceto pelo desenho dos diamantes em seus dorsos, que freiriam como dorsos de grandes cavalos que vibram os músculos quando se movem. As ondas tombavam; recuavam e tombavam novamente, como o baque surdo de um grande animal pateando.¹⁸³

Em termos gerais, além do sol ter atingido o ponto culminante da sua trajetória, provavelmente indicando o meio-dia cronológico (“O sol atingira seu ponto mais alto”/ “*The sun had risen to its full height*”), é possível observar um número de expressões que indicam um calor escaldante (“o sol queimava inflexível e irrefutável”/“*the sun burnt uncompromising, undeniable*”, “Batia na areia dura, e as rochas tornavam-se fornalhas de rubro calor”/“*It struck upon the hard sand and the rocks became furnaces of red heat*” e “Incendiava a suave mesquita dourada”/“*It lit up the smooth gilt mosque*”). É o momento mais esplendoroso do dia, de maior luminosidade solar e, portanto, de maior visibilidade (“Dava a tudo a medida exata de cor”/“*It gave to everything its exact measure of colour*”). Há uma evidente reiteração da incidência de luz por todos os cantos, bem como da figuração de um clima tipicamente estival (“Ao meio-dia, o calor do sol tornava cinzentas as colinas, como se raspadas e chamuscadas por uma explosão”/“*At midday the heat of the sun made the hills grey as if shaved and singed in an explosion*”) de tal maneira que não seria de jeito algum forçoso supor que estamos perante uma celebração, uma analogia ao solstício de verão, isto é, o dia mais longo do ano que marca o início da estação mais quente.

Esse quadro da emanção de uma energia inesgotável desde uma fonte única coloca o sol em uma posição quase imperial; ele alcança e revela tudo, conferindo ao mundo uma configuração visível e ordenada. Contudo, essa afirmação confiante da quase onipresença, onipotência e onisciência da claridade do verão ou do meio-dia não consegue engolfar tudo e o próprio texto mostra que nenhum reinado, por mais forte e total que ele venha a ser, consegue dominar tudo: “O sol incidia direto sobre a casa, fazendo as paredes brancas reluzirem entre as janelas escuras. Seus caixilhos, densamente tramados de ramos verdes, guardavam círculos de

¹⁸³ WOOLF, *As ondas*, op. cit., p. 113-115. Ver original (2.6)

impenetrável escuridão” (*The sun struck straight upon the house, making the white walls glare between the dark windows. Their panes, woven thickly with green branches held circles of impenetrable darkness*). A primazia da luz, por conseguinte, não é plena e o processo de esclarecimento, de iluminação que ela dispara tem pontos cegos; será que há aqui um comentário cifrado das deficiências da razão, dos métodos científico-experimentais de utilizar a luz, a lupa ou um microscópio para olhar mais de perto a natureza, desvelando- a e potencialmente violando- a?

A tentação inicial é a de sugerir que Woolf repõe a clássica oposição entre luz e sombras e isso pode até ser verdade, mas, ao que parece, a oposição não visa a um contraste que venha para conferir maior visibilidade aos objetos ou tampouco à atribuição de uma hierarquia de valores a essas dimensões da existência. Em vez disso, os dois impulsos são vistos a partir de uma coexistência e como momentos necessários, o que traz a noção do relativo e certo equilíbrio entre as trevas e a inspiração radiante: “*Atrás desse conglomerado, pendia uma zona de sombra, na qual podia existir mais algum vulto a ser despido de sombra, ou profundezas ainda mais densa de escuridão*” (*Behind their conglomeration hung a zone of shadow in which might be a further shape to be disencumbered of shadow or still denser depths of darkness*). É plausível supor que de fato havia mais itens a serem trazidos à luz, mas não o foram, pois parece ser impossível – até mesmo para o sol – tudo açambarcar. Além de existirem profundezas impenetráveis e insondáveis pelo brilho da luz, há de se mencionar que se por um lado a luminosidade revela, por outro lado o seu excesso, a sua desproporção, cega. Talvez seja nesse sentido que o colorismo de *As ondas* transpõe o destaque da transparência e translucidez para a lógica da vivacidade autônoma das cores, a vibração cromática das coisas elas mesmas, o modo como o mundo se apresenta a nós como fenômeno; não como um dado gráfico imediatamente acessível e encontrável na exterioridade, mas, antes, como uma expressividade cuja distorção recolocaria a *diferença* intransponível e significativa em si mesma entre a palavra e a coisa, o sujeito e o objeto: o entrelugar da significação, a proliferação sem limites de significado por parte do significante alegórico.¹⁸⁴

Disto isso, penso que a importância da imagística nesse romance tenha ficado mais

¹⁸⁴ É Walter Benjamin que tirará mais consequências de todo esse debate sobre a alegoria, reposicionando-o no campo da história e da política. Para Benjamin, a alegoria barroca teria uma estrutura dialética, isto é, no significante barroco som e escrita se confrontariam em uma polaridade tensa. Haveria na alegoria “um irredutível excedente de significação que desvia o signo do seu verdadeiramente papel representacional” EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*. London and New York: Verso, 2009, p. 4. “Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”. ROUANET, Sergio. “Apresentação”. In BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 37. Outro jeito de pensar o mesmo tema é enquadrar a experiência alegórica como uma “passagem eterna” (*eternal passing*), tal como ocorre na “natureza petrificada” (*petrified nature*) e nos “objetos em decomposição” (*decaying objects*), ao passo que a experiência simbólica seria como uma “eternidade fugaz” (*fleeting eternity*), tal como ocorreria nos momentos de felicidade plena na infância. BUCK-MORSS, *The dialectics of seeing*, op. cit., p. 18-19

evidente e que, conseqüentemente, um brevíssimo excuro sobre três estágios da história da arte europeia possa ser relevante para subsidiar a continuidade e os desdobramentos dessa análise.



Figura 4: Rembrandt: *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632). Óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm. Haia: Museu Mauritshuis. Reprodução: Mauritshuis.nl



Figura 5: J. M. William Turner: *Luz e cor (a teoria de Goethe) – a manhã depois do dilúvio – Moisés escrevendo o livro da Gênesis* (1843). Óleo sobre tela, 78,5 cm x 78,5 cm. Londres: Tate. Reprodução: Tate.org.uk



Figura 6: Vincent Van Gogh: *O semeador* (1888). Óleo sobre tela, 64,2 x 80,3 cm. Otterlo: Coleção Rijksmuseum Kröller-Müller. Reprodução: Wikipedia

Na figura 4 temos o que provavelmente seria uma aula de anatomia no século XVII, na qual vemos nitidamente nove figuras masculinas, sendo que sete são provavelmente estudantes, um é o professor e o outro é um cadáver cujo braço está sendo dissecado; “a pintura é” para Rembrandt “uma forma de comunicação pessoal direta – a sempre renovada forma de um ‘impressionismo’ que converte em realidade a criação de tudo o que o olho capta e possui”.¹⁸⁵ Já na figura 5, observa-se um momento de pura luz, a tentativa não realista de se captar figurativamente um episódio bíblico; em vez do mítico ser transposto para uma linguagem pictórica referencial, o que se cria é uma dificuldade de se conceber, de se representar algo que é da ordem do nume, do numinoso, ou seja, do sagrado. Por fim, na figura 6, nota-se rapidamente o inconfundível estilo de Van Gogh de atomização da representação por intermédio da abolição das transições cromáticas e de pinceladas velozes, trazendo para o centro da tela um tema que abordei com brevidade na introdução deste trabalho: a atividade de um trabalhador rural que encapsula modos tradicionais de vida em vias de desaparecimento graças à modernização acelerada da Terra, o que, a propósito, está igualmente presente no interlúdio de Woolf (“*e as mulheres de seios compridos e cabelos brancos, ajoelhadas no leito do rio, batendo nas pedras roupas retorcidas*”/*and the long-breasted, white-haired women who knelt in the river bed beating wrinkled cloths upon stones*). A valorização de um mundo mais orgânico, mais natural, simples e popular permeia o tema e o modo de representação: “a técnica da pintura também deve mudar, opor-se à técnica mecânica da indústria, como um *fazer* gerado pelas forças profundas do ser”.¹⁸⁶ Como se pode facilmente perceber, as transformações na manipulação dos meios representacionais pictóricos são mais do que substanciais, elas são gritantes. Tal constatação é óbvia, porém o que não é claro é o que ocorreu para que tais mutações deixassem de ser meras potencialidades inscritas nos materiais de trabalho disponíveis a esses pintores para se tornarem necessárias, para que deixassem de ser uma possibilidade entre tantas para se tornarem socialmente significativas de toda uma concepção de mundo das suas respectivas épocas?

Por um lado, a pintura oriunda dos Países Baixos do século XVII possui uma coerência entre a tematização do desenvolvimento científico como sinal da inteligibilidade do ser humano e do mundo que o circunscreve e a forma que tal assunto recebe, isto é, o ousar conhecer está na ação de observação e análise do assunto, bem como na alta definição da técnica e do estilo: as figuras seriam iluminadas artificialmente como se fossem esculturas sem naturalidade sobre um palco imerso em efeitos ilusionistas.¹⁸⁷ Por outro lado, a primeira das duas telas oitocentistas produz uma iluminação de outra sorte, fazendo ver ao não se deixar ver – mais ou menos tal

¹⁸⁵ HAUSER, *História social da arte e da literatura*, op. cit., p. 494.

¹⁸⁶ ARGAN, *Arte moderna*, op. cit., p. 124.

¹⁸⁷ HAUSER, *História social da arte e da literatura*, op. cit., p. 444.

como Conrad anunciou em um de seus mais famosos manifestos literários (“minha tarefa (...) é, pelo poder da palavra escrita fazer você ouvir, fazer você sentir (...) fazer você ver (...) aquele vislumbre de verdade pelo qual você esqueceu de perguntar”)¹⁸⁸ –, principalmente uma vez que o que seria fonte de fulguração (a luz) acaba por propositalmente se converter em um obstáculo à percepção e inteligência. É como se a aposta na observação empírica do mundo imediatamente visível acompanhada de uma elaboração racional de classificação e de catalogação para melhor compreensão cedesse espaço a um acúmulo de dúvidas em relação aos processos de observar e de entender. Ao nos direcionarmos à terceira tela, a possibilidade de decodificação se torna mais palpável, muito embora o resultado seja dissolvido em uma agregação de cores destoantes como expressões do estado particular do artista, o mundo se torna uma irrealidade simbólica discernível apenas pelas divisões ou tensões advindas do acúmulo de contrastes vigorosos e do realce dos contornos.¹⁸⁹

O método de composição mais empiricamente descritivo do primeiro quadro confere às suas personagens certa individualidade, enquanto o segundo realiza um exercício de abstração quase que completa, o qual se difere da terceira imagem onde há um evidente esforço de desindividualização. Em Rembrandt, a técnica do *chiaroscuro* coloca em movimento os efeitos de luz e sombra para gerar uma alta definição da cena, esse é um momento de violenta disputa entre a cristandade e as inovações científico- tecnológicas que se voltam contra ela e, dessa maneira, a eloquência na arte tem também a ver com a afirmação da fé: “a arte clássica mostra, a arte barroca demonstra. Dirige-se a homens aos quais é preciso convencer, e fora da Europa, a homens aos quais é preciso converter”.¹⁹⁰ Em Turner a luz é dilatada até o ponto de ela – que deveria promover transparência – terminar por criar opacidade; o que parece comandar aqui é uma “intuição *a priori* de um espaço universal ou cósmico” cuja extensão é infinita e o ímpeto é ditado por “grandes forças cósmicas, de modo que as coisas são tragadas em vórtices de ar e em turbilhões de luz, acabando por serem reabsorvidas e destruídas no ritmo do movimento universal”, o que resulta em um “dinamismo cósmico que escapa ao controle da razão, mas que pode arrastar a alma humana em êxtases paradisíacos ou precipitá-la na angústia”.¹⁹¹ De modo semelhante como Woolf faz nos interlúdios, “cada signo de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida”.¹⁹²

¹⁸⁸ My task (...) is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel (...) to make you see (...) that glimpse of truth for which you have forgotten to ask.” CONRAD, Joseph. “Preface to *The Nigger of the ‘Narcissus’ 1897*”. In KOLOCOTRONI, Vassiliki; GOLDMAN, Jane; TAXIDOU, Olga (ed.). *Modernism: an anthology of sources and documents*. Edinburgh: Edingburgh University Press, 2011, p. 133

¹⁸⁹ BRILL, Alice. “1. O expressionismo na pintura”. In GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 393.

¹⁹⁰ BAZIN, Germain. “1. O barroco – um estado de consciência”. Trad. Marise Levy. In ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 20.

¹⁹¹ ARGAN, *Arte moderna*, op. cit., p. 40

¹⁹² *Ibid.*, p. 124-125.

À toda essa digressão, subjaz uma problemática de importância ímpar acerca da função da *luz* na busca da verdade e que impactou sobremaneira a construção dos interlúdios de *As Ondas*. Vejamos como a discussão sobre o papel da luz na representabilidade artística encontra a tradição inglesa com a qual nossa escritora estava mais do que familiarizada.

A análise de Ruskin, desse ponto de vista, é incontestável: o colorismo de Turner é “ascendente”, no sentido em que tende para as gamas luminosas mais altas, ou seja, a resolver tudo em luz; o colorismo de Rembrandt é “descendente”, no sentido em que tende para os tons escuros mais profundos e a resolver tudo na sombra.

Mas a antítese, que Ruskin esquematiza na comparação entre a escala de valores dos dois pintores, não está apenas nos meios pictóricos. Não resta dúvida de que tanto Rembrandt quanto Turner interpretam a pintura como representação da luz: mas Rembrandt representa a luz pela sombra, isto é, por contrastes, enquanto Turner representa a luz pela luz, isto é, diretamente. Rembrandt ainda está ligado a uma concepção sensualista ou empirista, que põe como base do conhecimento a sensação pura; por isso, recusa como artifício dialético todo contraste de sombra, renunciando até à intensidade do efeito para não colocar na tela um único toque de cor que não caiba no contexto luminoso por uma própria e precisa qualidade de luz. Daí (...) sua tendência a levar todas as cores a seu grau mais alto de luminosidade, até instaurar uma espécie de cromatismo complementar, todo intuitivo, que já em 1815 chamava a atenção e a censura do crítico do *Sun*, que salientava a predominância inatural de amarelo e azul. Se essa vontade de assumir a sensação luminosa como ponto de partida da pintura pode parecer, à primeira vista, em contradição com a tendência ao “sublime”, suficientemente confirmada pela preferência constante por “temas clássicos”, não podemos deixar de observar que ela vai muito além do mero sensualismo ou empirismo, que consistia em representar a luz por meio das coisas iluminadas e, portanto, necessariamente, pelas relações de claro-escuro. Abria-se assim o problema da luz absoluta, luz em si, inseparável do espaço que ela inunda ilimitadamente. Toda análise do espaço se torna então análise da luz (...) o profundo interesse do artista pela perspectiva. (...) Turner ensinasse não tanto as normas correntes da perspectiva geométrica, quanto sua perspectiva, sua maneira de representar o espaço por massas luminosas, enfim: a identidade fundamental de espaço e luz. (...) o verdadeiro classicismo de Turner não está nos temas clássicos, mas em suas paisagens; mais precisamente, nas paisagens em que a busca do sublime é fundada na qualidade da visão, em vez de na qualidade do tema.¹⁹³

Como tentamos argumentar durante a análise do prelúdio, tanto o cromatismo quanto o uso da luz são centrais para o processo de experimentação narrativa de fusão de diversas linguagens artísticas sob a lógica do romance. Nunca é demais enfatizar que a absorção de elementos da música, do drama e da pintura por parte de *As Ondas* parece ser não somente uma técnica composicional para dar conta da complexidade exigida pela representação do real, mas também a edificação de um estilo *singular* que seja capaz de produzir “um tipo de compensação no nível micro para os maiores problemas com os quais o romance se encontra confrontando – problemas que crescem mais severamente quanto mais nos movemos na era moderna”.¹⁹⁴ Nesse sentido, caso seja correto afirmar que “os romances nos apresentam o que parecem ser imagens

¹⁹³ ARGAN, Giulio C. “A luz de Turner”. In *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 122-124.

¹⁹⁴ EAGLETON, Terry. “What is a novel?”. In *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 21.

objetivas do mundo, ainda que saibamos que essas imagens são subjetivamente formadas”, será igualmente acurado supor que “o romance é um gênero irônico e feito a desfazer-se”.¹⁹⁵ Isso provavelmente sugere que a tão reiterada crise do romance no século XX – da qual, diga-se de passagem, Woolf seria uma das mais notórias ilustrações, especialmente nesse livro em particular, que já foi chamado de “antirromance experimental”¹⁹⁶ –, na verdade, é uma constante que varia em intensidade e em qualidade; a relação entre romance e crise seria semelhante àquela realmente existente entre capitalismo e crise. Isso equivale a propor que a trajetória da burguesia e o desenvolvimento do modo de produção capitalista vêm demonstrando, entre tantas outras coisas, que a apreensão objetiva do real com o auxílio da objetividade do realismo científico pode não ser completamente realizável nos termos do indivíduo autônomo e cognoscitivo – verdadeiro herói tanto do liberalismo clássico quanto do romance moderno. Portanto, tal processo, que vai de Rembrandt a Turner e a Van Gogh, e que Ruskin e Argan explicam mais acima, ganha contornos no procedimento de Woolf, os quais só podem ser avaliados na sua particularidade se forem examinados como momentos de um *continuum* maior.

Certamente não fui o único, ou tampouco o primeiro, a perceber esse tipo de luz literária nesse romance: “os novos vocabulários visuais do modernismo, formatados pelas estratégias representacionais dos *close-ups* da fotografia, pontos de vista incomuns e contrastes tonais precisos, emergem em *As ondas* de Virginia Woolf” – recordemos ainda que nesse livro a “luz transforma objetos, de modo semelhante que Sergei Eisenstein rompe com um espaço cinematográfico coerente”.¹⁹⁷ Talvez isso signifique que a deformação controlada operada por pós-impressionistas e autores como Woolf tenha a ver com uma desconfiança em relação não apenas à metafísica racionalista que o kantismo viria a criticar, mas também à própria noção de restringir o que pode ser conhecido às coordenadas estético-transcendentais do tempo e espaço; isto é, a crítica à razão, a delimitação do seu alcance não é suficiente para as inquietações espirituais desses artistas, entre outros motivos porque o mistério, o inefável, a iluminação súbita não podem ser apreendidas no tempo e espaço, nas redes de causalidade, etc. A essência da vida deve ser buscada menos em outro lugar do que de outra forma; não pelo intelectualismo da demonstração e argumentação, mas por uma experiência estética mais primal, por uma elevação dos sentidos, um novo despertar dos instintos e uma transcendência das sensações. É nesse sentido que o que pode conferir alguma relevância a esse trabalho é precisamente a tentativa de extrair maiores consequências dessa confluência entre estrutura e sentido nesse livro.

Com efeito, a centralidade dessa antecipação de uma “luminotécnica” literária talvez não

¹⁹⁵ Ibid., p. 14.

¹⁹⁶ FLINT, Kate. “Britannia Rules *The waves*”. In GOLDMAN, Jane (ed.). *Virginia Woolf: To the lighthouse and The Waves*. Cambridge, UK: Icon Books, 1997, p. 150.

¹⁹⁷ HUMM, Maggie. “Virginia Woolf and Visual Culture”. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 224.

se restrinja a uma possível filiação à elite cultural inglesa que vai de Turner até a própria Woolf, passando pelo John Ruskin de “A lâmpada da memória” (1849) e pelo Roger Fry de *Visão e design* (1920). Na verdade, ela parece ser muito mais profunda, já que envolve a luz tanto nos seus aspectos mais físicos, como energia fundamental para a constituição da matéria, quanto como iluminação, ou revelação, no sentido mais místico da palavra; em suma, na luz como alegoria de um estado espiritual a ser encorajado, promovido, facilitado ou viabilizado pela leitura, ou consumo, de *As Ondas*. Se no prelúdio nós estávamos diante do desaparecimento da escuridão e a chegada dos primeiros raios de sol e no segundo interlúdio o que vimos foi a gradual, mas incompleta, desaparecimento das sombras graças ao esplendor do momento de máxima radiação solar, no próximo interlúdio entraremos em contato com o fenecer da nossa fonte primeva de claridade e a nova submersão das paisagens no breu da noite. Essa regulação ascendente e descendente do jogo tonal entre luz e cores é fundamental para projetar a concepção cíclica e desdramatizada de tempo, à qual vou me referir mais à frente, que os interlúdios buscam nos devolver. Por ora, o que mais chama a minha atenção é o caráter alegórico conferido à luz, o excesso de significado desse significante lançado em uma teia de relações semânticas, poéticas, etc.: ela é tanto radiação eletromagnética, ou seja, corrente energética dos fótons advindos das atividades físico-químicas solares, que é, de um ponto de vista científico, condição para a vida na Terra, quanto a possibilidade de *definição* e *captura*, por parte de nossas retinas (membranas onde se encontram as células capazes de captar os sinais luminosos), da exterioridade e a dimensão de início e fim da existência humana, colocando no centro as ideias místicas do vir à luz e do cair nas trevas, funcionando como uma resolução para as questões da *origem*, do *ciclo* e do *término* perpétuos. A luz estaria, dessa perspectiva, no início da existência e, portanto, igualmente na base da *repetição* contínua da *condição* humana, pois aquela seria causa dessa última.

As sombras, desse modo, atuariam como lembrança da escuridão do nada (talvez uterino) que nos aguardaria antes e depois da existência luminosa. Com efeito, as teorias astrofísicas sobre o processo de origem, desenvolvimento e fim do universo – as quais, grosso modo, advogam que o universo tal como o conhecemos chegaria a um término, das duas uma, com a morte térmica do cosmos devido à exaustão do hidrogênio liberado pelo *big bang*, e disperso pelo movimento de aceleração da expansão do universo, ou, com o grande colapso, ou *big crunch*, por meio da reversão da expansão do universo graças à ação da antimatéria, até o ponto de originalidade singular de tal maneira que um novo *big bang*, então, daria origem a um novo universo, tudo isso dentro do ponto de vista de uma processualidade circular – não parecem, em linhas gerais, completamente alheias ao movimento quase giratório pautado pelo romance de Woolf nos seus interlúdios e, como veremos mais à frente, nos conteúdos expressos nos solilóquios. Isso não equivale a dizer que esta escritora tenha se dedicado ao estudo de física

teórica, mas que certamente há ao menos uma visão de mundo, para não dizer uma cosmologia, certamente deduzível das suas escolhas e seleções. Essa espécie de cosmologia literária que estamos procurando caracterizar é contemporânea da ascensão da física *moderna* no começo do século XX – o marco é a tentativa de popularização de suas ideias por meio da publicação de *A Teoria da relatividade especial e geral* (1916), de Albert Einstein, bem como de tentativas de fornecer respostas filosóficas a ela, que certamente impactaram o conjunto de elementos da visão de mundo de Woolf¹⁹⁸, de seus amigos do Grupo de Bloomsbury e daquela geração de escritores europeus como um todo; entre algumas dessas respostas, podemos mencionar o Henri Bergson de *Duração e simultaneidade* (1922) e o Bertrand Russell de *O ABC dos átomos* (1923), de *O ABC da relatividade* (1925) e de *A análise da matéria* (1927). Por enquanto, basta indicar que o século XX foi um momento de proliferação de teorias científicas que desafiavam as percepções mais imediatas da realidade, introduzindo noções de relatividade e simultaneidade que apontavam para a interação entre tempo, espaço, luz, matéria e consciência que rompiam com proposições mais clássicas. Em *As ondas* parecemos estar diante de uma visão complexa, não linear, indeterminada e multifacetada da realidade que não necessariamente ecoa *ipsis litteris* a física contemporânea, mas que certamente exhibe uma sensibilidade em relação a mudanças de paradigma da maior importância.

No intuito de obtermos um panorama um pouco mais detalhado, faz-se relevante

ler ao menos mais um interlúdio. Vejamos como o ciclo iniciado com aquele primeiro agora é completado.

O sol declinara. Não se distinguíam mar e céu. As ondas, ao quebrarem, derramavam na praia seus leques alvos, enviavam alvas sombras para o recesso das cavernas sonoras, depois rolavam de volta, suspirando por sobre as pedras.

A árvore sacudiu seus ramos e uma chuva de folhas caiu no solo. Acomodaram-se em perfeita quietude, no lugar exato em que aguardariam a dissolução. Negror e cinzas foram lançados no jardim pelo recipiente partido que antes contivera luz vermelha. Sombras escureciam os túneis entre caules.

O tordo silenciara e o verme encolhera-se de volta à sua caverna estreita. (...) tombava nos capins escuros entre maçãs podres. A luz desvanecera-se na parede do galpão de ferramentas, e a pele de víbora pendia vazia no prego. Todas as cores do aposento haviam transbordado de suas margens. A pincelada precisa estava inchada e oblíqua; armários e cadeiras diluíam suas massas castanhas em uma volumosa obscuridade. No espaço entre o chão e o teto, pendiam amplos cortinados de trêmula escuridão. (...)

As colinas perderam sua solidez. Luzes errantes impeliam uma cunha emplumada através de invisíveis estradas submersas, mas luz alguma se abria entre as asas dobradas das colinas, e não se ouvia som, exceto o grito de algum pássaro em busca de uma árvore mais isolada. (...)

Como se houvesse ondas de escuridão no ar, a noite avançava, cobrindo casas, colinas,

¹⁹⁸ A aproximação entre as noções de realidade esboçadas em alguns dos romances de Woolf e teorias físicas modernas já foi realizada por alguns críticos. A esse respeito ver BROWN, Paul T. “Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*”. In *Journal of Modern Literature*. Bloomington: Indiana Press University, Vol. 32, No. 3 (Spring, 2009), p. 39-62. ETTINGER, Ian. “Relativity and Quantum Theory in Virginia Woolf’s *The Waves*”. In *Zeteo: The Journal of Interdisciplinary Writing*, 2012, p. 1-19. Disponível em <https://journal109944135.files.wordpress.com/2012/04/88da1-ettinger-final-formatted-new.pdf>

*árvores, como as ondas que rodeiam os flancos de um navio naufragado. A escuridão corria pelas casas abaixo, circundando vultos isolados, engolfando-os; apagando casais agarrados debaixo da chuvosa treva dos olmos com sua densa folhagem de verão. A escuridão rolava suas ondas pelas veredas cheias de relva e por sobre a enrugada pele da turfa, envolvendo o solitário espinheiro e os caramujos vazios a seus pés. Subindo mais alto, a escuridão soprou pelas rampas nuas do planalto, encontrando os pináculos desgastados e esmerilhados da montanha, onde a neve se aloja perpetuamente na dura rocha, mesmo quando os vales estão repletos de torrentes e de folhas amarelas das videiras, e, sentadas em varandas, as jovens erguem o olhar para a neve, protegendo os rostos com seus leques. Também a elas a escuridão encobriu.*¹⁹⁹

Acima encontramos trechos extraídos do nono e último interlúdio. Nele o sol vai desaparecendo da percepção da voz narrativa e o desvanecimento de sua luminosidade é o impulsionador da descrição. Se no interlúdio de abertura, que funciona como um exórdio, os primeiros raios de sol foram responsáveis pelas distinções entre mar e céu, nesse desfecho a extinção da luz é associada a um novo mergulho em um universo onde suas partes vão se tornando indistinguíveis (“*Não se distinguem mar e céu*”/ *Sky and sea were indistinguishable*). Porém, e isso parece-me o mais essencial, essa *diferença* lógico-sequencial precisa ser concebida em meio à *repetição* de um padrão ou da afirmação de um estilo particular; reiteraões de palavras dentro de um mesmo interlúdio e entre eles (a palavra leque, *fan*, por exemplo), figuras de linguagem, especialmente sinestésias e metáforas, a produção do movimento pelo avanço das sombras em vez da expansão da claridade, o tempo verbal preferencial é o presente do indicativo, o que confere ao retrato uma propriedade de atualidade ou simultaneidade, a discreta presença humana e a maior centralidade de animais, vegetais e da natureza morta, a opção por um colorismo de espectro amplo, etc. Ou seja, enquanto o movimento do jogo entre luz e sombras é o elemento dinâmico, o que instaura mudanças e que estimula certa mobilidade, e a matéria tratada varia menos, mas ainda apresenta alguma diversidade, o esquema formal não sofre transformação significativa. O que se pode depreender é que apesar de a espontaneidade do gênio artístico, a associação livre das memórias, pensamentos e imagens e o desejo pelo novo sejam almejados, o resultado final é uma estrutura quase que meticulosamente montada.

Outro padrão que vale a pena de ser destacado é a tematização indireta das estações do ano por intermédio de imagens facilmente conectáveis – o sol incidindo nas pétalas de flores e o sol escaldante, sugerindo, respectivamente, a primavera e o verão –, nesse caso, ao outono (“*A árvore sacudiu seus ramos e uma chuva de folhas caiu no solo. Acomodaram-se em perfeita quietude, no lugar exato em que aguardariam a dissolução*”/ *The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution*) e ao inverno (“*Subindo mais alto, a escuridão soprou pelas rampas nuas do planalto, encontrando os pináculos desgastados e esmerilhados da*

¹⁹⁹ WOOLF, *As ondas*, op. cit., p. 180-181. Ver original (2.7).

montanha, onde a neve se aloja perpetuamente na dura rocha”/Mounting higher, darkness blew among the bare upland slopes, and met the fretted and abraded pinnacles of the mountain where the snow lodges for ever on the hard rock). É curioso que a árvore e a escuridão sejam os sujeitos das suas respectivas sentenças, pois é como se as expressões da natureza fossem, a um só tempo, a sua ação; é como se as partes constituintes do mundo mostrassem uma força que produz movimento, mostrando que as causas não se separam de seus efeitos, algo como uma causa, ou um ser, ou uma divindade, ou uma energia criadora imanente ao que é criado. Se normalmente o foco narrativo se desloca entre situações e pessoas, aqui a viagem da narração, ou da câmera aérea, até se locomove em direção a pessoas, mas esse deslizamento romanesco realiza uma equalização entre pessoas e natureza: “*e, sentada em varandas, as jovens erguem o olhar para a neve, protegendo os rostos com seus leques. Também a elas a escuridão encobriu”/and girls, sitting on verandahs, look up at the snow, shading their faces with their fans. Them, too, darkness covered.* Nesses interlúdios há um desafio ao ideal humanista, uma vez que o ser humano é desalojado da sua posição privilegiada ou de imagem e semelhança de Deus para uma posição mais humilde como mais uma entre várias expressões do Absoluto – ele se encontra em posição semelhante àquela do tordo, do verme, das folhas e da neve eterna.

A insistência na recorrência de um ritmo e uma economia linguística e imagética sobreposta aos motivos dos períodos de um dia e das estações do ano nos permitem levantar a hipótese de que uma temporalidade cíclica é armada por essa seleção e organização de materiais. O tempo greco-romano é um tempo cíclico: tudo começa ou nasce e passa por uma série de fases ou metamorfoses, extingue-se ou morre, retorna ao ponto de partida e, finalmente, recomeça. Ou seja, a própria ideia de gênese é imprecisa graças a essa repetição, pois se o universo é um todo fechado e com uma quantidade de forças estável, nada realmente desaparece ou é criado. Tudo já existe em latência e o que verdadeiramente acontece é a perpétua recombinação das energias que permanecem as mesmas. Assim, pode-se inferir que a experiência temporal se organiza ao redor de um *eterno retorno*, de uma realidade temporal circular. Já a concepção de tempo judaico-cristã é linear e contínua, a qual teria um começo e um fim – o mundo teria uma origem ou uma gênese e um fim ou juízo final. Desse modo, ele poderia ser caracterizado como um tempo dramático, um tempo de acontecimentos singulares: o tempo se define por uma relação de Deus com o mundo e de Deus com os homens, logo ele é um tempo de revelação, ele é uma teofania (Deus se revela no tempo) e uma epifania (a Verdade se revela no tempo). Portanto, diferentemente do tempo greco-romano antigo, a noção de tempo judaico-cristã teria uma substância, uma individualidade ausente da circularidade antiga. Efetivamente, um dos traços distintivos mais marcantes de uma obra como essa é a sua desdramatização; pouco ou nada acontece, as ações são diluídas no automovimento natural, no deslocamento da narração para diferentes paisagens ou nas elucubrações das vozes, que, a bem da verdade, não são propriamente

ações, mas, no máximo, a listagem de potencialidades abstratas e a sinalização de impotências concretas. Indivíduos humanos da elite inglesa, bem como suas correspondentes relações interpessoais até podem ter um destaque nos solilóquios, todavia eles estão derramados em um fluxo contínuo que os arrasta; eles são partes constitutivas de um todo maior fundamentalmente repetitivo.

A principal distinção entre este e os outros interlúdios é a atmosfera do momento narrado. Aqui escuridão, silêncio e dissolução vêm para o primeiro plano suplantando o esplendor luminoso, a explosão cromática e a alta intensidade e definição da vida. As sombras vão se generalizando e as cores vão se desvanecendo: *“Negror e cinzas foram lançados no jardim pelo recipiente partido que antes contivera luz vermelha” (Black and grey were shot into the garden from the broken vessel that had once held red light)*. Além disso, o sistema de imagens liga a chegada da noite às profundezas, ao retiro e ao silêncio como se fosse uma queda do ser no não ser, da aparição (prelúdio), completude, perfeição ou epifania (interlúdio do meio do livro) e o desaparecimento (este último interlúdio). O encadeamento imagético coloca lado a lado o desaparecimento das folhas, o apodrecimento de uma fruta e a pele usada de um réptil: *“Sombras escureciam os túneis entre caules. O tordo silenciara e o verme encolhera-se de volta à sua caverna estreita (...) tombava nos capins escuros entre maçãs podres. A luz desvanecera-se na parede do galpão de ferramentas, e a pele de víbora pendia vazia no prego” (Dark shadows blackened the tunnels between the stalks. The thrush was silent and the worm sucked itself back into its narrow hole. (...) fell into the dark grasses among the rotten apples. The light had faded from the tool-house wall and the adder’s skin hung from the nail empty)*. O desmanchar dos corpos, a perda de vitalidade, a expansão e extinção das formas vão *pari passu* à dessubstancialização, ao derretimento da percepção e da exterioridade. Nada resiste à força inexorável do tempo nem mesmo o espaço e é nesse sentido que se pode falar de uma primazia do tempo em relação ao espaço, sobretudo uma vez que, no arranjo com o qual nos deparamos, aquele é a potência que revela a verdade deste.²⁰⁰ *“Todas as cores do aposento haviam transbordado de suas margens. A pincelada precisa estava inchada e oblíqua; armários e cadeiras diluíam suas massas castanhas em uma volumosa obscuridade. (...) As colinas perderam sua solidez. Luzes errantes impeliam uma cunha emplumada através de invisíveis estradas submersas”/ All the colours in the room had overflowed their banks. The precise brush stroke was swollen and lop-sided; cupboards and chairs melted their brown masses into one huge obscurity (...) The substance had gone from the solidity of the hills).*

²⁰⁰ “Para a consideração pensante (*denkende Betrachtung*) da Natureza, o tempo não é mais que o termo final da dialética interna do espaço; mais precisamente, o tempo é a negatividade do espaço ‘posta para si’. Em suma, o tempo é a verdade do espaço.” Cf. ARANTES, Paulo. *Hegel: a ordem do tempo*. 2ª edição. São Paulo: Editoras Hucitec e Polis, 2000, p. 22.

O transbordamento das cores, a perda dos contornos e o desaparecimento das massas convergem na figuração do efeito daquelas primeiras brisas gélidas trazidas pelo mortal vento norte (*north wind*), anunciando e disparando a preparação para a morte que marca o outono nas regiões mais distantes dos trópicos. Essa passagem cumpre a função que é esperada de um interlúdio e opera para antecipar, comentar e ampliar o sentido do que vem a seguir. Como tentarei demonstrar mais adiante, o longo solilóquio final de Bernard é uma espécie de canto do cisne, culminando na morte da personagem e no final do livro, isto é, aquela ruptura do fluxo do discurso, a desintegração da identidade e a queda no breu silencioso que aguarda tudo que ainda é.

2.2 Acumulação existencial: o ruir da tensão entre a vida e a morte

Ser, puro ser sem nenhuma determinação ulterior. Em sua imediatidade indeterminada ele é apenas igual a si mesmo e não desigual diante de um outro, não possui nenhuma diversidade no interior de si nem para o exterior. Por meio de alguma determinação ou conteúdo, que seria nele distinto ou por meio do qual ele poderia ser posto como distinto de um outro, ele não seria apreendido em sua pureza. Ele é a pura indeterminidade e o vazio. – Não há *nada* a intuir nele, caso seja aqui possível falar de intuir; ou ele é apenas este intuir puro, vazio mesmo. Tampouco é possível pensar algo nele ou ele é igualmente apenas esse pensar vazio. O ser, o imediato indeterminado é de fato o *nada* e nem mais nem menos do que nada.

G. W. F. Hegel, *Ciência da lógica* (1812-16)

“Entre” é o nome que nossa língua dá ao meio de dois. A língua latina diz *inter*. *Inter* corresponde ao alemão *unter*. A intimidade de mundo e coisa não é mistura. A intimidade prevalece somente onde o íntimo, mundo e coisa, puramente se distingue e permanece distinto. No meio de dois, entre mundo e coisa, em seu *inter*, nesse *unter*, prevalece o corte [*Schied*] que os separa e diferencia.

A intimidade de mundo e coisa vigora no corte do entre, vigora na di-ferença [*Unterschied*]. A palavra di-ferença foge aqui de seu uso habitual e comum. O termo “a di-ferença” não diz uma categoria genérica para várias espécies de distinções. A di-ferença aqui nomeada é só uma. É única. Por si, a di-ferença mantém em separado o meio em que e pelo qual mundo e coisa são sua unidade na relação com o outro. A intimidade da di-ferença é o elemento unificador da $\Delta\iota\alpha\phi\omicron\rho\acute{\alpha}$, o suporte que reporta um ao outro. A di-ferença dá suporte ao fazer-se mundo do mundo, ao fazer-se coisa das coisas. Dando assim suporte, a di-ferença reporta um ao outro. A di-ferença não intermedeia posteriormente como se mundo e coisa se conectassem a um meio posteriormente acrescentado. Como meio, a di-ferença é mediadora para entregar mundo e coisa para os seus modos de ser, ou seja, para o seu ser em relação ao outro, em cuja unidade ela é o suporte.

A palavra “di-ferença” não significa, portanto, uma distinção entre dois objetos, estabelecida por nossos hábitos representacionais. A di-ferença tampouco é apenas uma relação entre mundo e coisa, capaz de ser constatada por uma representação adequada. A di-ferença não se define posteriormente a mundo e coisa como o seu relacionamento.

A di-ferença de mundo e coisa *apropria* as coisas no gesto de um mundo, *apropria* mundo concedendo coisas.

A di-ferença não é distinção nem relação. A di-ferença é no máximo dimensão para mundo e coisa. Sendo assim, “dimensão” também não mais significa um âmbito simplesmente dado em si mesmo, onde isso e aquilo se estabelecem. Medindo o que lhes é próprio, a di-ferença é a dimensão. É essa medida que entreabre mundo e coisa em seu ser em relação ao outro na separação de um e de outro. Entreabrir é assim o modo em que a di-ferença mede um e outro. Como meio para mundo e coisa, a di-ferença mede a medida de sua essência. A di-ferença é propriamente o que, num chamado, se chama quando coisa e mundo são evocados.

Martin Heidegger, “A Linguagem” (1950)

A imagem-título do romance é uma ação política. Ela se insere no sistema retórico armado pelo narrador implícito. Vamos tentar argumentar e demonstrar essa e outras proposições.

As (*The*) + Ondas (*Waves*), a priori, é o *sensualismo universal*, já que todos temos experiências com a água desde a existência uterina. As sensações ensejadas pelo contato com a água, seja ele visual, tátil, olfativo, palatal ou auditivo, podem ser vistas como universais. Ainda que a generalidade da água não seja a mesma que a das ondas, estas são essencialmente compostas por aquela. Apesar de dado indivíduo jamais ter tido a oportunidade de contemplar ou de se deixar engolfar por ondas quebrando em alguma praia, a imagem é familiar o suficiente para despertar elucubrações sensoriais advindas de imaginários coletivos; isto sem contar que mesmo deficientes visuais ou auditivos podem seguramente ter uma experiência corporal envolvendo ondas.

A imagem de ondas não existe isolada, pelo contrário, ela é fortemente dependente de todo um cenário que também não se encontra muito distante do imaginário coletivo: uma praia, uma falésia, uma restinga, areia, rochas, sol, nuvens, ventos e vegetação são coordenadas espaciais gerais que normalmente vêm à mente de qualquer um que pensa em ondas. Ou seja, a imagética das ondas conta ainda com uma dimensão espacial mais ampla que, não por acaso, é conscientemente construída nos interlúdios que medeiam o romance. Entretanto, estes interlúdios não são escritos de modo a criar uma imagem naturalista da natureza. Em vez disso, Woolf opta por um cromatismo, um número de figuras de linguagem, repetições fonéticas, sintáticas e visuais e referências místicas aparentemente com o intuito de lançar um olhar subjetivo ao que seria fundamentalmente objetivo, de encantar a matéria ou de contrabalancear o fatalismo da inexorabilidade de forças naturais perante a fragilidade humana. Mas, não nos enganemos, ainda que esse romance focalize a aparição, formação e desaparecimento de seis amigos, ele é menos uma exploração de personalidades individuais do que um exercício de experimentação estética com pouco ou nenhum engajamento seja político ou com o entretenimento. O objetivo final é fazer Grande Arte.

Ora, como vimos há pouco, as cores, as luzes, as sombras e os reflexos são artifícios cruciais nos nove interlúdios, o que pode legitimamente nos levar à tentação de associá-los aos traçados fortes e aos tons vibrantes das telas impressionistas e do assim chamado pós-impressionismo já da virada do século XIX para o XX. Some-se a isso o outro componente estrutural dessa obra – os solilóquios em que ocorre mais a transmissão de um estado mental do que a caracterização pessoal das vozes – e teremos uma construção literária calcada na fusão entre uma imagística colorista e algumas variações de um psiquismo dramatizado. Se este esquema estiver correto, poderemos chamar tal combinação de um sensualismo ontológico ou

essencial.²⁰¹ Basicamente, uma experiência sensorial mística e transcendental. O ponto de partida seria uma propriedade inerente à existência humana, pois não se trata de um simples sentir, que qualquer outro animal não-humano poderia acessar, mas de uma capacidade, a um só tempo, de perceber, pensar e encantar; uma tríade semelhante àquela que informa o conceito de existência: a existência humana seria atravessada por uma trindade relacional, a saber, consigo mesmo, com o mundo e com deus.²⁰² Se no primeiro capítulo da segunda parte deste trabalho argumentei que os interlúdios mobilizavam toda uma conexão com a exterioridade ao mesmo tempo que sugeriam certo ocultismo, a maquinação de forças desconhecidas, neste capítulo procurarei sustentar que os solilóquios enfatizam essas e sobretudo a relação existencial consigo mesmo de uma maneira peculiar.

Tanto nos interlúdios quanto nos solilóquios nota-se um esforço de situar a singularidade individual dentro de uma universalidade por meio da conexão entre a experiência comum e a do sujeito. É por isso que comecei este capítulo com a sinalização de uma possível sensibilidade universal, de uma razão ou inteligência superior, ordenadora e presente em cada aspecto do real. Por ora, basta mencionar que enquanto é verdade que as seis *vozes* têm nomes diferentes e apresentam algumas recorrências temáticas próprias, a regularidade do padrão rítmico, imagético e formal as une.²⁰³ Isto é, apesar de haver uma ou outra idiosincrasia, bem como um ou outro dado biográfico que as distingam umas das outras, no essencial as personagens de *As Ondas* não se diferenciam e é aí que ficamos diante da sugestão de uma existência única, de algo fundamental que une as substâncias individuais em uma só substancialidade.

Lançadas essas pistas iniciais, agora voltemos nossa atenção para este outro pilar de *As Ondas*, a saber, os solilóquios das seis personagens. Começemos enquadrando um ponto de virada no livro, o momento em que as vozes se dão conta e reagem à morte da figura que serve de elemento de ligação de todas elas.

Está morto – disse Neville – Levou um tombo. Seu cavalo tropeçou. Foi lançado fora. As velas do mundo giraram e me atingiram na cabeça. Tudo está terminado. As luzes do mundo apagaram-se. Aí está a árvore que não posso ultrapassar.

– Ah, amassar esse telegrama entre meus dedos, deixar a luz do mundo retornar em jorros, dizer que isso não aconteceu! Mas por que virar a cabeça assim de um lado para outro? Esta é a verdade. Este é o fato. O cavalo tropeçou; ele foi lançado fora. As árvores em disparada e as cercas brancas ergueram-se em turbilhão. Um movimento de ressaca; um rufar em seus ouvidos. Depois, o golpe; o mundo se despedaçando; ele respirava com dificuldade. Morreu onde caiu.

– Celeiros e dias de verão no campo, quartos em que estivemos sentados – tudo agora jaz em um mundo irreal, que se foi. Meu passado está separado de mim. Vieram correndo. Carregaram-no até um pavilhão, homens com botas de montar, homens de capacete; morreu entre desconhecidos. Muitas vezes ficava envolvido pela solidão e pelo silêncio. Ele muitas vezes me abandonou. Depois, quando retornava, eu dizia: “Vejam só, ele está vindo!”

²⁰¹ GOLDMAN, *The feminist aesthetics of Virginia Woolf*, op. cit., p. 88.

²⁰² ABBAGNANO, *Dicionário de filosofia*, op. cit., p. 466.

²⁰³ Virginia Woolf admite que um dos maiores desafios da escrita de *As Ondas* foi manter os solilóquios homogeneamente dentro e fora no ritmo das ondas. Cf. BRADSHAW, “Introduction”, op. cit., p. xiv.

(...)

– Eis a poça de lama – disse Rhoda –, e não posso cruzá-la, ouço o rumor da grande pedra de rebolo a uma polegada da minha cabeça. Seu vento ruge em meu rosto. Todas as formas palpáveis de vida me faltaram. A não ser que eu possa estender a mão e tocar alguma coisa dura, serei soprada pelos corredores eternos, para sempre. Então, o que poderei tocar? Que tijolo, que pedra? – e assim passar a salvo através da imensa voragem, retornando ao meu corpo?

– Agora, a sombra caiu e a luz violeta desce oblíqua. Agora, a estátua que se trajava de beleza está vestida de ruínas. A estátua parada na floresta para onde as colinas escarpadas descem está caindo em ruínas, conforme eu lhes disse quando afirmaram que amavam a voz dele na escada, e seus sapatos velhos e os momentos que passaram juntos.

– Agora descerei Oxford Street, divisando um mundo dilacerado por relâmpagos; verei carvalhos despedaçados e vermelhos de onde caiu o galho florido. Irei a Oxford Street comprar meias para uma festa. Farei coisas costumeiras, sob os clarões dos relâmpagos. (...) Vejamos o que Percival me deu. Vejamos a rua, agora que Percival está morto. (...) Os carros disparam e tropejam descuidados, ao acaso, perseguindo-nos até a morte como sabujos. Estou sozinho em um mundo hostil. O rosto humano é horrendo. É isso que aprecio. Quero publicidade e violência e ser lançada como uma pedra contra as rochas. Aprecio chaminés de fábricas e guindastes e vagões. Gosto da passagem de um rosto, e outro rosto, e mais outro, deformados, indiferentes. Estou nauseada de beleza; estou nauseada de privacidade. Cavalgo sobre as águas e afundarei sem ninguém que me salve. Com sua morte, Percival me deu este presente, revelou-me este terror, fez com que me submetesse a esta humilhação – rostos e mais rostos, distribuídos como pratos de sopa por lavadores de pratos; grosseiros, sôfregos, descuidados; devorando tudo com os olhos, esfregando, destruindo, deixando impuro até mesmo o nosso amor, tocado agora por seus dedos sujos.

(...)

– Esta é Oxford Street. Aqui estão ódio, ciúme, pressa e indiferença, envoltos na selvagem aparência da vida. Estes são os nossos companheiros.²⁰⁴

Primeiramente, faz-se necessário situar o anúncio do fim da vida de Percival no episódio imediatamente posterior ao segundo interlúdio analisado mais acima. Aquele interlúdio, cuja abertura mostra o sol atingindo seu ponto mais alto e cujo fechamento prenuncia o declínio, coincide com a metade do dia, do romance e também com a alteração mais do que significativa do tom dos solilóquios. É possível dizer que as sombras e a escuridão que começavam a se alastrar, à medida que a luz do sol fenecia, estão em sintonia com a temática crescentemente lúgubre das últimas partes do romance. Talvez seja produtivo adiantar que o solilóquio final de Bernard, que culmina em sua própria morte, é marcado pela conquista de uma intensidade radiante, embora resignada, perante a sua finitude humana, a qual aparentemente se dissolve não apenas na escuridão do não ser, mas crucialmente nas brumas do nada e do silêncio que corresponde ao término do romance.

Aqui há um evidente eco do interlúdio analisado anteriormente: o jogo entre luz e sombras coexistindo com o abandono do claro-escuro e a associação entre morte e silêncio – “As velas do mundo giraram” (*The sails of the world have swung round*), “As luzes do mundo apagaram-se” (*The lights of the world have gone out*), “amassar esse telegrama entre meus dedos, deixar a luz do mundo retornar em jorros, dizer que isso não aconteceu!” (*to crumple this telegram in my fingers – to let the light of the world flood back – to say this has not happened!*), “Muitas vezes

²⁰⁴ WOOLF, *As ondas*, op. cit., p. 116 e p. 122-123. Ver original (2.8)

ficava envolvido pela solidão e pelo silêncio” (*Loneliness and silence often surrounded him*), “Agora, a sombra caiu e a luz violeta desce oblíqua” (*Now the shadow has fallen and the purple light slants downwards*), “Farei coisas costumeiras, sob os clarões dos relâmpagos” (*I will do the usual things under the lightning flash*) – são contornos formais rearticulados para conferir uma força imagético-poética, que lembra muito os poemas e os desenhos de William Blake, ao acontecimento decisivo na vida das personagens: a morte. Todo esse sistema de imagens que se converte em uma coleção de alegorias pode certamente significar um número de coisas diferentes, mas tudo converge, se colocarmos os interlúdios lado a lado desses solilóquios, em uma história duplicada: de um lado o *tempo* metafísico, não natural e nem humano e, de outro lado, o tempo cronológico, vulgar, do progresso, da natureza, da história material, em suma, do tempo histórico autêntico e do tempo histórico mundano da sociedade e da natureza. Se por um lado a história natural ou material dos interlúdios é encantada pelo olhar humano, pelo olhar do narrador que dá sentido a ela, a ênfase que pode ser salientada nesses solilóquios é a da história concebida como destino, isto é, a história dessas personagens é o chocante confronto da história como destino. A história como destino é a “verdade última da vida, o ponto extremo em que o homem sucumbe à sua condição de criatura”, em suma, a verdade como morte.²⁰⁵

A segunda questão que rapidamente se impõe, ao lermos os excertos acima, é a do choque, o qual não deixa de estar constituído por dimensões subjetivas e específicas – a notícia da morte de um amigo querido – e objetivas e gerais – os aspectos da exterioridade moderna que exercem pressão sobre os indivíduos. Diga-se entre parêntesis: o processo imbricado de consolidação do capitalismo e a acumulação ampliada do capital em escala global, sobretudo com a fusão entre capital industrial e bancário sob a prevalência deste, introduziu um dinamismo produtivo e uma aceleração do tempo mundial que ensejou o aparecimento de motores a combustão, atividades elétricas instantâneas, a reprodutibilidade técnica generalizada de imagens, sons, etc. Tudo isso resultou em uma nova irritabilidade, uma sensibilidade constantemente estimulada em busca de

²⁰⁵ “em sua essência, a alegoria barroca remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as significações parciais: a história, como o Barroco a concebia. (...) a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra, sempre a mesma: a concepção barroca de história. Como diz Benjamin, ‘todos os resultados... que conseguimos obter até agora... unificaram-se na perspectiva alegórica’. Só ela ‘permitiu ao drama barroco assimilar como conteúdos os materiais que lhe eram oferecidos pelas condições da época’. Vimos que o pensamento histórico do Barroco contém uma concepção da história como natureza selvagem, e da política como uma prática de naturalização da história. (...) A concepção da história-destino ordena-se em torno da figura da morte. Ela é a verdade última da vida, o ponto extremo em que o homem sucumbe à sua condição de criatura. Ora, a alegoria significa a morte, e se organiza através da morte. A morte é o conteúdo mais geral da alegoria barroca. É próprio da ‘mão de Midas’ do alegorista transformar tudo em tudo, mas o esquema básico da alegoria é a metamorfose do vivo no morto. Esse ‘esquematismo’ da morte está presente, sobretudo, na metafórica barroca. Assim, na epígrafe de Männling todas as figuras remetem à morte. O mundo é um ‘posto aduaneiro da morte’, em que o homem é a mercadoria, a morte é a ‘extraordinária negociante’ e a sepultura é um armário e armazém credenciado’. (...) Assim como a alegoria se relaciona com a história-destino através da morte, ela se relaciona com a utopia absolutista através da significação. A significação é no reino da alegoria o que é o poder na salvação profana visada pelo Príncipe: instrumento de estabilização da história. É por isso que o alegorista pode ser comparado ao monarca, e ao intrigante, enquanto conselheiro do monarca”. ROUANET, “Apresentação”, op. cit., p. 38- 41.

uma expressão. Mais ainda: a desorganização da ordem liberal no entreguerras acarretou surtos inflacionários e deflacionários, desemprego, miséria, sofrimento agonizante amplamente disseminado, instabilidade política, ondas migratórias e de refugiados, etc. que ocasionaram a ruptura de uma gama bastante ampla de relações interpessoais e esse romance parece refletir, de variadas maneiras, o sentimento desesperado do que parecia ser um pandemônio.

Nesse sentido, talvez seja relevante recuperar essa pulsão criativa nos termos da própria autora de tal sorte que tenhamos um mapa mais completo do que está em jogo aqui. Um dos primeiros registros da concepção de *As Ondas* é encontrado em seu diário durante a escrita de *Ao farol*: “Mas enquanto eu tento escrever, eu preparo *Ao farol* – o mar deve ser ouvido através dele inteiro. Eu tenho uma ideia que eu vou acabar inventando um novo nome para os meus livros para suplantam ‘romance’. Um novo - - por Virginia Woolf. Mas o quê? Uma elegia?”.²⁰⁶ Já durante a preparação de *Orlando*, ela volta a anunciar o projeto que viria a culminar no romance que estamos lendo: “eu quero ficar de pernas pro ar e livre... eu acho que isso vai ser ótimo e divertido de escrever; e isso vai descansar a minha cabeça antes de começar o trabalho poético, místico e muito sério que eu quero que venha em seguida”.²⁰⁷ Por fim, vale brevemente retomar a sua reação após o término de *As ondas*: “Ah sim, entre os 50 e 60 anos eu acho que vou conseguir escrever alguns livros muito singulares, se eu viver; digo, eu acho que estou prestes a dar corpo, finalmente, às formas exatas que o meu cérebro tem. Que longa labuta para alcançar esse começo – caso *As ondas* seja meu primeiro trabalho em meu próprio estilo!”.²⁰⁸ O que os excertos acima, à luz dessas declarações a respeito do próprio trabalho, nos colocam? A sugestão é de uma inquietação, uma ansiedade procurando vazão, a procura obstinada por um meio de lidar com o turbilhão da modernidade. Com efeito, por mais que a experimentação alegórica do drama barroco ou drama trágico alemão do século XVII pareça algo muito distante da cena cultural europeia do início do século XX, Walter Benjamin justifica seu interesse por aquele conjunto de peças ao identificar a busca por uma forma linguística que manifestasse a tristeza, desespero e desprezo pelo mundo da época com a procura obstinada de uma linguagem adequada por parte do expressionismo em um instante sócio-histórico analogamente crítico e definidor.²⁰⁹

As frases curtas, os termos que se repetem, a oscilação entre uma linha de continuidade em relação ao conteúdo da narrativa e o aparecimento veloz de imagens efêmeras e aparentemente aleatórias estabelecem um ritmo, uma rapidez, uma fluidez em que, ao que parece, nada dura o suficiente para se fixar. Efetivamente, o mundo se desmancha diante dos nossos

²⁰⁶ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Edited by Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie. Volume III. London: The Hogarth Press, 1977-1984, p. 34. Ver original (2.9)

²⁰⁷ Ibid., p. 131. Ver original (2.10)

²⁰⁸ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Edited by Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie. Volume IV. London: The Hogarth Press, 1977-1984, p. 53. Ver original (2.11)

²⁰⁹ LACIS, Asja. Apud BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing*, op. cit., p. 15.

olhos e, caso levemos as circunstâncias do romance em consideração, poderíamos dizer que o derretimento do espaço é literal: “o mundo se despedaçando” (*the world crashed*), “tudo agora jaz em um mundo irreal, que se foi” (*all now lie in the unreal world which is gone*), “Todas as formas palpáveis de vida me faltaram. A não ser que eu possa estender a mão e tocar alguma coisa dura, serei soprada pelos corredores eternos, para sempre” (*All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors forever*), “Agora descerei Oxford Street, divisando um mundo dilacerado por relâmpagos” (*Now I will walk down Oxford Street envisaging a world rent by lightning*), “Cavalgo sobre as águas e afundarei sem ninguém que me salve” (*I ride rough waters and shall sink with no one to save me*). Se a dissolução do mundo concreto na expressividade pós-impressionista de cores vibrantes apontaria para um tempo histórico metafísico, subjetivo, autêntico, do ser-para-a-morte em oposição ao tempo histórico vulgar da sociedade e da natureza física, aqui a exterioridade é rejeitada e parece começar um caminho de aceitação do seu caminho predestinado em direção à morte. A anulação do ser se coloca desde uma perspectiva histórica e espacial e, conseqüentemente, sinaliza uma estabilização da história em um ponto orgulhosamente para além da vida social, para além do conflito político. Não penso que seja preciso reiterar que os que ignoram ou negam a existência de interesses dominantes bem palpáveis auxiliam na sua mistificação, no limite, na sua camuflagem, manutenção e expansão.

No que tange ao choque propriamente dito, deve-se colocar que ele está aqui, bem como a defesa contra ele. Ao escrever que “os carros disparam e trovejam descuidados, ao acaso, perseguindo-nos até a morte como sabujos. Estou sozinho em um mundo hostil. O rosto humano é horrendo” (*Reckless and random the cars race and roar and hunt us to death like bloodhounds. I am alone in a hostile world. The human face is hideous*), “Aprecio chaminés de fábricas e guindastes e vagões. Gosto da passagem de um rosto, e outro rosto, e mais outro, deformados, indiferentes” (*I like factory chimneys and cranes and lorries. I like the passing of face and face and face, deformed, indifferent*), “rostos e mais rostos, distribuídos como pratos de sopa por lavadores de pratos; grosseiros, sôfregos, descuidados; devorando tudo com os olhos, esfregando, destruindo, deixando impuro até mesmo o nosso amor, tocado agora por seus dedos sujos” (*faces and faces, served out like soup-plates by scullions; coarse, greedy, casual; looking in at shop-windows with pendant parcels; ogling, brushing, destroying everything, leaving even our love impure, touched ow by their dirty fingers*), Woolf não deixa dúvidas em relação ao desprezo que sua personagem tem em relação ao pauperismo que a dimensão objetiva da vida implica – a Londres do entreguerras é uma decadência que contamina o indivíduo supostamente sadio. Não se trata, obviamente, de idealizar a pobreza, supondo que devemos glorificá-la como fariam algumas vertentes do realismo socialista e do nacional-popular, mas de verificar como a

naturalização e a fuga do contato com todos esses detritos se faz mais do que necessária, ela é urgente. Mais: levando-se em consideração a emergência precoce das cidades industriais na Inglaterra, não é muito surpreendente que aqui estejamos perante um conjunto de temas persistentes na literatura daquele país, a saber, “o efeito da cidade moderna como uma multidão de estranhos” e “um indivíduo solitário e isolado dentro da multidão”. Isto é, observa-se, tanto aqui quanto em um número de outras produções culturais modernas, a transição do simples fato de não conhecermos as pessoas nas ruas das cidades para a “estranheza como mistério”, a “transição de antigas formas de isolamento e alienação para a localização específica delas na cidade”; modos tradicionais de “perceber os outros são vistos como subjugados pelo colapso das relações interpessoais habituais” e a decomposição de uma vida que nos seja familiar. Se por um lado é facilmente identificável nessa passagem uma relação direta entre a cidade e uma forma de consciência precária e agonizante, não é possível afirmar que aqui haja “a intensidade da paradoxal autorrealização em isolamento”, pois a dissonância das personagens é sugerida como algo muito mais profundo e, no limite, inescapável mesmo na interioridade – a redenção, se há, está em outro lugar.²¹⁰

Essa toada mais subjetiva e psicológica da alienação na cidade também se fez presente no poema *A terra devastada* (1922), de T. S. Eliot, inclusive no que diz respeito à desintegração dos sujeitos citadinos e à imagística de uma espacialidade metropolitana irreal, fantasmática e como um pesadelo.²¹¹ Vale recordar que nessa seção do poema, chamada “o enterro dos mortos” (*the burial of the dead*), ocorre um deslocamento do foco narrativo para a experiência coletiva na metrópole. De fato, o que nós vemos é uma sucessão de imagens hierárquicas que constroem um ponto de vista sobre o qual é a sensação de estar em uma cidade como Londres durante as primeiras décadas do século XX. A expressão “cidade irreal” (*unreal city*) serve como subtítulo e transmite uma atmosfera de distorção onírica que muito rapidamente se transforma em uma antecipação de um pesadelo, uma visão aterrorizante da experiência urbana. A segunda linha dessa seção nos devolve um clima de hostilidade que é sucedido por um panorama do que aparece como um fluir das massas – na verdade, as palavras “multidões” (*crowd*), “afluíram” (*flowed*) e

²¹⁰ WILLIAMS, “Metropolitan perceptions and the emergence of modernism”, op. cit., p. 40-41.

²¹¹ I. O enterro dos mortos (...)

Cidade Irreal,

Sob a névoa marrom de uma aurora de inverno,

Multidões afluíram à ponte de Londres, tantos,

Não sabia que a morte desfizera tantos.

Suspiros, curtos e infrequentes, eram soltos,

E cada qual fitava à frente dos seus pés.

Fluíram morro acima e pela King William Street,

Onde Santa Maria Woolnoth dava as horas

Com um tom morto no toque final das nove.

ELIOT, T. S. *Poemas*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 113-115. Ver original (2.12).

a epístrofe formada por “tantos” (*so many*) apontam para um modo de vida que se torna um padrão repetitivo e inconsciente. A bem da verdade, os cidadãos são aqui vistos como um grupo de pessoas cujo comportamento mecânico e irrefletido sugere que embora eles se mexam, eles parecem já estar mortos. Em outras palavras, a humanidade desses indivíduos foi provavelmente aniquilada pela inautenticidade da existência maquínica cob a modernidade da máquina, mas eles continuam vivendo como mortos-vivos em um cotidiano marcado pela padronização e o fim da singularidade humana. O último impulso genuinamente humano – “suspiros, curtos e infrequentes” (*sighs, short and infrequent*) – são tão impotentes quanto efêmeros em comparação com a força esmagadora do isolamento e automatismo inconsciente – “e cada qual fitava à frente dos seus pés” (*each man fixed his eyes before his feet*). Por fim, as referências geográficas à *King William Street* e à igreja anglicana setecentista, *Saint Mary Woolnoth*, dissolvem qualquer dúvida espacial que poderia existir, pois elas indicam que nós estamos no meio de um de um centro de negócios histórico chamado Cidade de Londres (*City of London*). Deve-se notar que esse foi o início do povoamento romano no século I, o qual acabou originando a metrópole hoje conhecida como Londres. Essas alusões espaciais, então, associam o mundo financeiro, a lógica diária de trocas de equivalentes e o pragmatismo da produção, distribuição, circulação e consumo de mercadorias com uma condição humana mórbida materializada como uma criatura irracional e robótica. Religiosidade, subjetividade e tempo estão eles mesmos mortos – “um tom morto no toque final das nove” (*a dead sound on the final stroke of nine*) – e se metamorfosearam em meros planos de fundo para o transbordamento de sujeitos sem alma que vão e vêm cegamente, porque temporalidade e espiritualidade são entidades homogêneas e indiferenciadas. Eles não tem mais uma substância humana, eles somente funcionam para fragmentar, sequenciar e entreter a rotina cotidiana planejada e atulhada de fazeres dos homens reduzidos à existência burocrática da metrópole do século XX. Essa breve digressão tornou-se necessária, tendo em vista que tal motivo tipicamente romântico tem gozado de enorme influência.²¹²

Contudo, ao que parece, ao menos no caso particular de Woolf, não se trata de um simples ódio direitista aos pobres, que se expressa em um medo diante da emergência das massas modernas, mas talvez de um tipo particular de consciência social inspirada por um socialismo Fabiano moderado e difuso que crê, no melhor dos casos, mais na elevação ou integração do popular do que na contaminação entre certa cultura de solidariedade e cooperação da classe trabalhadora e a tradição burguesa; visto no conjunto, o ponto de vista montado parece ser aquele do observador assombrado, resignado e compadecido do sofrimento alheio e desde o qual a massa operária é simplesmente uma vítima, dificilmente agente, incapaz de gerar toda uma vivência

²¹² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

significativa e de ser um fator protagonista no aprimoramento social devido à sua crueza, rebaixamento, ignorância e violência à qual está submetido.

A negatividade parece ser enquadrada dentro de um estranhamento em relação ao produto direto daquela modernidade, que abriria um horizonte de possibilidades para o experimentalismo artístico, mas que, ao mesmo tempo, acossava a consciência, fragmentando-a e reduzindo a sua capacidade de ter experiências.²¹³ O que se pode depreender de mais relevante dessa confrontação específica com a insensibilidade da modernização, o desamparo da indiferença urbana e a indigência do dito trabalho livre é a solução encontrada para tal crise da experiência: há uma sinalização em direção à saída de emergência da metafísica, do inefável e da condição humana como amaldiçoada pela mortalidade, em suma, uma resignação trágica sustentada por uma redenção simultaneamente estética e mística. A temporalidade cíclica e a projeção, não importando muito se consciente ou inconscientemente, de um ser-para-morte sugerem um fechamento da imaginação política, uma adequação à tendência mistificadora e ao discurso da imutabilidade do essencial – é nisso que o projeto desse romance parece se agarrar. Independentemente das intenções, tal perspectiva é regressiva, porque subsume a visão complexa de determinação, possibilidade e contingência a um determinismo unilateralmente trágico. A existência como algo amaldiçoado por alguma versão profana do pecado original e que necessariamente tem como desígnio primordial a aniquilação própria e de outrem. É regressivo, pois, como mencionado anteriormente, promove, na prática, uma cimentação, uma paralisação da história que termina por jogar água no moinho do realmente existente. Tendo chegado até aqui, penso ser profícuo fazer um recuo e focalizar outras dimensões do arranjo de *As ondas* para só então retornar a esse tópico e retrabalhá-lo de outro jeito.

Como dito logo acima, os solilóquios das seis personagens formam o centro ou miolo do romance. Cada solilóquio varia em tamanho, podendo ser apenas um período, um parágrafo, alguns parágrafos ou até mesmo chegar a se estender por um capítulo inteiro, como é o caso do solilóquio final de Bernard que ocupa todo o nono episódio. Todos eles, sem exceção, recebem a marcação textual do discurso direto através das aspas ‘ ’ (o equivalente britânico do travessão na norma brasileira) e do “disse” (“said”), tal personagem, por exemplo, disse: “– Nuvens picotadas viajam por um céu escuro como barbatanas polidas de baleias – disse Rhoda.”²¹⁴ No que se refere aos conteúdos destes solilóquios, pode-se sugerir que eles se caracterizariam por uma espécie de multiplicidade de associações livres e por certa aleatoriedade, embora igualmente apresentem padrões, ritmo e idiossincrasias. Eles variam desde motivos ostensivamente líricos

²¹³ Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 109.

²¹⁴ WOOLF, *As ondas*, op., cit., p. 113. Ver original (2.13)

(sentimentos e emoções) até reflexões eloquentes sobre temas como estética, a insuficiência da linguagem como *medium* e a morte, passando por lembranças, descrições de sensações, pensamentos extremamente ordinários, elucubrações filosóficas e relatos de experiências particulares. Via de regra, essas vozes, ou solilóquios, são autônomas, isso significa que não seguem uma ordem sequencial e não interpelam umas às outras. No entanto, há sim momentos em que as seis personagens mostram diferentes pontos de vista a respeito de uma mesma situação, como é o caso dos primeiros dias na escola primária no segundo episódio ou em relação a um sétimo personagem central e que é importante para todas as outras: Percival. A personagem que, apesar de não se expressar diretamente através de solilóquios, como as outras, é por diversas vezes o objeto de reflexão e a conexão social de todas as outras seis vozes.

Seria tentador afirmar logo de início que os solilóquios têm a função de *mostrar* a substância do romance, enquanto os interlúdios nos *contam* o plano de fundo e a dinâmica onde age essa substância, especialmente porque a técnica utilizada nos interlúdios é uma narração em prosa poética e os solilóquios seriam algo como discursos diretos de grandiloquência fragmentária e que estão enquadrados dentro das marcações discursivas da fala individual do drama. Todavia, uma leitura um pouco mais demorada revela que a visão de mundo armada (no sentido da *Weltanschauung* alemã) por meio dessa unidade formal de opostos entre lirismo, épica e drama é um pouco mais complicada do que isso, sobretudo porque essa dinâmica não se dá esporadicamente, mas é o princípio governante do conjunto da obra. Não esqueçamos que Woolf expressa explicitamente o desejo de fusão dos gêneros literários de modo a ver o que emerge dessa experiência nova. Dito de outro jeito, é menos o efeito particular do gênero mobilizado isoladamente do que o mundo que brota do entrelaçamento entre eles; aqui o que parece ser ambicionado, em última instância, é certa autenticidade por meio de um abandono das convenções e a conquista de um tipo de singularidade que sempre escapa. Embora certamente haja um movimento estrutural de erguer contrapontos estilísticos, erigir convenções exatamente para depois dinamitá-las, descontextualizando-as e subordinando-as a um todo menos coerente, o espírito e o resultado não parecem ser uma destruição ou desconstrução ampla, como seria o caso de outros escritores, mas de uma redenção utópica através da suposta elevação formal da experiência estética.

Isso pode ser dito uma vez que, se por um lado a narração nos interlúdios parece ter por objetivo criar um ponto de vista a partir do qual se contempla a natureza no seu movimento autônomo e indiferente, produzindo, então, uma narrativa baseada na reconstituição ou no mostrar da ação do natural na sua imediatez, por outro lado os solilóquios – que seriam modos expressivos dramáticos por excelência, já que mostram o indivíduo no seu conflito psicológico antes da sua tomada de decisão – acabam por se converter em digressões ritmadas, repetitivas,

estilizadas e que nos contam diversos aspectos da vida das seis personagens no lugar de se subordinarem à tomada de atitude. Ou seja, tal configuração não deixa dúvidas de que há ação dentro da narrativa, mas, nesse caso, ela não é nem a tomada de decisão do indivíduo autoconsciente nem a agência humana coletiva, mas o exercício contemplativo do olhar sobre natureza que nos devolve um processo ininterrupto de diferença (psicologia, sensações e subjetividade) e repetição (fenômenos naturais, exterioridade, etc.). Tal estrutura produz uma espécie de paradoxo bastante moderno: apesar de ser evidente que há alguma ação por parte da natureza, ainda mais tal como ela é retratada nesses interlúdios – notadamente na percepção do movimento do sol no céu, no cair da neve, no quebrar das ondas, no desabrochar das flores, no correr das águas de um rio, etc. –, tal ação é circunscrita à efetividade natural do mundo em que vivemos e que é enquadrada de maneira circular, autônoma, indiferente, previsível e que só ganha eloquência com o olhar subjetivo e a palavra da narradora que a encanta e a preenche de sentido a todo momento. Portanto, a totalidade da obra constituída pela montagem envolvendo interlúdios e solilóquios aponta para a liberdade – entendida como autonomia e contingência – como algo exclusivamente realizável no autoconhecimento obtido pela exploração da interioridade humana. Contudo, a diferença dentro dessa unidade é igualmente reveladora, porque realiza um contraponto entre o tempo natural, empírico, cronológico e material (interlúdios), de um lado, e o tempo metafísico, subjetivo e do ser-para-a-morte (solilóquios).

Os solilóquios apresentam o universo das reações da vida psíquica aos estímulos e choques vindos de fora, da hesitação dramática antes da tomada de decisão individual (que nesse caso nunca ocorre) e o reino das potencialidades abstratas. Formalmente estático, pois, como observaremos no detalhe, esses discursos seguem padrões razoavelmente minuciosos e facilmente identificáveis, apesar de diferirem, de personagem para personagem, em termos de assuntos e situações. Isto é, as vozes formalmente seguem um padrão muito parecido, mas diferem idiossincraticamente no nível temático das suas respectivas elucubrações. Evidentemente que isso não é o mesmo que afirmar que não há movimento na vida mental, principalmente se ela vir a preceder uma prática autorrefletida, porém, em *As Ondas* este não é o caso, porque aqui encontramos um mergulho consciente nas regiões mais abissais dos fluxos da consciência de tal maneira que a efetividade se encolhe até se transformar em imagens fugazes e efêmeras opacamente visíveis na superfície desde as profundezas. Dito de um jeito mais simples: a estrutura formada pelos interlúdios e solilóquios tentaria constantemente nos instigar a pensar sobre a *vida* no seu âmago e a partir da *vivência* cotidiana – tal introspecção (solilóquios) certamente não abre mão de uma contemplação (interlúdios), contudo é bem possível que esse autocentramento do sujeito na sua atividade dita mais relevante, a autorreflexividade e o conhecer a si mesmo, sinalize uma visão de mundo cética em relação ao que não for a investigação

psicológica mais profunda. Desse ângulo, a convicção mais palpável é a da retirada, de refluir para si mesmo e autoconservação. Contudo, até esse exercício mental se mostrará insuficiente e incapaz de sustentar a ilusão de unidade do eu e a presença de sentido, levando Rhoda a se suicidar e Bernard a se resignar diante da morte.

Por sinal, essa busca por criar formas artísticas híbridas – animadas por uma vontade de reespiritualização da vida – a partir da mistura de normas de gêneros distintos e, por vezes, antagônicos, é algo recorrente na obra de Woolf e não foram poucos os que viram nesse traço mais superficial justamente a política real que tal montagem enseja. Um exemplo disso é o seu romance imediatamente anterior, *Orlando*, no qual nossa autora parodia a pretensão extravagante do gênero biográfico de dar conta da inapreensibilidade e irreprodutibilidade da vida de um indivíduo através de padrões rígidos, documentais e pretensamente factuais. Ela realiza tal empreitada dentro da moldura ficcional e essencialmente imaginativa de um romance que, não por acaso, faz uso, entre tantos outros estilos, do fantástico. Mais ainda: à subversão da convenção de gêneros literários ela soma um tipo de desmonte das expectativas sociais e culturais associadas aos gêneros sexuais, já que além de Orlando ser desde o início uma figura andrógina, ele, bem como outras personagens, misteriosamente mudam de sexo e passam a alternar os papéis de gênero, demonstrando a artificialidade e o caráter sócio-histórico deles.

A solução do romance para a negatividade que a efetividade impõe sobre o sujeito é a subordinação da coerência da psicologia individual à intuição, aos impulsos, aos instintos e à dilatação da imaginação através da multiplicação dos “eus”: “ela estava trocando de eus tão depressa quanto dirigia (...) uma mulher. Sim, mas também um milhão de outras coisas”.²¹⁵ Isso significa que o esfacelamento dos limites entre prosa e poesia, épica e dramática, exterioridade e interioridade em *As ondas*, não é algo exatamente novo nem mesmo dentro da obra de Woolf. No entanto, a diferença crucial entre esses dois escritos pode ser encontrada no peso que a realidade empírica tem na economia temático-formal desse último romance: se em *Orlando* o embate entre circunstâncias sócio-históricas e intimidade psicológica pessoal é a tônica até o último capítulo – quando o mundo que existe para além do indivíduo se dissolve no estilo que busca captar a rapidez da modernidade inglesa do final dos anos 1920 até se tornar pura expressão da vontade daquela “metamorfose ambulante” em que Orlando se transformou –, em *As Ondas* a efetividade é secundarizada desde o início e é capturada como resultado necessariamente deformado da mente humana até o desfecho trágico de destruição por parte do herói que se resigna em face da possibilidade de se diluir em um Absoluto linguístico-simbólico. Verificaremos isso mais pormenorizadamente em momento oportuno.

²¹⁵ WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2014, p. 270-271. Ver original (2.14)

Gostaria de insistir, ao menos mais uma vez, nesse arranjo: a integração de elementos de diferentes linguagens artísticas e a redução do papel da realidade na confecção desse romance. A esse respeito vale a pena lembrar que, durante a elaboração desse escrito, Virginia Woolf pensou em fazer “um livro abstrato, místico e sem olhos: um poema-peça”,²¹⁶ um “contínuo córrego, não unicamente de pensamento humano, mas de navio, de noite, etc., tudo fluindo junto: atravessados pela chegada de mariposas brilhantes”.²¹⁷ Em um momento anterior do processo de composição ela ainda registrou o seguinte questionamento: “Por que não inventar um novo tipo de peça... longe de fatos; livre; ainda que concentrada; prosa ainda que poesia; um romance e uma peça”.²¹⁸ Isso provavelmente significa que Woolf planejou escrever uma peça e um poema dentro de um romance, procurando, desse jeito, exacerbar as características da dramática, da lírica e da épica justamente para destacar o resultado da combinação delas. Com efeito, o projeto cultural dessa autora já foi caracterizado como uma avaliação de que a instituição cultural podia até aparecer como neutra, mas que, na verdade, ela era profundamente masculina (“a cultura, supostamente um produto humano inclusivo e geral, foi formada sob uma dominação patriarcal”)²¹⁹ e que, portanto, precisava passar por uma reforma que a tornasse mais ambígua e preferencialmente andrógina. Daí a contínua retomada dessa ênfase na hibridização estilística ao longo de sua carreira.

A propósito, a teoria dos gêneros literários realiza uma separação entre o que seria o “significado substantivo” e o “significado adjetivo” dos gêneros, sendo o primeiro agrupamento associado à estrutura mais geral das obras e o segundo aos traços estilísticos dessas obras. Isso quer dizer que além da configuração formal dominante de uma dada obra (“significado substantivo dos gêneros”), há igualmente traços estilísticos (“significado adjetivo dos gêneros”) mobilizados para construí-las em determinadas direções e não em outras.²²⁰ Em primeiro lugar, notemos que o embate de Woolf está mais na existência da divisão dos gêneros do que as atitudes políticas que o uso particular deles implica. Em segundo lugar, gostaríamos somente de pontuar, por ora, que a pureza formal, ou o sistema de gêneros, é sempre uma ilusão de óptica se estes forem pensados de maneira a-histórica, posto que estamos no reino de tipos ideais que só fazem sentido historicamente e que, dessa maneira, a luta abstrata contra ideais inexistentes equivaleria mais ou menos à batalha quixotesca contra os moinhos de vento.

Da perspectiva do projeto realmente realizado em *As ondas*, podemos classificá-lo, por enquanto sempre em termos gerais, como uma prosa poética experimental – graças à sua maior

²¹⁶ WOOLF, *A writer's diary*, op. cit., p. 136. Ver original **(2.15)**

²¹⁷ Ibid, p. 107. Ver original **(2.16)**

²¹⁸ Ibid, p. 101. Ver original **(2.17)**

²¹⁹ MULHERN, Francis. “Woolf's androgyny”. In: *Culture/Metaculture*. London and New York: Routledge, 2000, p. 31.

²²⁰ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 16-19.

extensão prosaica e ao fato de um narrador, por menos dramatizado que ele quase sempre se encontre nesse caso específico, articular personagens em situações e eventos –, que intencionalmente incorpora traços estilísticos líricos (expressão de um estado de alma dilacerada que, por vezes, suspende as noções de tempo e espaço) e dramáticos (o uso da forma dos solilóquios). Na realidade, essa obra se distingue exatamente por esticar ao máximo os limites dos gêneros literários através de uma forma – romance – que já possui como característica marcante a “canibalização de outros modos literários”;²²¹ o romance, como o cinema falado, é capaz de reproduzir outras linguagens artísticas com notável facilidade e naturalidade. Assim, aquela intenção da qual falávamos mais acima – “o normal foi abolido” – também se faz presente no desejo de criar algo absolutamente *novo* por intermédio de um ecletismo consciente.

Além disso, esse romance é construído a partir de frases elaboradas, ritmadas, impactantes, recheadas de associações imagéticas e que, frequentemente, obedecem a uma cadência formada por várias repetições de palavras, estruturas sintáticas, imagens, aliterações e assonâncias; ou seja, a prosa é impregnada de aspectos mais tipicamente encontrados nas produções poéticas, mas, mesmo aqui, Woolf ainda não gera nada de inédito, pois há toda uma tradição, que deita raízes no século XIX, de prosa poética e de poemas em prosa. Entretanto, ao somarmos a esse quadro os interlúdios, que são provenientes das linguagens musicais e através dos quais o motivo é exposto e discutido, tanto nas composições sinfônicas quanto nesse romance, bem como a cadência e a repetição de sons, começamos a vislumbrar uma montagem desejosa de uma configuração formal *autêntica*, congregando uma diversidade de gêneros: as deusas da prosa, poesia, drama e música seriam convocadas para trazer à luz uma nova espécie de obra de arte total.

No entanto, não se pode perder de perspectiva que o centro desse romance está verdadeiramente no que a autora chamou de solilóquios. Por mais que estes ganhem em significação ao serem lidos lado a lado dos interlúdios, eles são os meios expressivos que distinguem essa obra. Mas, afinal, qual seria a diferença entre um monólogo e um solilóquio e entre este e o monólogo interior de outros autores contemporâneos de Woolf? A chave para essa primeira diferenciação e particularização do esquema narrativo dessa obra individual pode ser localizada no arsenal coletivo de técnicas estilísticas que a autora teve acesso ou, em termos benjaminianos, na constelação literária dentro da qual esse livro se estrutura. Da perspectiva mais geral do todo composto de projeto e formação, que, para o que nos interessa aqui, culminaria em *As Ondas*, a referência de dramática mais bem definida e explícita, inclusive, como veremos em breve, nesse romance em particular, é a de William Shakespeare. É provável que seja a partir da produção dramática de Shakespeare que possamos não apenas esboçar essa especificação entre

²²¹ EAGLETON, Terry. “What is a novel?”. In: *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 1.

discursos diretos, isto é, entre diálogo, monólogo e solilóquio, mas também o sentido estético-político de escolhas formais.

Comparemos, nesse sentido, estes dois discursos diretos de Shakespeare:

Antônio: Irmãos, romanos, conterrâneos, me ouçam!
 Eu venho enterrar César, não louvá-lo.
 O mal que os homens fazem vive sempre,
 Mas o bem é enterrado com seus ossos.
 Que assim seja com César. O bom Bruto
 Disse que César era ambicioso.
 Se for verdade, eis um grave crime
 E César foi punido gravemente.
 Com permissão de Bruto e os outros todos
 – Porque Bruto é um homem muito honrado;
 E os outros todos, homens muito honrados –
 Venho falar no funeral de César.
 Foi meu amigo, justo, bom, leal;
 Mas Bruto diz que ele era ambicioso
 E Bruto é um homem muito honrado.
 Vários cativos César trouxe a Roma,
 Cujo resgate encheu os cofres públicos:
 Isso em César parece ambicioso?
 Vendo os pobres chorar, também chorava;
 A ambição deve ter metal mais duro:
 Mas Bruto diz que ele era ambicioso
 E, claro, ele é um homem muito honrado.
 Não venho contrariar o que ele disse,
 Só vim dizer o que eu conheço e sei.
 Todos vocês, um dia, amaram César,
 E não foi sem razão; então me digam:
 O que os impede de chorar por ele?
 Ah, Juízo! Fugiste às bestas-feras
 E os homens estão loucos! Um momento;
 Minha alma entrou neste caixão, com César;
 Devo calar, até que volte a mim.²²²

Hamlet: Ser ou não ser: eis a questão:
 Saber se é mais nobre na mente suportar
 As pedradas e flechas da fortuna atroz
 Ou tomar armas contra as vagas de aflições
 E, ao afrontá-las, dar-lhes fim. Morrer, dormir.
 Só isso. E dizer que com o sono damos fim
 À nossa angústia e aos mil assaltos naturais
 Que a carne herdou: sim, eis uma consumação
 Que cumpre ardentemente ansiar. Morrer, dormir;
 Dormir, talvez sonhar – sim, aí está o entrave:
 Pois no sono da morte os sonhos que virão,
 Depois de repudiado o vórtice mortal,
 Nos forcem a refletir. E é bem esse reparo
 Que dá à calamidade uma vida tão longa.
 Pois quem suportaria o açoite e o esgar do mundo,
 A afronta do opressor e o insulto do soberbo,
 O baque do amor ferido, o lento da lei
 A insolência do mando e este bruto achincalhe
 Que o mérito paciente recebe do inepto,
 Se pudesse ele próprio quitar sua quietude
 Com um reles punhal. Quem suportaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida de fadigas,

²²² SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2018, p. 101-102. Ver original (2.18)

Senão porque o terror ante algo após a morte,
 A terra ignota de cujos confins nenhum
 Viajante retornou, nos congela a vontade
 E nos força a aguentar os males que já temos
 Em vez de ir pra outros que desconhecemos.
 E assim a consciência faz todos nós covardes;
 E assim a cor nativa da resolução
 Ganha o tom doentio do pensamento pálido
 E empreitadas de grande vigor e valor,
 Com tais ponderações, suas águas ficam turvas,
 E perdem o nome de ação. Mas silêncio agora,²²³

Enquanto no primeiro caso vemos o conhecido monólogo de Marco Antônio em *Júlio César* (c. 1599), no segundo estamos diante do ainda mais famoso solilóquio da protagonista de *Hamlet* (c. 1599-1601). Em primeiro lugar, verificamos algo que pode surpreender a muitos: um claro monólogo que tem propriedades dialógicas igualmente claras, particularmente uma vez que, desde o início e até o seu fim, a personagem emissora do discurso interpela os destinatários através do uso não apenas de vocativos e imperativos, mas também de todo um jogo cênico calcado em uma relação entre o patrício, seus semelhantes, subordinados e a plateia não poderia ser mais direta, flagrante e assertiva. A bem da verdade, a redução do diálogo e monólogo dramáticos à mera conversação é a prova cabal da mutação de uma convenção em hegemonia, pois assinala a compreensão de toda a ação dramática como mera troca de informações, a uma textualidade que exclui toda a complexidade de uma cena histórica e pública; efetivamente, nesse monólogo dialógico de Marco Antônio com o povo de Roma percebemos que um diálogo nunca é um mero falatório, mas um conjunto de ações que também inclui a comunicação oral.²²⁴ Já no solilóquio de Hamlet o problema se coloca de outra maneira – e que será crucial para entender o método narrativo de Woolf em *As ondas*. Por mais que o senso comum e até dicionários partam da certeza do solilóquio como um mero falar consigo sozinho, desde a sua origem a relação é mais intrincada. Se aceitarmos como significado primário aquele de Agostinho de Hipona no século IV, já identificaremos uma diferença no mínimo considerável: o sentido ali é menos o de um conversar consigo mesmo sozinho do que um diálogo “entre a alma e deus, ou entre as diferentes faculdades da mente”, algo como uma reza privada, mas que tem embutida uma multiplicação de pontos de vista. Embora a passagem do vocabulário de uma esfera restrita à meditação religiosa para um modo de composição dramática seja difícil de rastrear, durante os séculos XVII e XVIII já se encontram registros de usos mais similares ao significado moderno, ligando o solilóquio a um “jeito não natural de narração” e como sendo uma maneira de transmitir os pensamentos reais da personagem ao público. A essas tendências, pode-se adicionar o sentido

²²³ SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2015, p. 111-112. Ver original (2.19)

²²⁴ WILLIAMS, Raymond. “On Dramatic Dialogue and Monologue (particularly in Shakespeare)”. In *Writing in Society*. London and New York: Verso, 1991, p. 31-33

da rachadura do sujeito em duas ou mais partes profundas para se “autodissecar” e a “prática do autodiscursar”.²²⁵

Esse significado já pode ser observado nesse exemplo do teatro elisabetano. A alma dilacerada se divide para realizar um processo de introspecção produtiva por meio da fórmula meditativa da multiplicação de questões, respostas e novas questões advindas das próprias perguntas. Isto configura um procedimento de autoinvestigação – essa autorreflexividade é eloquentemente articulada e nos devolve o drama do indivíduo atormentado por uma indecisão. A fala de Marco Antônio é uma peça de oratória com consequências decisivas para o desenrolar da trama, a força da palavra se materializa em uma alavanca que altera a trajetória dos acontecimentos, do destino dele mesmo, de seus semelhantes e do povo como um todo, ao passo que o falar com *alter egos*, de Hamlet, é uma digressão filosófica que se desvencilha do assunto e se torna uma procrastinação, uma tergiversação, em suma, uma hesitação diante da necessidade de uma decisão: em vez de ponderar racionalmente os prós e contras de uma possível vingança e iniciar sua conspiração palaciana, a cena se transforma em uma meditação metafísica, mas que é em si mesma significativa, pois delinea traços marcantes desse indivíduo nascente. Tal autoexame se mostrará valoroso para a economia da obra como um todo, pois representa um estágio de amadurecimento da personagem no seu percurso heroico e ilustração da sua *hybris*, revelando-se, assim, não necessariamente essencial, mas seguramente com algum grau de produtividade para além da simples oscilação.

Recapitulando: no monólogo dialógico de Marco Antônio, o caráter público salta aos olhos, pois ele não apenas começa com um vocativo solicitando a atenção de praticamente todas as classes sociais de Roma (seus companheiros patrícios, os cidadãos romanos e os plebeus), como também ele é por inteiro confeccionado de tal sorte que ele envolva seus ouvintes no seu argumento. Para isso ele lança mão de incontáveis repetições, expressões enfáticas, sarcasmo e o elogio da personalidade de César por meio da listagem de seus feitos. Além disso, seu monólogo é incrementado pela adição de gestos performáticos como pausas, a leitura do testamento de César e a exposição de seu corpo mutilado pelas várias facadas. Outra coisa que chama atenção é a assertividade e a segurança do tom, bem como a projeção dele que extrapola o ambiente privado, sobretudo se compararmos com a hesitação e vacilação de Bruto e o secretismo da conjuração armada por Cássio.

O que mais nos interessa em relação a esse longo monólogo e na peça como um todo é um traço estrutural da tragédia elisabetana: a ênfase sobre o tema da queda de grandes homens – o qual se origina a partir da ideia medieval da Roda da Fortuna – permanece, mas no Renascimento ela passa a construir novas conexões, notadamente com a experiência comum e a

²²⁵ Ibid., p. 40-42.

substância humana dos eventos. Isso é o mesmo que dizer que ainda que a presença do destino continue forte, ela cede espaço para as artimanhas humanas e necessidades políticas bastante práticas: fazer a distinção entre reis e tiranos e fazer com que tiranos tenham se tornar tiranos. Ou seja, há um considerável deslocamento da insistência sobre valores heroicos ou cavaleirescos atemporais e supra-individuais para qualidades individuais mais visivelmente delineadas, afetos como admiração e comiseração e efeitos exemplares para governantes na plateia por meio da doce violência da tragédia. Dito de maneira ainda mais simples: com Shakespeare e a tradição trágica do Renascimento vemos a apropriação da tradição da tragédia para realizar alguma outra coisa em consonância com os interesses de então. Ela parece perder algo do seu caráter metafísico e ganhar uma propriedade crítica até bastante explícita.²²⁶

Não é uma interferência divina, ou o reencontro entre desígnio dos deuses e vontade humana, que ocasiona a reviravolta no enredo, mas a astúcia, a lealdade e habilidade oratória de Marco Antônio somadas a uma ação generosa da parte de Júlio César. O poder da ordem do discurso nesse monólogo, aliás, pode antecipar um dos alicerces que sustentam os ideais da democracia parlamentar burguesa não somente no que tange à centralidade da discussão política, ao menos em tese, em detrimento da autoridade ou do direito divino dos reis, mas fundamentalmente em relação ao pressuposto de um sujeito com as suas próprias capacidades individuais conseguir vencer.

Contudo, se em *Júlio César* nós vimos a personagem principal pelo ângulo de várias outras, em *Hamlet* o que ocorre é o oposto, pois é em boa medida pelo filtro da subjetividade dos pensamentos de Hamlet que conhecemos os outros e o mundo que o cerca. Isso equivale a dizer que o apelo público do monólogo na peça anterior é em muitos sentidos oposto à sublimação espiritual do conflito consigo mesmo advinda dos solilóquios do príncipe dinamarquês. Hamlet se volta para si mesmo e medita sobre tudo, inclusive sua situação – o excesso de atenção à vida do espírito o faz vacilar, oscilar e se mostrar algumas vezes até despreparado para conter seu tumulto interno e se mostrar implacável na tomada de atitude, o que é esperado de um herói trágico. O que temos aqui é o indivíduo refém de uma indecisão que o paralisa, o isola e o dilacera mais ou menos como veremos tomar conta da literatura, principalmente a partir do romantismo e do final da segunda metade do século XIX.

Deve ser recordado, ao menos de passagem, que o fortalecimento do indivíduo não deve ser, de maneira alguma, visto como essencial ou unilateralmente regressivo, sobretudo se pensarmos de uma perspectiva histórica e lembrarmos que a emergência do indivíduo moderno e o espraiamento da influência burguesa está entre uma das precondições fundamentais da

²²⁶ WILLIAMS, *Modern tragedy*, op. cit., p. 23-25.

oposição à monarquia na Europa.²²⁷

Esse drama renascentista realiza o movimento simultâneo de registro e de definição da ascensão do indivíduo moderno por meio de recursos amplamente elaborados por Shakespeare, a saber, o diálogo, o monólogo e o solilóquio. Estas técnicas, que dizem respeito ao texto e à performance, não apenas identificaram e reproduziram um dado sócio-histórico do Renascimento, como também modelaram e produziram um *éthos* moderno. Esse duplo movimento de reprodução e produção pode ser defendido, de um lado, graças ao humanismo e antropocentrismo que desalojariam a prevalência de certa cosmovisão teocêntrica medieval, e, de outro lado, devido à influência extremamente abrangente dos exemplos de ação e de autocompreensão presentes nas peças de Shakespeare, os quais se espalhariam por todo o tecido sócio-cultural.

O drama shakespeariano foi, certamente, o veículo cultural daquele indivíduo confiante – vale lembrar que restrito, uma vez que ainda se limitava predominantemente à aristocracia –, que ainda transitava tranquilamente entre a vida pública, decisivamente determinada pelo monólogo dialógico de um político como Marco Antônio em *Júlio César*, e a vida contemplativa do solilóquio igualmente definitivo, ainda que vacilante, de Hamlet, já que o destino do Reino ainda aparecia atrelado às escolhas e ações de indivíduos ilustres e poderosos. Se há diferenças significativas entre as características formais do monólogo e do solilóquio, tanto do ângulo do texto quanto da cena, e, por conseguinte, entre os efeitos políticos de cada um, também é verdadeiro que apesar de elas nos fornecerem pistas da história dos meios representacionais, elas ainda não explicam a particularidade dos solilóquios em *As Ondas* frente, por exemplo, ao monólogo interior, cuja constituição é mais propriamente literária. O monólogo interior, por sua vez, pode ser perfeitamente entendido como uma adaptação prosaica de um procedimento de introspecção rastreável na poesia romântica inglesa, notadamente no William Wordsworth de *O Prelúdio*. Efetivamente, foi sob a influência pujante do movimento romântico que um “interesse intenso em novas formas de subjetividade em verso”, a “forma relativamente nova da autobiografia” e certo compromisso com “novas formas de ficção autorreflexiva e com formas de análise interna de pensamentos e sentimentos privados” deram vazão a ênfases e interpretações dessa “forma dramática já disponível e aparentemente subjetiva”, que acabaram por se tornar dominantes.²²⁸ Tentarei aqui recuperar as linhas gerais da transmissão dessas estratégias de mimetização da interioridade.

_____Terá sido pra isso
que o mais lindo dos rios chiava uníssonos
com a voz que me ninava e, de suas bétulas

²²⁷ KIERNAN, Victor. *Eight tragedies of Shakespeare*. London: Zed Books, 2016, p. 62.

²²⁸ WILLIAMS, “On Dramatic Dialogue and Monologue (particularly in Shakespeare)”, op. cit., p. 42-43.

frondosas, quedas d'água, bancos, vaus,
 aviou a voz que escoa nos meus sonhos?
 Pra isso, ó Derwent, que (do mato das
 Ilhotas, eu, bebê de colo, via-te
 serpentear) fizeste a infinda música
 que foi forjando o meu pensar não só
 com graça de criança; me legaste
 a mim, que habito o lar dos homens, um
 precoce gosto, vaga anunciação
 da paz que exsuda a natureza agreste.
 Saiu detrás dos morros, recebeu
 No peito a sombra de umas torres que inda
 Existem (monumento do poder
 Feudal em cacos) e passou azul
 e claro ao pé da encosta onde andávamos:
 o rio – o nosso amado camarada!
 E, aos cinco, ai, quantas vezes fiz no teu
 Canal que leva as águas pro moinho
 Eternos banhos de verão: banhava-me
 no sol, no rio, no sol de novo, assim
 o dia todo – à toa no areal;
 correndo o matagal de malmequeres
 amarelos. E quando a pedra, o outeiro,
 o bosque e, ao longe, o pico do Skiddaw
 douravam-se num íntimo rebrilho,
 em pé, sozinho e sob o céu, sentia-me
 um indiozinho que da mãe por birra
 escapa pra brincar de ser o nu
 selvagem numa chuva de trovões.²²⁹

O prelúdio é um poema primariamente autobiográfico e isso já é deveras significativo, porque indica um movimento de introspecção, de observação do mundo e da história decididamente a partir do filtro da subjetividade individual. A propósito, este longo poema já foi visto como um magnífico “exemplo da ênfase romântica nos sentimentos do escritor”, especialmente uma vez que eles é basicamente “um poema épico não sobre a história britânica ou a guerra no céu, mas sobre o crescimento da própria mente do artista”.²³⁰ Como já mencionado, se para o ideal humanista e renascentista a medida de tudo deveria ser o indivíduo, aqui nós temos a transição para o enquadramento da exterioridade a partir do individualismo. A marca indelével desse quadro é a ausência daquela audácia e confiança do indivíduo triunfante. Em vez disso, o que temos é o “crescimento da mente do poeta”, uma educação corporal – “Eternos banhos de verão: banhava-me / no sol, no rio, no sol de novo, assim / o dia todo – à toa

²²⁹ WORDSWORTH, William. “The Prelude – Book First”. Trad. André Kangussu. In KANGUSSU, André. *A Forja de uma Fala*: Tradução do Livro Primeiro de *O Prelúdio*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas (Curitiba), 136 f., 2018. Disponível em <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=42300&idprograma=40001016016P7&nobase=2018&idtc=1410>. Ver original (2.20)

²³⁰ BATE, Jonathan. *English literature: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 96.

no areal” (*Made one long bathing of a summer’s day; / Basked in the sun, and plunged and basked again / Alternate, all a summer’s day, or scoured / The sandy fields, leaping through flowery groves*) e espiritual – o chiado do rio Derwent da sua cidade natal era a voz que desaguava nos seus sonhos, este mesmo rio era igualmente responsável pela música infindável que forjou o pensar do eu lírico – pela natureza; esta disciplina da natureza que conforta e sensibiliza, mas que também causa dor e pavor não é intelectualista, mas intuitiva e sensualista, um retorno a uma inocência perdida: “Em pé, sozinho e sob o céu, sentia-me / um indiozinho que da mãe por birra / escapa pra brincar de ser o nu / selvagem numa chuva de trovões” (*Beneath the sky, as if I had been born / On Indian plains, and from my mother’s hut / Had run abroad in wantonnes, to sport / A naked savage, in the thunder shower*).²³¹

O sublime²³² da chuva de trovões – o chamado e a purificação das paixões por meio da beleza descomunal e aterrorizante, da experiência estética agradável e assustadora do que ultrapassa e ameaça a constituição do corpo humano – ressoa nos relâmpagos sob os quais as personagens de *As ondas* receberam a notícia da morte de Percival na passagem lida no começo deste capítulo. Além disso, vale salientar o panteísmo declarado do poeta – o vínculo superior com a natureza que gera a humanidade do jovem poeta é a sua própria corrente sanguínea, a sua

²³¹ WORDSWORTH, Jonathan. “Introduction”. In *The Prelude: The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. London: Penguin, 1995, p. xxvi-xxvii.

²³² “A tradição moderna de debate acerca do sublime tem um marco inicial preciso: ela começou com a tradução (...) de um tratado antigo (...) atribuído a Cássio Longino, um retórico romano do século III d.C. (...) O que o autor romano chama de sublime é, em primeiro lugar, ‘o ponto mais alto e a excelência do discurso (...) O adjetivo ‘sublime’ caracteriza, portanto, certas passagens de Homero, Demóstenes ou Platão capazes de arrebatam, persuadir e agradar com uma força irresistível os ouvintes, por serem grandiosas não só pela matéria para reflexão, como também pela marca indelével que deixam na lembrança. (...) o efeito do sublime implica, para além de sua função retórica da persuasão, um poder que excede a capacidade de resistência do ouvinte e o subjuga, tomando de assalto a sua atenção. Esse êxtase a que o ouvinte é levado pela força do discurso estaria ligado a uma característica da alma humana, que por natureza tende a se deixar arrebatam pelo verdadeiro sublime (...) É a tradição posterior que fará uma inversão lógica do tratado antigo, passando a chamar sublime justamente fenômenos da natureza semelhantes a esses que são usados aqui, metaforicamente, para acentuar características desses produtos humanos. Essa tradição posterior se desenvolveu sobretudo na Inglaterra, ao longo do século XVIII, e depois na Alemanha (...) é em *Os prazeres da imaginação*, de Joseph Addison, escrito em 1712, que se nota claramente a transposição da categoria do sublime da arte para a natureza (...) refere-se ao campo aberto, a desertos intocados, a gigantescos cumes de montanhas, a precipícios ou à vastidão do mar (...) Tais fenômenos da natureza são considerados fontes de prazer porque a mente os percebe como um *símbolo da liberdade* (...) O que é ‘grande demais’ forçaria a imaginação a ir além de seus limites, logo, a sentir-se livre. Por outro lado, esses eventos naturais possuem também uma dimensão assustadora, uma espécie de ‘horror agradável’ (...) Addison considerava que (...) o que mais afetava sua imaginação era o mar, proporcionando um espanto prazeroso quando as águas estão calmas, mas uma sensação de horror agradável, impossível de descrever, quando uma tempestade as agita (...) Em sua *Investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, Edmund Burke (...) [demonstra a] diferença entre um prazer positivo (associado a objetos pequenos, delicados, harmoniosos, claros, suaves) e um prazer negativo (associado a objetos grandes, massivos, escuros, com formas ásperas) (...) O primeiro tipo de prazer diz respeito à beleza; o segundo caracteriza o sentimento do sublime, que surge diante de fenômenos como tempestades, o barulho de uma artilharia, uma catarata, animais ferozes ou venenosos, a escuridão, etc. Assim, o desafio de Burke em sua investigação sobre o sublime é explicar qual a causa do prazer advindo da contemplação de objetos que são, a princípio, ameaçadores, perigosos, portanto, propícios a ocasionar dor. E sua resposta diz respeito à noção de distanciamento: quando o observador está em segurança, ele pode contemplar esses objetos e experimentar duas sensações misturadas, que são (1) a ideia do perigo e (2) o alívio por não ser diretamente afetado pelo objeto ameaçador”. SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e a atualidade do sublime”. In SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekink e Vladimir Vieira. 2ª edição. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2016, p. 78-82.

seiva vital²³³ –, isto é, a força amorosa de potência infinita que causa todas as coisas não se separa delas e, portanto, ela se expressa em uma natureza viva mais ou menos tal como vimos nos interlúdios. Efetivamente, a estrutura do poema lembra muito a configuração de *As ondas*, principalmente uma vez que, ao longo do poema, o eu-lírico vai crescer à medida que as estações do ano vão se sucedendo, seus pensamentos refletirão, formal e tematicamente, o estágio da sua vida, bem como as suas circunstâncias (digno de nota nesse sentido é o fato de este Livro Primeiro ser dedicado à infância, o Livro Segundo à escola, o Livro Terceiro aos estudos em Cambridge, o Livro Quarto às férias de verão, no Livro Sétimo ficarmos sabendo da sua experiência de residir em Londres e assim por diante). Como mencionado mais acima, a estrutura sequencial dos episódios do romance de Woolf é análoga àquela encontrada aqui.

Todavia, para além dessa influência morfológica, quase que flagrante, o que mais me interessa aqui é o procedimento do fluxo da mente (*mindflow*). Esse poema pode ser visto como um precursor do fluxo de consciência (*stream of consciousness*) amplamente adotado na literatura mais experimental do século XX, justamente por procurar reproduzir a atividade mental humana por meio de um tipo de verso bastante específico. O tipo de verso predominantemente utilizado em *O Prelúdio* é iâmbico, pentamétrico e sem rimas. O que isso significa? Primeiramente, deve-se recordar que “o iambo era o ritmo poético mais comum à fala”, uma espécie de “língua do povo”, tornando-se dominante na poesia inglesa até a metade do século XIX, quando os poetas modernistas trataram de rejeitá-lo; o iâmbico é considerado simples por seu ritmo ser binário, isto é, meramente alternar, na ordem, uma sílaba fraca e uma forte, algo que com certeza pode ser encontrado na fala mais cotidiana.²³⁴ Além do mais, esse padrão rítmico é bastante previsível e repetitivo, especialmente se sua realização se estender em demasia – como é o caso do *Prelúdio*, que conta com quase oito mil versos –, o que pode acarretar um “efeito hipnótico sobre o leitor”. Aqui há uma correspondência entre essa configuração técnica e o motivo do poema, pois a vida contemplativa, sobretudo se ela for preferencialmente direcionada às “diferentes pulsações dos elementos (vivos ou não) da natureza” coaduna com a constância e considerável previsibilidade do mundo físico; essa educação romântica pela natureza em particular, portanto, pressupõe a afirmação de um caráter passivo diante da natureza, um aprendizado de constância da alma que reflita o natural, ou seja, um fluxo espontâneo de

²³³ WORDSWORTH, “Introduction”, op. cit., p. xxviii-xxix.

²³⁴ Ele se chama pentâmetro iâmbico devido ao fato de seus versos serem compostos sempre por dez sílabas divididas em cinco pés iâmbicos ou iampos, ou seja, duplas de sílabas fraca e forte, respectivamente. A escansão da última linha do fragmento do poema de Wordsworth, destacando esse padrão repetitivo, pode ser representada da seguinte maneira:

1|fraca FORTE| 2|fraca FORTE| 3|fraca FORTE| 4|fraca FORTE| 5|fraca FORTE

Vale lembrar que a prática da escansão de poemas é bastante imprecisa, o que faz com que, muitas vezes, dependa da intensidade e da boa vontade declamatória do leitor para que seu padrão rítmico seja ressaltado ou não.

emoções.²³⁵ Isto é, se as linhas gerais aproximam, os detalhes afastam *O prelúdio* e *As ondas*, pois este último evoca as pulsações mais harmônicas da natureza (interlúdios) para logo contrastá-las com a dimensão mais caótica, desordenada e desfigurada, embora ainda grandiloquente (solilóquios) em relação a essa perturbação generalizada do psiquismo do início dos anos 1930.

Ainda nessa mesma toada, o desvio desse padrão repetitivo pode ter consequências semânticas e, por conseguinte, interpretativas, que devem ser observadas sob o risco de se perder um alcance da leitura que pode vir a ser crucial: “a ocorrência de um desvio do padrão iâmbico terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para a passagem desviante, tanto mais quanto mais forte e mais prolongado for esse desvio”.²³⁶ Mas onde quero chegar com esse complicado excursão poético? Vale insistir que o arranjo de *O Prelúdio* nos devolve um estilo que difere substancialmente no que se refere à comparação com os solilóquios de Woolf: a sua forma mais peculiar – em *As Ondas* a atividade psíquica é menos contínua, os encadeamentos são mais arbitrários e a regularidade do padrão é bastante complexa de se generalizar. Se a ruptura com o esquema métrico era um acontecimento naquele poema, o descarrilamento do trem metódico nesse romance pode ser visto como no mesmo patamar que a fluidez ritmada de tal sorte que a variação radical se torna corriqueira - ainda que esteja subordinada ao princípio organizativo da obra de arte individual. A opacidade da sociedade industrial certamente figura entre os fatores que condicionaram nosso poeta a forjar um mundo privado na sua própria cabeça, colocando-se como a origem do cosmos no sentido de ordenação desde o gênio romântico, bem como a buscar refúgio na natureza, a construir todo um vocabulário para simular ou afirmar uma identidade humana – nos livros urbanos desse poema, nota-se a insistência no tema da multidão e das massas citadinas como uma maneira de lidar com a perda da identidade social e com a aparente impenetrabilidade da metrópole moderna²³⁷ – e um molde acessível, contínuo e, de vez em quando, variável para conseguir se locomover nesse espaço; o grau e a recorrência da variação no próprio verso já é um sinal da inserção do imponderável e da impossibilidade de uma serenidade plena, bem como, em tantos outros momentos, a inevitável agitação do espírito. Aqui encontramos o pressuposto de que a selvageria irracionalista é preferível à barbárie racionalista, assim como a vigência da solução da lei do coração, ainda que irreversivelmente comprometida.

Já *As ondas* traz a dissonância e a perturbação não como exceções, mas como a regra da existência constantemente afetada pela máquina. Essa inquietação e irritabilidade como

²³⁵ KANGUSSU, *A forja de uma fala*. Tradução do livro primeiro de *O prelúdio*, op. cit., p. 18-19.

²³⁶ BRITTO, Paulo Henrique. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. In GUERINI, A.; TORRES, M-H. C.; COSTA, W. C. (Org.) *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 136.

²³⁷ Cf. WILLIAMS, *The English novel from Dickens to Lawrence*, op. cit., p. 157-158; WILLIAMS, Raymond. “Drama in a dramatized society”. In *Writing in Society*. London and New York: Verso, 1991, p. 14-15.

determinantes da psicologia moderna constituem os motivos preferenciais do livro. O tom regular é o de uma seriedade ativa - aqui o humor e a ironia não encontram espaço – mas é uma mente sóbria que é igualmente preocupada, intranquila e premonitória. Isto é, o padrão das frases que compõem os solilóquios é seguramente discernível, porém essa variação é restrita ao empírico, ao que aparece, já que ela é subjugada pela imutabilidade de uma natureza humana e condição terrena fatalmente imutáveis. Os interlúdios e os solilóquios seguem uma ordem sequencial e repetitiva, bem como as suas construções obedecem a um ritmo que impõe régua e compasso a todos os outros componentes da obra –, mas a arbitrariedade dos comentários e a impessoalidade do seu formalismo sinalizam uma configuração sustentada por uma situação onde são poucas as coisas que duram o suficiente para se fixar, é um eterno retorno de imagens físicas, de um sensualismo proveniente de um estado de espírito tragicamente abalado e profético, onde as forças impessoais da fatalidade se mostram inabaláveis e a educação pela natureza já se mostra inviável, insuficiente e desacreditada. É como se as paisagens fossem narradas de tal sorte a mostrar o que perdemos e estamos perdendo, momentos condenados à destruição. O que sobra então? Talvez, em vez do cultivo da personalidade individual, o consolo esteja no aceite da dissolução do sujeito no redemoinho do incognoscível, na escuridão mística do que nós éramos antes de nascer e ao qual retornaremos depois de morrer.²³⁸

Por enquanto, consegui trazer duas coordenadas para um começo de desbravamento do sentido dos solilóquios desse livro, a saber, um instante fundamental na formação cultural do indivíduo moderno e o prenúncio de uma crise nessa existência. Caso aceitemos que esses solilóquios são o coração do romance, penso que valerá a pena nos determos um pouco mais na caracterização deles com base em mais dois estudos comparativos. Nesse sentido, antes de continuar, devo destacar a objeção convincente que já foi posta contra a definição de *As Ondas* como um “romance de fluxo de consciência” (“a stream of consciousness novel”)²³⁹, com a qual concordo – apesar de posteriormente tirar conclusões distintas dessa não identidade –, principalmente se contrastarmos a construção técnica dele com a de outros dois romancistas que influenciaram Woolf, Marcel Proust e James Joyce. Começemos pelo primeiro:

Não se podia agradecer a meu pai, seria irritá-lo com o que ele chamava pieguices. Não me atrevia a fazer um movimento; estava ainda ali diante de nós, alto, com seu branco

²³⁸ “Se o que faz com que a morte nos pareça tão assustadora fosse a ideia do não ser, deveríamos pensar com o mesmo horror no tempo em que ainda não existíamos. Pois é incontestavelmente certo que o não ser após a morte não pode ser diferente daquele antes do nascimento, portanto, tampouco nos poderia afligir ainda mais. Toda uma infinidade transcorreu quando ainda não existíamos: mas isso não nos aflige de modo algum. Ao contrário, achamos difícil e até insuportável que o incidente momentâneo de uma existência efêmera deva ser seguido por uma segunda eternidade, na qual já não existiremos. Não teria essa sede de existência surgido do fato de termos experimentado a vida e tê-la achado tão adorável? Conforme já evocado antes: certamente não; a experiência realizada poderia ter despertado uma nostalgia infinita do paraíso perdido do não ser. Além disso, à esperança da imortalidade da alma é sempre atrelada aquela de um ‘mundo melhor’ - um sinal de que o atual não é muito adequado”. SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2020, p. 7-8.

²³⁹ LEE, The Novels of Virginia Woolf, op. cit., p. 1.

roupão de dormir e a manta roxa e cor-de-rosa de casimira da Índia que costumava enrolar à cabeça desde que sofria de nevralgias, na mesma atitude com que Abraão, na gravura segundo Benozzo Gozzoli que me dera o sr. Swann, dizia a Sara que se separasse de Isaac. Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo de sua vela, já não existe há muito. Em mim, também, foram destruídas muitas coisas que julgava iriam durar para sempre, e novas coisas se edificaram, dando nascimento a penas e alegrias novas, que eu não poderia prever então, da mesma forma que as antigas se me tornaram difíceis de compreender. Faz também muito tempo que meu pai já deixou de poder dizer a mamãe: “Vai com o pequeno”. Jamais renascerá para mim a possibilidade de tais horas. Mas desde algum tempo que recomeço a perceber muito bem, se presto ouvidos, os soluços que tive então a coragem de conter diante de meu pai e que só reventaram quando me encontrei a sós com mamãe. Na realidade jamais cessaram; e somente porque a vida vai agora mais e mais emudecendo em redor de mim é que os escuto de novo, com os sinos de convento, tão bem velados durante o dia pelos ruídos da cidade, que parece que pararam, mas que se põem a tanger no silêncio da noite.²⁴⁰

Acima observamos a versão memória voluntária (*mémoire involontaire*) do monólogo. O narrador em primeira pessoa reconstitui seu passado de modo a nos fazer mergulhar no fluxo narrativo daquela temporalidade de outro modo perdida, porém, ele não deixa de interromper o relato ao se mostrar, ao chamar atenção para uma estratificação temporal e, dessa maneira, para si mesmo, dramatizando-se, simulando sua ação ou deixando-se entrever no seu afazer; ele está recordando algo que já passou para tentar agarrar e não perder esse algo no rio do esquecimento. Ou seria exatamente o contrário? Poderia ser o esquecimento o entrelaçamento que nos motiva e nos permite ter acesso a relampejos de memórias involuntárias e, portanto, ainda mais significativas porque de alguma maneira espontaneamente recuperadas, instantes que julgávamos perdidos? Qual o elemento de ligação dos fragmentos que, de uma hora para outra, ascendem dos confins da nossa alma, ou inconsciente, senão o ofício do contador de histórias? Com efeito, o romance autobiográfico de Proust sugere uma modalidade narrativa análoga àquela do contador de histórias tradicional não apenas porque ele “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” e porque “importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”²⁴¹, mas sobretudo porque essa obra “pode ser lida como a tentativa de reconstituir por via sintética a experiência, tal como Bergson a entende, nas condições sociais de hoje”. Contudo, tal emergir de uma experiência autêntica possível sobre o chão árido da crise da modernidade capitalista não seria algo dependente da decisão livre do sujeito de recordar, mas, no lugar disso, seria “uma forma de memória que não depende da vontade”, a qual não “se encontra sob a tutela da inteligência”.²⁴²

A natureza digressiva, o tom que mistura conversa com confissão e o ritmo lento assinalam uma iniciativa involuntária, ou inconsciente, de retardar a passagem do tempo, congelar uma experiência significativa por intermédio da rememoração espontânea em vez de

²⁴⁰ PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann. 3ª edição. Trad. Mário Quintana Caetano. São Paulo: Globo, 2006, p. 61-62. Ver original (2.21)

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 37.

²⁴² BENJAMIN, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, op. cit., p. 108.

sucumbir ao rolo compressor da vida acelerada e automatizada das primeiras décadas do século XX. Dessa perspectiva, a salvação seria o encontro, ao acaso e antes da morte, de um objeto material onde o passado estaria camuflado, criando a chance de esse indivíduo adquirir, assim, uma imagem de si próprio e de se apropriar da sua própria experiência, tornar sua existência substancial. A narrativa teria essa propriedade de integração do que estaria estilizado pelo pressuposto vórtice de atomização e mutilação dos tempos modernos e, portanto, seria o mecanismo privilegiado através do qual uma experiência verdadeira seria possível em meio a essas circunstâncias tão desfavoráveis: “na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência”. É nesse sentido que só através da contação de histórias – uma das mais antigas formas de comunicação” – o acontecimento pode ser incorporado à vida como experiência: para a narrativa “não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação”, pelo contrário, o trabalho da narração “integra-o na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como experiência”.²⁴³

Quando o narrador proustiano percebe que “a vida vai agora mais e mais emudecendo em redor de mim” (*la vie se tait maintenant davantage autour de moi*), ele parece estar associando um alargamento da percepção do seu próprio passado com o esvaecimento da sua vitalidade. Ao que tudo indica, é no entre-lugar, no intervalo da passagem do tempo empírico para o tempo do ser-para-a-morte que a salvação possível se revela, entre outras razões, porque haveria a tomada de consciência de certa “mundidade do mundo em geral”, o deslizamento do sujeito da ilusão de realidade no espaço-tempo em que ele está mergulhado e a sua reconexão com uma temporalidade suprema. “Mas onde há perigo, cresce também o que salva”²⁴⁴ é uma formulação que traduz um pouco desse espírito, pois nos devolve o perder-se na contingência da memória involuntária proustiana, esse jogar-se na aleatoriedade indiferente do mundo é sugerido como facilitado pelo cultivo da ideia de morte, pela consciência do transcurso implacável do tempo cronológico que abre caminho para o desejo instintual de uma reorganização temporal em outros termos, em novos meios; um encontro consigo mesmo, com as questões fundamentais, com o ser, o sentido do que existe.

A redenção identificável aqui é a recuperação narrativa de um tempo que não volta mais, mas talvez mais do que isso, é também antecipação e projeção, porque aqui a recitação e a escritura irrompem como emblemas da luta contra o esquecimento e a morte: “escrevemos para sobreviver, para não morrer por inteiro ou para deixar algo de durável (...) para deixar um rastro ou uma marca de nossa passagem; rastro ou marca que, esperamos, serão piedosamente conservados pela posteridade”.²⁴⁵ E é justamente esse o ponto de partida e de chegada que nos

²⁴³ Ibid., p. 109

²⁴⁴ HÖLDERLIN Apud ADORNO, HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 50.

²⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora

interessa, na medida em que esse quadro impõe uma distinção substantiva no procedimento narrativo de Proust e de Woolf. Como vimos, a prosa poética de *As Ondas* apresenta motivos, pulsões e construções similares, particularmente no que se refere à experimentação de meios representacionais para dar conta do psiquismo humano; apesar de ambos lançarem mão de uma elaboração literária para gerar uma versão literária do processo mental, a dinâmica dos solilóquios, além de terem uma natureza dramática, eles são articulados, ainda que de maneira confusa, como se referissem a cenas que estão de fato ocorrendo, ao passo que o herói de Proust realiza a ordenação de sensações esparsas da infância em um quadro completo.²⁴⁶ Nesse romance inglês, a energia para celebrar a agregação exigida pela narrativa é muito mais precária – aliás, como veremos em breve, essa incapacidade enxergada como uma tragédia é um dos eixos temáticos desse livro – e isso se reflete na descontinuidade presente no próprio encadeamento dos eventos, pensamentos, reminiscências e imagens. Em resumo: *Em busca do tempo perdido* possui uma inteligibilidade e um sequenciamento, apesar das digressões, que não se mostra crível para a Woolf do começo dos anos 1930 e, portanto, não é possível simplesmente agrupá-los sob o mesmo teto sem algumas ponderações e especificações da maior relevância, inclusive no que tange ao desenvolvimento da técnica literária. Com efeito, a superação que pode ser inferida desse romance é consideravelmente mais formalista e mística e isso não é melhor ou pior, mas diferente, e é esse momento de não-identidade na identidade que me interessa para precisar melhor a intervenção que esse livro produziu.

O que estou tentando enfatizar é que há, sem sombra de dúvida, um acúmulo de dilemas existenciais que ganham formalizações na literatura e em outras linguagens artísticas. Porém, tanto o sentido quanto a objetivação dessa crise existencial não são idênticos, porque o romance de Proust de 1913 ainda preserva uma nitidez e certa linearidade – por mais artificiais e sonháticas que sejam – praticamente ausentes na obra de 1931, em que muito embora ambas partam da abstração e abertura de possibilidades da configuração da fábula, aproximadamente tal como acontece nos sonhos, rejeitando o confinamento da lógica formal, bem como a castração conduzida pelas redes de causa e efeito no plano do enredo, em *As ondas* nos deparamos com uma “deformação onírica”²⁴⁷ mais formalmente sistemática do que naquele, a qual será levada a um patamar muito mais desfigurador em Joyce. As lembranças mais espontâneas veiculadas por intermédio do pensamento interior cedem lugar às declamações exteriorizantes mais retoricamente elaboradas dos solilóquios; é mais ou menos como se a arte de comunicar uma experiência fosse abandonada em nome de uma técnica cujo intento primordial fosse o de

34, 2014, p. 18.

²⁴⁶ LEE, *The novels of Virginia Woolf*, op. cit., p. 162.

²⁴⁷ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2020, p. 169 e p. 318-319.

produzir efeitos.

Por fim, gostaria de contrastar o *modus operandi* dos solilóquios de *As ondas* com aquele que encontramos em *Ulysses*. Vejamos agora se é possível ou não simplesmente usar o termo fluxo de consciência para descrever sem maiores problemas o método narrativo em ambos os romances.

Mastigava destemperadamente, o senhor Bloom, as vísceras de aves e quadrúpedes. Gostava de sopa grossa de miúdos, moelas acastanhadas, um coraçãozinho recheado assado, fatias de fígado fritas com farinha de rosca, ovas de bacalhoa fritas. Acima de tudo gostava de rins de carneiro grelhados que lhe davam ao paladar um fino laivo de tênue perfume de urina.

Tinha rins na cabeça enquanto se movia delicadamente pela cozinha, ajustando as coisas do café da manhã dela na bandeja calombuda. Gélidos ar e luz estavam pela cozinha mas lá fora doce dia de verão por toda parte. Dava-lhe uma fominha.

As brasas vermelhavam.

Outra fatia de pão com manteiga: três, quatro: certo. Ela não gostava do prato cheio. Certo. Voltou-se da bandeja, ergueu a chaleira da boca e pousou-a de lado no fogo. Lá fico, fosca e atarracada, de bico embeijado. Xícara de chá logologo. Bom. Boca seca. A gata andava rígida em torno de uma perna da mesa com o rabo para cima.

– Mqnhao!

– Ah, olha só você aí, o senhor Bloom disse, voltando-se do fogo.

A gata miou em resposta e espreitou de novo rígida à roda de uma perna da mesa, miando. Bem como ela espreita por cima da minha escrivantina. Prr. Coce a minha cabeça. Prr.

O senhor Bloom observava curioso, carinhoso, a maleável forma preta. Limpo de se ver: o brilho da pelagem luzidia, o tufo branco embaixo do rabo, os olhos verdes lampejantes. Ele se curvou até ela, de mãos nos joelhos.

– Leite pra gatinha, ele disse.

– Mrqnhao! A gata gritou.

Dizem que eles são estúpidos. Eles entendem o que a gente diz melhor do que a gente entende eles. Ela entende tudo que quer. Vingativa também. fico imaginando como é que ela me vê. Alto que nem uma torre? Não, ela consegue me pular.²⁴⁸

O excerto acima é a abertura do quarto episódio do livro – originalmente intitulado Calipso –, onde a protagonista – o senhor Leopold Bloom – é finalmente apresentada aos leitores. Deve-se destacar o composto de imagens pertencente ao grotesco modernista do qual falamos brevemente na introdução: carnalidade, corporeidade, rebaixamento, apetite, secreções, excreções, etc.²⁴⁹ Outro fator que vale a pena salientar nessa apresentação é a animalização da personagem, porque ele é diretamente ligado a animais selvagens, órgãos e à gata doméstica. O que parece ser sugerido é a ordinariedade da figura em questão, particularmente se adicionarmos a esse quadro o fato de o senhor Bloom ser conscientemente posicionado por Joyce como análogo

²⁴⁸ JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, p. 163-164. Ver original (2.22)

²⁴⁹ Nós temos o costume de sinalizar a predominância excepcional na obra de Rabelais, do princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, do comer e do beber, da satisfação de necessidades naturais, da vida sexual. (...) concepção estética particular da vida prática (...) No realismo grotesco (isto é, dentro do sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal está presente”. BAKHTINE, *L’œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 27-28.

a Odisseu, ou Ulisses em latim. Efetivamente, a banalidade do sujeito, construída conjuntamente com seu contraste diante da analogia com o herói grego, já foi lida como expressão da política pacifista de seu autor, o qual, por sua vez, veria com espanto e horror tantos jovens jogando na lata de lixo suas próprias vidas por valores ainda mais abstratos e vazios do que aqueles do período dito heroico, fosse em lutas pela libertação nacional da Irlanda ou na Primeira Guerra Mundial. Dito de outro jeito, seu impulso seria o de rebaixar aquelas virtudes obscuras a uma “épica materialista do corpo”, redimensionar aquela escala grandiosa para o tamanho humano, domesticando a épica.²⁵⁰

Em relação à técnica literária, o que temos é a oscilação entre a narração onisciente na terceira pessoa do singular, o discurso direto e o discurso indireto livre. Este último viabiliza uma fusão entre o narrador e a personagem de tal maneira que ganhamos acesso à imediatez das impressões da personagem como elas teriam sido produzidas na interação da mente com a exterioridade, em suma, um procedimento literário de registro de dados oriundos do meio – da casa de Bloom em Dublin –, bem como de sensações e pensamentos. No intuito de formar esta atmosfera, as regras de pontuação precisam ser flexibilizadas, as transições devem se tornar abruptas e algumas sentenças podem perder seus verbos para emular a imediatez natural do funcionamento da consciência, isto é, uma projeção de como seria escutar as maquinações de uma mente.

Caso lembremos do manifesto literário de Woolf analisado na introdução – “Ficção Moderna” –, vamos lembrar que um de seus chamados é o de justamente captar o modo como os átomos caem em um dia qualquer e como uma mente ordinária os traduz em impressões. Todavia, se levarmos em consideração a ociosidade, os momentos de relaxamento, de humor, ironia, etc. que permeiam o *Ulysses* de Joyce, vamos imediatamente perceber que nos solilóquios de *As Ondas* essa espécie de receita é sublimada em uma seriedade monocórdica. Em todos os exemplos anteriores de referências que informaram o estilo de Woolf, havia certamente espaço para humor e graus de vivacidade, impetuosidade e veemência, mas em sua obra mais experimental, independentemente do assunto tratado, o nível de intensidade permanece o mesmo. Além do mais, não se pode perder de vista que não há a tentativa de uma representação naturalista dos altos e baixos, das alternâncias entre pensamentos estúpidos e insignificantes de um lado e grandiosos e relevantes de outro; no lugar disso, “um monólogo formal e rítmico subjuga a representação da personalidade ou da ação a uma série de imagens físicas que são feitas para dar suporte a um estado de consciência” e, por conseguinte, “o efeito é aquele da tradução da vida e da consciência em um conjunto rígido de analogias, como se uma personagem no palco estivesse sendo representada por dois atores, um fazendo a mímica em câmera lenta enquanto o outro

²⁵⁰ KIBERD, Declan. “Introduction”. In JOYCE, James. *Ulysses: annotated student edition*. Penguin: London, 2011, p. ix-xxvi.

comentava sobre o significado das ações”.²⁵¹ Isso equivale a dizer que imaginar que *As Ondas* é pouca coisa além de um romance de fluxos de consciência de seis vozes é ignorar o componente da forma dramática conscientemente instrumentalizado no interior da obra. Tal caracterização mais pormenorizada é essencial para verificar a especificidade da empreitada de Woolf, a qual nos devolve uma dissonância, um sofrimento existencial destoante desses outros autores.

Voltemos nossa atenção para mais alguns solilóquios de *As Ondas* de tal sorte que essa particularidade fique um pouco mais legível.

- Vejo um anel – disse Bernard – suspenso acima de mim. Treme e balança num laço de luz.
- Vejo uma faixa de amarelo pálido – disse Susan – espalhando-se até encontrar uma listra roxa.
- Ouço um som – disse Rhoda –, chip, chap, chip, chap, subindo e descendo.
- Vejo um globo – disse Neville – pendendo como uma pérola nos imensos flancos de uma colina.
- Vejo uma borla vermelho-vivo – disse Jinny – tramada com fios de ouro.
- Ouço alguma coisa batendo – disse Louis. – A pata de um grande animal acorrentado. Bate, bate, não para de bater.
- Olhem a teia de aranha no canto da sacada – disse Bernard. – Há gotas de água nela, gotas de luz branca.
- As folhas se juntaram em torno da janela como orelhas pontiagudas – disse Susan.
- Uma sombra cai sobre a vereda – disse Louis – como um cotovelo dobrado.
- Ilhas de luz flutuam na relva – disse Rhoda. – Caíram através das árvores.
- Os olhos dos pássaros rebrilham nos túneis entre as folhas – disse Neville.
- Os caules estão cobertos de pelos ásperos e curtos – disse Jinny – e há gotas de água neles.
- Uma lagarta enrolou-se formando um anel verde – disse Susan –, presa em si mesma com seus pés rombudos.
- O caracol arrasta sua concha cinzenta através da vereda e esmaga as folhas da grama – disse Rhoda.
- E os golpes da luz nas vidraças das janelas relampejam, entrando e saindo dos talos de capim – disse Louis.
- (...)
- Mas quando nos sentamos juntos, perto um do outro – disse Bernard –, nossas palavras nos fundem um no outro. Estamos emoldurados pela neblina. Formamos um território inapreensível.²⁵²

Essa passagem é o início do episódio imediatamente posterior ao primeiro interlúdio ou prelúdio. As seis personagens, Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny e Louis, são crianças bem jovens e a imaturidade é veiculada pela simplicidade dos solilóquios. Eles basicamente expressam experiências sensoriais relacionadas à visão, audição, tato, etc. Nota-se um padrão de cores, luz, sombras, reflexos e imagens que ecoa a dinâmica dos interlúdios. Tal esquema repetitivo – vejo, vejo, ouço, vejo, vejo, ouço, olho (*see, see, hear, see, see, hear, look*) – como abertura do primeiro episódio já foi enquadrado como uma espécie de “fórmula encantatória que

²⁵¹ LEE, *The novels of Virginia Woolf*, op. cit., p. 162-163.

²⁵² WOOLF, *As ondas*, op. cit., p. 8-13. (2.23)

desperta a sensibilidade [do leitor] para o mundo das impressões na qual ele está entrando”.²⁵³ Diga-se de passagem que a reincidência do verbo *see*, homófono de *sea*, seguido da evocação de outras propriedades dos órgãos sensoriais – agora com a distinção sonora significativa de olhar (*look*) como se antes *see* fosse, de fato e simultaneamente, ver e mar, isto é, a celebração de uma indiferenciação entre o ato humano e a coisa com a qual se depara – já designa na estrutura mais profunda dessa prosa poética a postura contemplativa que devemos assumir, bem como insere o motivo a ser realçado e o modelo rítmico a ser almejado.

Dito isso, é provável que não seja forçoso supor que estejamos diante de um ritual iniciático à fenomenologia mística de Woolf em *As ondas*; no sentido de um modo particular de enxergar o mundo cujo pressuposto é a segurança relativa de como as coisas “aparecem para nós imediatamente na consciência”, não como “coisas nelas mesmas, mas como coisas posicionadas, ou ‘intencionadas’, pela consciência”. Isso equivale a argumentar que “toda a consciência é consciência de algo em pensamento,” que “eu estou consciente de que meu pensamento está ‘apontando em direção a’ algum objeto” e que, dessa maneira, “o ato de pensar e o objeto do pensamento estão internamente relacionados, mutuamente dependentes”, bem como que a “minha consciência não é somente um registro passivo do mundo, mas o constitui ou ‘intenciona’ ativamente”. Tal visão do puro fenômeno, mais ou menos tal como no seu nascedouro mais formal no primeiro pós-guerra quanto na sua incorporação mais inconsciente e heterodoxa aqui, tenderia a reduzir a exterioridade à nossa experiência imediata, ao que é imanente à nossa consciência, tratando todas as realidades “nos termos das suas respectivas aparências na nossa mente”.²⁵⁴ Se estas vierem a ser as linhas gerais do ponto de partida discernível no ensaio “Ficção moderna” e na forma desse romance, dificilmente elas poderiam ser vistas como ponto de chegada, uma vez que, a meu ver, a perspectiva eclética dessa autora, ora consciente, ora simplesmente motivado por uma falta de familiaridade ou de interesse por discussões mais teóricas, é bastante perceptível. Na prática, Woolf extrapola esse campo de força mais controlado, por ela mesma delimitado e afirmado, e se abre, em particular nesse livro, para as possibilidades estéticas das brumas da irracionalidade.

Ainda no que diz respeito ao excerto em questão, vale mencionar que as falas vão se desenvolvendo quantitativa e qualitativamente à medida que avançamos na leitura do romance. De fato, embora os discursos sejam extraordinariamente elaborados para crianças, adolescentes e jovens adultos, a diferença de complexidade entre a primeira metade do romance e a segunda é patente. Ou seja, há uma progressão natural e cronológica no que tange ao crescimento humano e à passagem do tempo na natureza, mas o artificialismo da linguagem retórica e a contingência

²⁵³ GUIGUET, Jean. *Virginia Woolf et Son Œuvre: L'Art et la Quête du Réel*. Paris: Didier, 1962, p. 278-299.

²⁵⁴ EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1988, p. 55.

do conteúdo dos solilóquios destoam desse ordenamento mais sequencial, previsível, determinado e empírico do automovimento da natureza nos interlúdios, os quais prenunciam e estabelecem essas transições, digamos assim, naturais.

Algo que pode igualmente ser sublinhado desde já é a maneira como esses solilóquios foram projetados. Como demonstrado anteriormente, a hibridização dos gêneros literários e a fusão de diferentes linguagens artísticas sob a plasticidade do romance foram intentos perseguidos por Woolf ao longo de sua carreira; *As ondas*, diga-se entre parêntesis, é comumente considerado como o livro mais experimental da escritora.²⁵⁵ Nesse sentido, deve-se lembrar que seu projeto era uma prosa poética mística escrita não de acordo com uma trama, mas com um ritmo, em harmonia com os pintores²⁵⁶ e que os solilóquios seriam dramáticos; somando-se tudo isso à origem musical e operística, bem como à natureza pictórica dos interlúdios, teremos a mistura de prosa, poesia, misticismo, música, teatro e pintura. Desse modo, é mais do que razoável supor que esses solilóquios devem ser primeiramente concebidos como falas eloquentes de atores sobre um palco. Esse dado é crucial para termos em mente a distinção decisiva entre esse procedimento e aqueles de um Proust ou um Joyce, porque não é razoável que algo como “Ilhas de luz flutuam na relva” (*Islands of light are swimming on the grass*), por parte de uma criança, seja lido e interpretado como a captação natural e imediata, ainda que com algum refinamento como no caso de Proust, de uma lembrança ou pensamento.

Além do mais, não é possível afirmar que as personagens estejam em completo isolamento umas das outras, pois além de elas às vezes se interpelarem – “Olhem a teia de aranha no canto da sacada” (*Look at the spider’s web on the corner of the balcony*) –, elas, volta e meia, participam e reagem a um mesmo acontecimento tal como ocorre quando ainda nesse primeiro episódio Louis e Jinny se beijam e Susan expressa ciúmes. Isto é, se essas vozes são veiculadas por atores em um palco, todos eles estão lá ao mesmo tempo, muito embora não estejam necessariamente falando um com o outro. A bem da verdade, caso tenhamos em mente a fala desse jovem Bernard, a conexão intersubjetiva estabelecida entre as consciências acaba por transcender a dimensão estética espacial e avançar em direção a um terreno irrepresentável.

Pode-se cogitar que há aqui uma diferença fundamental no interior da obra de Woolf. Em *Ao farol*, o fluxo de pensamento das personagens é elevado à condição de princípio organizador da obra de tal modo que a temporalidade cronológica é implodida e alargada ao máximo por meio da inserção de variados sentimentos, reminiscências e pensamentos. Com efeito, a primeira parte chamada “A janela”, que ocupa dois terços de um livro que se expande por dez anos, dura

²⁵⁵ GOLDMAN, Jane. “From *Mrs Dalloway* to *The waves*”. In SELLERS, Susan (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 49.

²⁵⁶ Virginia Woolf, esta obra deveria ser escrita “to a rhythm not to a plot”, mas um ritmo “in harmony with the painters”. BRADSHAW, “Introduction”, op. cit., p. xi-xvi.

empiricamente por volta de três horas. Em *As ondas*, por outro lado, o enredo não é simplesmente desdramatizado e interrompido, mas obliterado e o que resta é o ritmo e o impacto, quase que sincronizados, de frases cuidadosamente confeccionadas para impressionar. Em outras palavras, se em *Ao farol* se observa claramente “uma revolta contra a tirania do tempo lógico, isto é, da ‘matéria’ em favor da *durée*, isto é, do espírito”²⁵⁷, do tempo psicológico, que tem o poder de expandir a vida, a existência através de uma extensão interna, aqui a organização temporal proposta se torna menos sentimental, mais metódica, mais abrangente, mais aberta a uma gama ampla de possibilidades e, portanto, mais angustiante dado o mergulho em uma duração ainda mais abstrata, em uma contingência ainda maior que nem conta com definições espaciais, temporais ou narrativas minimamente familiares ao leitor. No livro ora analisado, não há exatamente um contraste entre o tempo da interioridade oceânica e o do fluxo dos acontecimentos externos, pois nesse romance houve a fusão dos dois sob a primazia do primeiro, gerando um mundo que é expressão mental, é desconstruído e remodelado à imagem e semelhança de uma expressividade ondular, criando, assim, uma espécie de cosmos, de existência pós-impressionista.

Por ora, chamemos isso – o caminho que nos levou de *Ao farol* até *As ondas* – de uma acumulação existencial, na medida em que efetivamente tal organização e seleção de materiais montam a aceitação e valorização de uma existência humana comum como possibilidade, ainda que com alguma limitação, como existências livres jogadas na indiferença do mundo e em uma relação consigo mesmo, com o mundo e com o mistério que é essencialmente incognoscível, podendo ser sentida na duração vital, da subjetividade, no aprofundamento do eu consigo mesmo até alcançar esse esforço, esse âmago que sustenta tudo o que é.

Se nos deslocarmos do primeiro para o terceiro episódio, teremos a seguinte mutação no estilo dos solilóquios.

Agora, o vento ergue as persianas – disse Susan. – Jarras, vasos, esteiras e a poltrona com um buraco tornam-se nítidos. As listas desbotadas de sempre riscam o papel de parede. O coro dos pássaros silenciou, agora apenas um pássaro canta junto à janela do quarto. Vou colocar minhas meias e passar discretamente pelas portas dos quartos, e descer à cozinha, sair para o jardim, passar pela estufa e ir até o campo. Ainda é bastante cedo. O nevoeiro paira sobre os charcos. O dia está hirto e rígido como uma mortalha de linho. Mas vai abrandar; esquentar. A essa hora, tão cedo, penso que sou o campo, que sou o celeiro, que sou as árvores; são meus os bandos de pássaros e esta lebre nova que salta no último instante, quando quase piso nela. Meus são a garça que estende preguiçosamente suas grandes pernas; a vaca que muge ao empurrar uma para diante da outra, mascando; a andorinha intrépida que despenca do céu; o leve rubor do céu, e o verde em que esse rubor se desvanece; o silêncio e o sino; o grito do homem que traz do campo os cavalos e a carreta – tudo é meu.²⁵⁸

²⁵⁷ KUMAR, Shiv K. *Bergson and the stream of consciousness novel*. New York: New York University Press, 1963, p. 76-77.

²⁵⁸ WOOLF, *As ondas*, op. cit., p. 76. Ver original (2.24)

Aqui Susan já é uma jovem adulta e o aprimoramento de seu discurso deixa isso bastante marcado, principalmente se compararmos este com o precedente. A textura do texto não tem o mesmo grau de associação mais orgânica encontrada na escrita proustiana e nem chega ao ponto da imprevisibilidade quase completa e da rudimentariedade do naturalismo psicológico de Joyce. Aqui já se identifica uma tensão minuciosamente calculada e que está ausente naquele outro excerto, onde o clima era predominantemente mais relaxado, quase ocioso e que só começava a esboçar a dinâmica de uma sucessão de frases impactantes como ondas quebrando em uma praia; a intensidade ainda não chegou ao seu ponto culminante, mas a gradação, espero, está visível. Ainda que a personagem esteja, em linhas gerais, enumerando, descrevendo e qualificando o que vê, há uma pretensão dramático-poética observável nas transições abruptas, na pontuação, no teor quase enfático e na transformação do ordinário em matéria literária por meio de uma estilização. Uma vez que o conteúdo desse pequeno trecho é basicamente a apropriação da exterioridade por parte da consciência falante – não no sentido de percepção, mas de engolfamento, de destruição do horizonte de algum grau de objetividade narrativa possível para além do sujeito –, ele se torna bastante significativo em relação ao projeto no seu conjunto; Susan não está simplesmente descrevendo o que vê ou relatando o que faz, mas se unindo às coisas. Tal comunhão entre a voz e mundo, o universo como expressão de um estado de consciência é também um traço estilístico lírico.

Essa veia lírica que atravessa o romance de ponta a ponta surge justamente da intenção de expressar e de fixar um momento no tempo e da maneira mais fiel possível à característica do sentimento, ou seja, trata-se da imitação dos instantes que constituem um determinado estado de espírito passageiro: na lírica, “o universo se torna expressão de um estado interior. (...) intensidade expressiva (...) caráter do imediato que se manifesta na voz do presente (...) um momento ‘eterno’”.²⁵⁹ O que vemos é precisamente uma vivacidade, uma densidade, uma vibração da alma em detrimento de uma comunicabilidade, mas tudo isso dentro da linguagem prosaica do romance. Isso equivale a dizer que essas personagens não são pessoas exatamente, mas simplesmente vozes; elas, com exceção de raríssimas exceções, são desmaterializadas, não têm corpos. Elas são sempre estados mentais, ora um pouco mais, ora um pouco menos intensos, mas sempre espíritos desencarnados que se pronunciam sem fixarem em formas razoavelmente palpáveis. A caracterização das personagens desse romance ocorre fundamentalmente através do que elas dizem de si mesmas, do mundo que as circunscreve e das suas respectivas opiniões sobre os outros.

Ora, se a grande novidade de *As ondas* está precisamente na sua estruturação baseada quase que apenas em discursos diretos das personagens como se estivéssemos lendo o texto de

²⁵⁹ ROSENFELD, *O teatro épico*. op. cit., p. 23.

uma peça teatral, logo, é natural que a construção delas esteja intimamente associada ao uso eficiente da linguagem. A identidade desses seres é produzida integralmente pela linguagem, o que termina por gerar uma espécie de existência baseada em palavras e no uso das palavras. Até mesmo a passagem do tempo é medida por meio da elaboração linguística das declamações – o grau de acabamento do discurso indica em que instante do ciclo existencial humano constituído por aparição, esplendor e desaparecimento a voz se encontra. As coordenadas espaciais, com exceção das referências à Índia e a alguns lugares em Londres, são diluídas em uma produção linguística contínua, cadente e ritmada. Não há, contudo, conectivos. O fluxo dos discursos pode até ser torrencial, mas no seu interior ele é dramaticamente picotado. As frases se sucedem como se fossem sentenças entrecortadas pela métrica e rima de um poema. Diferentemente dos poemas em prosa de um Baudelaire, cujo lirismo encontra-se na autorreflexividade simbólica, que pauta o prosaísmo da crescente distância entre poesia e vida, o rebaixamento da condição do poeta lírico e a impossibilidade da lírica na modernidade, em *As ondas* tanto o prosaísmo quanto o lirismo se concentram no extenuante trabalho formal de forçar o leitor a uma imersão em uma experiência estética e temporal, que, caso bem-sucedida, promete propiciar uma vivência significativa e rara em meio à modernidade da máquina, bem como o rearranjo da própria passagem do tempo, facilitando espasmos de iluminação, picos de intensidade existencial. Essa prosa é razoavelmente acessível, mas avessa ao barateamento do entretenimento de massa, e parte do pressuposto da possibilidade de reavivar o esteticismo da Grande Arte sob condições desfavoráveis e, muitas vezes, até hostis; Woolf não quer acabar com a Instituição Arte, mas torná-la mais andrógina, ou seja, reformá-la.

No intuito de começarmos a concluir este capítulo, gostaria de ler duas passagens do solilóquio final de Bernard proferido ao longo do nono e último episódio de *As Ondas*.

Agora, trata-se de resumir – disse Bernard. – Agora, trata-se de explicar-lhe o sentido da minha vida. Como não nos conhecemos (embora eu tenha visto você uma vez, penso, a bordo de um navio a caminho da África), podemos falar livremente. Tenho a ilusão de que alguma coisa adere por um momento, assume forma, peso, profundidade, perfeição. No momento, parece ser a minha vida. Se fosse possível, eu daria a você. Haveria de colhê-la como se colhe um cacho de uvas. E diria: “Tome-a. É minha vida.”

Infelizmente, porém, o que vejo (esta esfera cheia de imagens), você não vê. Você me vê, sentado à mesa à frente de você, um homem um tanto pesado, de certa idade, têmporas grisalhas (...) Mas a fim de fazê-lo compreender, e lhe dar minha vida, preciso contar-lhe uma história – e há tantas, tantas histórias para dar a você minha vida, eu devo lhe contar uma história — e há tantas, e tantas — histórias de infância, histórias de colégio, amor, casamento, morte, e assim por diante escola; e nenhuma delas é verdadeira (...) Como estou cansado de histórias, como estou cansado de frases que descem lindamente, colocando todos os seus pés no chão! Além disso, como desconfio dos nítidos desenhos da vida lançados sobre meias folhas de papel de carta. Começo a ansiar por alguma linguagem reduzida, como a que os amantes usam, palavras quebradas, palavras inarticuladas, como pés arrastando-se no calçamento. Começo a procurar algum desenho mais em harmonia com aqueles momentos de humilhação e triunfo que vez por outra inegavelmente chegam. Deitado numa vala num dia de tempestade, ver depois da chuva enormes nuvens aparecerem marchando no céu, nuvens esfarrapadas, fiapos de nuvens. O que então me encanta é a confusão, a altitude, a

indiferença e a fúria. Grandes nuvens em constante alteração e movimento; sulfurosas e sinistras, a inchar, bojudas, apressadas; alteando-se como torres, singrando, apartadas, perdidas, e eu esquecido, minúsculo, numa vala. E então não vejo sinal de história, de desenho.²⁶⁰

Partamos da exploração da polissemia da palavra *design* – traduzida como “desenho” – no fim do segundo discurso acima. Na língua inglesa, a palavra *design* tem ao menos três grandes significados, a saber, (a) plano ou desenho produzido para mostrar a aparência e o funcionamento de um edifício, de uma vestimenta ou de algum outro objeto antes de ele ser efetivamente feito; (b) padrão decorativo; (c) propósito ou planejamento que existe por trás de uma ação, fato ou objeto.²⁶¹ Apesar de na sintaxe original ela não figurar como a última palavra da oração – “*Of story, of design, I do not see a trace then*” –, ela pode tranquilamente ser vista como o ponto culminante de um ciclo de intensidade acumulada e que se refere ou reflui em seguida para depois retornar, tal como ocorre no ir e vir das ondas que, volta e meia, regressam mais encorpadas, maiores.

É exatamente nesse sentido que a sobreposição das palavras *story* e *design* não é fortuita, principalmente tendo em vista que o conteúdo da fala de Bernard é justamente o de procura do sentido de sua vida (*the meaning of my life*) e o impasse de como dar-lhe forma, peso, profundidade e perfeição (*roundness, weight, depth, is completed*); dito de outro jeito, o dilema existencial que o aflige é o de como expressar o desígnio da sua vida. A personagem, no entanto, exprime a sua impotência diante da tarefa ao olhar para dentro de si, ao vasculhar a sua memória e consciência – algo que seus interlocutores não podem fazer por ele – e encontrar somente uma “esfera cheia de imagens” (*this globe, full of figures*). As pessoas que o olham de fora só podem ver uma carnalidade, uma matéria, uma aparência que não dá acesso ao que é essencial, ao que é interior, ao espírito e para além do terreno. A constatação da unidade ilusória do eu parece se conectar à quimera da pretensão totalizante do romance realista, ao devaneio de se contemplar a perspectiva de se contar uma história.

As palavras são insuficientes, mas ainda mais limitado e inadequado é a própria ideia de dar forma, de dar coerência e construir uma história, uma ilusão do que seria a vida de alguém. Não seria isso contraditório dentro de um gênero literário, ainda que este fosse hibridizado ao máximo para fazer uso dos meios de outras linguagens? A meu ver, não. Isto pode ser defendido porque o cerne da existência é o que ela é, ela é essa transitoriedade infinita com momentos fugazes de grande intensidade. Nada mais natural, portanto, dessa visão de mundo estruturar uma obra cujo ponto de partida e de chegada é o da incomunicabilidade, o da irrepresentabilidade: “assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance

²⁶⁰ WOOLF, *As ondas*, p. 181-182. (2.25)

²⁶¹ Oxford Dictionary of English.

as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema”, por conseguinte, “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”.²⁶² Esse é o romance que enquadra a sua inaptidão para chamar a atenção para o que realmente é relevante, mas que não está acessível: o entre, o intervalo entre coisa e palavra, esse entre-lugar inefável, numinoso e incondicionado que também pode ser entendido como o real.

Essa linha de raciocínio pressupõe uma cisão insuperável na dinâmica que confere sustentação ao romance, isto é, haveria uma separação incontornável entre o indivíduo e a sociedade capitalista, entre o sujeito e o objeto e qualquer tentativa de celebrar essa reconciliação redundaria em uma mistificação, uma transfiguração da realidade sem grande interesse para o pensamento crítico comprometido com uma superação real. Pois bem, não creio que Woolf chegou a esse grau de consciência, mas isso pouco importa, pois, o seu trabalho reflete esse quadro. Nesse solilóquio acima, o desespero advém do desejo da apreensão da existência que esbarra na incapacidade de fazê-lo. O conteúdo da experiência transmissível pelo relato ou as histórias particulares de uma existência específica podem até ter algum valor – e de fato têm, porque elas, de diversas maneiras, informaram o romance até aqui –, mas tudo isso é completamente desprovido de sentido em face da vida ela mesma; o máximo que a elaboração estética exigente pode fornecer é uma compensação simbólica, um conforto provisório que, mais cedo do que tarde, vai ser devorado pelo tédio e vazio. O âmago da vida, como vimos na leitura de “Ficção moderna”, é abstração e fugacidade, é queda aleatória de átomos que estimula nosso aparato cerebral a disparar impressões e parece ser precisamente essa transitoriedade, essa efemeridade do fluxo contínuo de pensamentos – como ondas quebrando no mar perpetuamente – que é constante. A vida como o puro devir dela mesma que não pode ser reproduzível e, portanto, está a salvo. É nessa liberdade, nessas possibilidades limitadas, mas indetermináveis, que o romance se alicerça e, paradoxalmente, declara que sua matéria é inenarrável, mas que sua forma exige alguma narração.²⁶³

O funcionamento desse e de todos os solilóquios é calcado na liberdade da criatura, nas suas potencialidades abstratas traduzidas na geração ininterrupta de frases, na sua maioria, autônomas, dotadas de existência em si mesmas. Dentro dessa existência quase que estritamente discursiva tudo é virtualmente possível, mas, como já assinalado anteriormente a partir de Kierkegaard, essas possibilidades implicam uma doce angústia. Ainda que o romance tenha começo e fim e que a regularidade de seu padrão imponha alguma determinação geral, as

²⁶² ADORNO, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, op. cit., p. 56.

²⁶³ Ibid., p. 55.

possibilidades combinatórias indicam algo infinito dentro da finitude. O princípio de *As Ondas* é o da inexistência de uma finalidade última, ele é um livro que começa e termina assumindo a sua incompetência de fazer o que se propõe a fazer e é por isso que o elemento místico e o simbolismo se fazem tão cruciais para se confeccionar alguma solução estanque para o dilema, a um só tempo, artístico e existencial.

Mas ainda está faltando um elemento primordial para toda essa acumulação existencial: o cultivo da ideia de morte como a origem e o destino da condição humana. Não é por acaso que o solilóquio final de Bernard reitera a morte, ou o vazio, o nada do não ser, como o único propósito da existência e que tenha como possibilidade representacional precisamente o silêncio da ruptura do fluxo discursivo da consciência; *As ondas* se aproveita do fato de todo livro ter que chegar a um fim, e portanto ser interrompido, para recuperar a sua tese do ser para o nada, o que inevitavelmente condena o indivíduo à liberdade da falta de propósito da existência. Seria temerário argumentar que Woolf tivesse elaborado um pensamento filosófico sistemático, porém seria ainda mais incorreto supor que não subjaz à configuração desse romance uma visão trágica, unilateral e bem totalizante da vida.

O longo solilóquio final de Bernard, como vimos, trata de um balanço da sua vida, o assombro perante à sua incapacidade de apreendê-la convincentemente e de dar-lhe sentido. Focalizemos agora as últimas partes de seu discurso, as quais se convertem em um verdadeiro canto do cisne.

– Deus seja louvado pela solidão! Agora, estou sozinho. (...) O rosto que me fitava se foi. A pressão foi removida.

(...)

–Agora, quero entoar minha canção da glória. Deus seja louvado pela solidão. Quero ficar sozinho. Quero pegar e jogar fora este véu do ser, esta nuvem que muda com o último sopro, dia e noite, e toda noite e todo dia. Enquanto estive sentado aqui, estive mudando. Observei o céu mudar. Vi nuvens cobrirem as estrelas, depois libertarem as estrelas, depois cobrirem as estrelas outra vez. Agora já não contemplo sua mutação. Agora ninguém me vê e já não mudo. Deus seja louvado pela solidão que removeu a pressão do olho, a solicitação do corpo, e toda necessidade de mentiras e de frases.

– Meu caderno, atulhado de frases, caiu no chão (...) Qual a frase para a lua? E a frase para o amor? Com que nome devemos designar a morte? Não sei. Preciso de uma linguagem reduzida como a dos amantes, palavras de uma sílaba como a que as crianças falam quando entram no quarto e encontram sua mãe costurando (...) Preciso de um uivo; um grito (...) não preciso de palavras. De nada que seja exato. (...) De nenhuma daquelas ressonâncias e adoráveis ecos que se quebram e repicam de nervo em nervo em nossos peitos, formando música selvagem e frases falsas. Acabei com as frases.

– Quão melhor é o silêncio (...) Quão melhor é sentar-me sozinho como a solitária ave marinha que abre suas asas sobre a estaca.

(...)

Malditos sejam (...) Eu, eu, eu cansado como estou, desgastado como estou, e quase consumido (...) até mesmo eu, um homem idoso que vai ficando um tanto pesado e que não gosta de fazer esforço, tenho de me obrigar a partir e pegar algum último trem.

– Mais uma vez, vejo diante de mim a rua costumeira. O dossel da civilização apagou-se. O céu está escuro como um osso de baleia polido pelo tempo. Mas no céu uma

claridade, como de lâmpadas ou da madrugada. Uma espécie de movimento (...) Há uma sensação de irrupção do dia. Não chamarei a isso de madrugada. O que é a madrugada na cidade para um homem idoso parado na rua, erguendo o olhar um tanto atordoado para o céu? A madrugada é uma espécie de caiação do céu; uma espécie de renovação. Outro dia; outra sexta- feira; outro vinte de março, janeiro ou setembro. Outro despertar geral. As estrelas se afastam e se extinguem (...) Uma membrana de nevoeiro adensa-se nos campos. Um rubor se concentra nas rosas, mesmo na pálida rosa que pende junto do quarto de dormir. Um pássaro trina. Moradores de chalés acendem suas velas matinais. Sim, esta é a eterna renovação, o incessante erguer-se e cair, e cair e erguer-se outra vez.

– E também dentro de mim a onda se ergue. Cresce; arqueia o dorso. Mais uma vez tenho consciência de um novo desejo, algo que sobe por baixo de mim (...) Qual inimigo percebemos agora avançar contra nós (...) É a morte. A morte é o inimigo. É contra a morte que cavalgo com minha lança erguida e meu cabelo voando atrás de mim, como o de um jovem (...) Vou lançar-me contra ti, imbatível e inflexível, ó Morte!'

*As ondas quebraram na praia.*²⁶⁴

As partes finais do solilóquio de Bernard não deixam dúvida de que, ao menos dessa perspectiva, o indivíduo nasce, cresce e morre sozinho – apesar do desejo de sociabilidade, somos existencialmente seres solitários. Se no começo o estar com amigos e com o seu objeto de afeição propiciava um espaço insólito, agora a solidão significa um alívio da pressão de ter que manter a unidade ilusória do seu para si e para outrem. É nessa que toada que ele declara: “Quero pegar e jogar fora este véu do ser” (*Let me cast and throw away this veil of being*). Ele compara seu ser, seu aparecer no mundo com a inconstância da formação, deslocamento e sumiço das nuvens no céu. Entretanto, a mutabilidade constante do sujeito lançado no mundo cede lugar a uma estabilização: “Agora ninguém me vê e já não mudo” (*Now no one sees me and I change no more*). Essa solidão é sugerida como o reencontro com uma pureza ou autenticidade livre de “toda necessidade de mentiras e de frases” (*all need of lies and phrases*). É nesse exato momento que ocorre um tipo de *indignação* contra a linguagem ou mais especificamente contra a prisão da linguagem que nos obriga a reduzir a nossa expressividade aos limites impostos pelas frases; o fim das frases, seria esse o próximo passo, mas nunca alcançado dada a natureza do meio artístico do romance? Bernard, então, passa a designar realidades que seriam supostamente inalcançáveis pela simples formulação de frases – a lua, o amor, a morte, etc.

Novamente ocorre a tematização da falsidade das frases, o repúdio ao que seja preciso, a rejeição das palavras lado a lado da celebração do uivo, do grito e de uma linguagem reduzida a palavras de uma sílaba. Além disso, há uma mobilização das noções de eclipse no plano do conteúdo expresso – o esconde-esconde da luz das estrelas, da madrugada, do alvorecer – e de elipses no âmbito da forma linguística: a luz vai sendo encoberta e descoberta ao mesmo tempo que as sentenças vão ficando mais desconexas umas em relação às outras; elas ganham em

²⁶⁴ WOOLF, *As ondas*, op., cit., p. 228-230. Ver original (3)

imediatez e perdem em inteligibilidade. Vemos ainda que o mundo vai se despedaçando, a civilização colapsa e o clima é de fato apocalíptico; seria a preocupação em relação ao desmanche da estabilidade mínima da ordem liberal do entreguerras, ao menos na Europa ocidental, com a perspectiva da emergência de algo ainda pior? O céu parece refletir o mau tempo na cultura e esta a ruína daquele.

Faz-se relevante notar que o ritmo vai acelerando ao máximo, tornando a morte como uma espécie de culminância da personagem, ou nos termos de Bernard, o alvorecer de uma renovação do atual estado de ser. É o enfrentamento decidido e de peito aberto que contribui para a evidente caracterização heroica de Bernard nesses momentos finais; mas, a questão que se impõe é se este seria realmente um herói positivo. A homogeneidade do tempo cronológico da passagem monótona e estatística dos dias é abandonada em nome de mudanças mais naturais, como uma extinção estelar e a formação de um nevoeiro, até que estas são deixadas em detrimento de uma eterna renovação aparentemente mais cósmica e sublime. A metáfora da onda, em seu interior, se erguendo, crescendo e a sua morte, logo em seguida, nos devolve um paralelo entre o ciclo de uma onda e a vida e morte de um ser humano. Talvez mais do que isso: ao associar uma onda, isto é, o resultado de uma força gravitacional invisível a olho nu, o fenômeno gerado pela pressão exercida por corpos celestes colossais com a vitalidade que impregna o corpo humano, poderia-se dizer que a morte é simplesmente o fim? Ou seria a reorganização energética de um *esforço* que perpassa todo o universo, tudo que existe? A menção à continuidade do movimento das ondas depois da morte, ou seja, da dissolução da identidade, da ruptura do fluxo de pensamentos, do silêncio e desaparecimento da personagem sugere a implacabilidade das forças impessoais da natureza diante de toda e qualquer virtude ou grandiloquência – nada dura, ou será que algo dura?

Essa configuração do fechamento do romance nos leva explicitamente à sua abertura – o movimento das águas, que chamamos metaforicamente de ondas, é compreendido como perpétuo e nos redireciona às ondas do título do livro, ao prelúdio, a uma vontade de ritmo e cadência que perpassa todas as páginas. A ideia de criação parece ser afastada, bem como a noção de origem e, em vez disso, o que surge é um ciclo eternamente renovável, uma nervura que amarra tudo, um ímpeto discreto, universal e extremamente pujante. Então, não é delírio supor que “em nós há algo que a morte não pode destruir”, porém “isso só ocorre mediante a elevação a um ponto de vista, a partir do qual o nascimento não é o início de nossa existência”. Há algo de indestrutível no encerramento de *As ondas* e não é o indivíduo ou a sua consciência; de fato, todo o solilóquio final de Bernard pode ser visto como a percepção intuitiva desde o seu âmago que a sua existência não está vinculada à identidade da consciência. Com a morte, a ilusão do princípio da individuação se dilui em conjunto com a vontade-de-viver e este é o destino que o curso da

natureza inflige na soberba do indivíduo que acha que vive por si e em si apenas e não nos outros, na natureza: “a morte é o momento dessa libertação da estreiteza de uma individualidade que deve ser considerada não o cerne mais íntimo de nosso ser, e sim uma espécie de aberração desse ser,” e é justamente nesse momento que “a liberdade verdadeira e primordial volta a aparecer (...) como restituição do estado anterior”.²⁶⁵ Em suma, voltamos à verdade existencial do antes e depois da consciência, retornamos ao nada da nossa essência e finalmente acordamos de um sonho passageiro.

O desdém, por parte de Bernard, pelas palavras, frases, pessoas e, finalmente, pela tal vontade-de-viver reflete a convicção, a crença do mundo como um sonho, uma ilusão ou uma representação e o nada, a escuridão e a morte como a verdade da vida, ou seja, a natureza como força, vontade cega e essa essência que é vista como indestrutível: “o processo trágico também é a supressão do mundo (...) a concepção de Schopenhauer tem como base unicamente o conceito de vontade” e é por meio dele que “encontrou a resposta para a pergunta de Fausto sobre ‘o que mantém a coesão íntima do mundo’ (os versos encontram-se em epígrafe ao segundo livro); a vontade é ‘a coisa em si, a fonte de todo fenômeno’”. Desse ponto de vista, “o universo consiste em gradações da objetivação da vontade a partir do inorgânico, passando pela planta e pelo animal, em uma sequência de estágios que leva até o homem” – ela é um “impulso cego, incontrolável”. Nos estágios mais altos de objetivação da vontade, ela se torna consciente de sua própria existência e do seu querer por meio do mundo da representação erigido sob seu comando, desse modo, “o processo de objetivação de autoconhecimento [da vontade] culmina no homem e na arte” e é a partir dessa formalização que irrompe “o trágico como autodestruição e autonegação da vontade”. O principal efeito dessa linha de raciocínio seguramente ecoa nesse fim de *As ondas*, pois essa visão trágica da vida enaltece a tragédia exatamente como uma “apresentação da autodestruição da vontade”, fornecendo ao espectador, e leitor, “o conhecimento de que a vida, como objeto e objetividade dessa vontade, ‘não é digna de sua afeição’, levando-o à resignação”.²⁶⁶ A conclusão a que se chega é que a escolha pela tragédia não comunica esse exercício de totalização, essa verdade sobre o âmago da vida na sua temática, mas no seu efeito; a sua autenticidade deriva da sua percepção – a representação da essência do mundo como uma vontade ou impulso cego – e do seu resultado de negar a sua própria essência para se obter a paz e a tranquilidade do semblante dos mortos, “a morte obediente, de bom grado e com satisfação”, que é o “privilégio do resignado, daquele que renuncia à vontade-de-viver e a nega” e isso é reconfortante porque, em relação à morte, a existência que conhecemos nada é.²⁶⁷

²⁶⁵ SCHOPENHAUER, *Sobre a morte*, op. cit., p. 21-29.

²⁶⁶ SCHOPENHAUER, *Sobre a morte*, op. cit., p. 29.

²⁶⁷ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 53- 54.

Essa ética da serenidade, ou resignação, diante da morte é uma visão de mundo fatalista e unilateralmente trágica que ganha corpo em *As ondas* – desde a antiguidade, a tragédia tem um sentido político bastante marcado. A consciente anulação dos elementos constitutivos da narrativa – tempo, espaço, personagem, enredo, etc. – em uma pulsão ritmada, em um formalismo místico ressoa essa autonegação por intermédio da representação. É provável que a pergunta verdadeiramente crucial seja de onde brota esse ímpeto de uma revolução trágica do romance, onde se estrutura essa maneira de focalizar a vida e o mundo? Mais: quais as consequências políticas práticas que subjazem essa tomada de posição diante da realidade? Procurarei abordar essas e outras questões na conclusão deste trabalho. Por ora, talvez seja relevante mencionar, só de passagem, um fato conhecido e documentado: tanto durante a Primeira quanto durante a Segunda Guerra Mundial, essa metafísica da morte foi difundida em “edições militares” para serem vendidas aos soldados no *front* e supostamente servirem de motivação, consolo e alívio.²⁶⁸

Se é verdade que as práticas, crenças e fantasias da sociedade burguesa tenderam a paulatinamente retirar a morte da vida e a vê-la como algo de estranho ou extraordinário,²⁶⁹ é igualmente verificável que a máxima do aprender a morrer pode servir de máscara para uma multiplicidade de ideologias da impotência e da diminuição da exuberância da vida que tem buscado neutralizar a história, facilitar modalidades de servidão voluntária de tipo irracional e produzir conformidade sociopolítica. Entretanto, há de se admitir que nem toda tematização da morte segue esse caminho. Às vezes – e penso que, baseado nesse estudo, esse seja o caso de Woolf em *As ondas* –, fluxos culturais trágicos evocam a morte como parte da vida, isto é, procuram gerar uma identificação entre a morte e a vida de tal maneira que esta consciência e experiência da morte, como algo próximo, possa propiciar um aprendizado interior. A compreensão de que não há o que temer na morte – entre outras razões porque quando ela estiver presente, seremos nós que estaremos ausentes e porque, se ela é a privação de sensações, não há por que esperar dor e sofrimento na morte²⁷⁰ – passa por um modo de exposição e de experiência estética fundamentados em uma transição mínima da intensidade para a quietude do nada, a busca de reunificação entre o prosaísmo de vidas e pensamentos ordinários e o mistério metafísico envolvendo o além. Dito em outros termos, esse desejo de reconciliação com um destino secular e essa habituação novelística com a perspectiva do deixar de ser ensinam a viver por meio de uma pedagogia do morrer: o desmembramento e dissolução do corpo e da sua consciência não apenas como algo à espreita, mas como parte constitutiva do próprio condicionamento da vida. Nascer, atingir o esplendor e aceitar o desaparecer é o motivo mais básico desse livro, essa é a

²⁶⁸ ZIEGLER, Ernst. “Introdução”. In SCHOPENHAUER, *Sobre a Morte*, op. cit., p. XI-XII.

²⁶⁹ Cf. ARIÈS, Philippe. *Essais sur l’histoire de la mort em Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Points, 2014.

²⁷⁰ Cf. EPICURO. *Carta & máximas principais*. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin-Companhia das letras, 2020, p. 85-87.

questão fundamental da vida que ele projeta. O divisor de águas psicológico e social da morte de Percival para seus quatro amigos visto à luz do suicídio de Rhoda, das reflexões filosóficas de Bernard antes de morrer e o seu subsequente mergulho de peito aberto nas profundezas do desconhecido e temível fim da vitalidade é algo que aponta uma demanda central que não deixa de ser, a um só tempo, intimamente pessoal, comum e histórica.

III. *Romance de três vinténs* (1934)

3.1 Um romance bem baratinho

XLVI. Perda de Auréola

– Mas como? Você por aqui, meu caro? Você, num lugar de má fama! Você, sorvedor de quintessência, você, um degustador de ambrosia! Vamos e venhamos, é de surpreender!

– Meu caro, você sabe do meu terror aos cavalos e às carruagens. Ainda há pouco, quando vinha atravessando o bulevar com a maior pressa, saltitando sobre a lama, através daquele caos movente em que a morte chega a galope, de todos os lados, a um só tempo, minha auréola, por conta de um movimento brusco, deslizou da minha cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de pegá-la de volta.

Achei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. E, depois, eu me dizia, há males que vêm para bem. agora posso passear incógnito, cometer atos vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E cá estou, perfeitamente semelhante a você, como vê!

– Você poderia ao menos pôr anúncios ou prestar queixa ao delegado.

– Ó, céus, não! Estou bem por aqui. Só você me reconheceu. De resto, a dignidade me entedia. E gosto de pensar que um mau poeta qualquer há de recolhê-la e envergá-la sem pudor. Fazer o bem ao próximo, que prazer! Ainda mais a um bem-aventurado que me fará rir! Pense em X ou em Z! Que tal? Como será divertido!

Charles Baudelaire, *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa* (1869)

O processo de adaptação da peça, que se tornou a mais popular na Alemanha da República de Weimar²⁷¹ – *A ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht com colaboração de Elisabeth Hauptmann e Kurt Weill – para o cinema – que chegou a se concretizar em 1931 sob direção de Georg W. Pabst –, pode ser visto como um bom exemplo do embate entre o produtor que refletiu as suas condições e relações de produção, bem como o atual regime de propriedade privada dos meios de produção em geral a serviço da acumulação ampliada do capital. Isso pode ser dito, pois o episódio inteiro, especialmente a reflexão extraída do que ficou conhecida como “O Processo de Três Vinténs” (1932),²⁷² documenta tanto o desejo de tensionamento da forma do espetáculo de modo que ela não ficasse aquém dos recursos cinematográficos então disponíveis quanto o conflito irresolúvel entre experimentação artística consequente, ou liberdade artística exigente, e uma constante da sociabilidade burguesa: a subordinação de tudo e todos aos imperativos do que se entende hoje em dia por mercado. Em outras palavras: o embate entre, de um lado, Brecht e seus colaboradores, que procuravam demonstrar que a adaptação de peças de teatro para o cinema falado não envolvia “meramente transformações da mídia acústica para a ótica”, mas que envolvia crucialmente “uma forma de interferência na substância poética do próprio trabalho”,²⁷³ e, do outro lado, os homens de negócio do *show business*, que não estavam interessados no desenvolvimento de formas artísticas, mas tão somente nos lucros que a gravação de uma história de sucesso poderia proporcionar, não deixa dúvida a respeito da natureza do capitalismo como o desenvolvimento econômico e a produção de mercadorias de costas para as necessidades imediatas dos próprios produtores. “O processo de três vinténs” é tanto um texto quanto uma experiência imediata que ensinou na prática a dinâmica do direito e da justiça no mundo burguês – a igualdade como ideia burguesa está alicerçada na troca de equivalentes: “Tem-se aqui, portanto, uma antinomia, um direito contra outro direito, ambos igualmente apoiados na lei da troca de mercadorias. Entre direitos iguais, quem decide é a força”.²⁷⁴

Com efeito, tal experiência, que é tanto socioeconômica quanto estético-política, impõe-se como ponto de partida necessário da nossa análise do *Romance de Três Vinténs*, principalmente porque ela é a causa real da escrita desse livro. Não tendo conseguido filmar o roteiro intitulado *O hematoma*,²⁷⁵ Brecht reaproveitou as linhas gerais do enredo, as personagens principais e o contexto do submundo londrino para escrever um romance que avançasse ainda mais em relação ao refinamento da imagem dos nexos causais da luta de classes, que, a bem da

²⁷¹ Cf. SILBERMAN, Marc (ed.). “Part IV. The *Threepenny Material*”. In *Brecht on film and radio*. London: Methuen, 2000, p. 131.

²⁷² *Der Dreigroschenprozess*.

²⁷³ BRECHT, Bertolt. “Meddling with the poetic substance”. In: SILBERMAN, Marc (ed.). *Brecht on film and Radio*. London: Methuen, 2000, p. 145.

²⁷⁴ MARX, *O capital I*, op. cit., p. 309.

²⁷⁵ No original em alemão é *Die Beule* e a tradução para o inglês ficou como *The bruise*.

verdade, já se encontravam, ainda que de maneira menos elaborada, na peça e no filme. Ou seja, sem o dado do registro da experiência objetiva que o fez ter uma percepção mais nítida que, no mundo em que vivia, não apenas os valores intelectuais e o roteiro, mas também o contrato assinado e o próprio processo judicial eram mercadorias à venda para quem pagasse mais,²⁷⁶ não é possível entender completamente o porquê de no universo desse romance satírico praticamente tudo girar em torno de interesses pecuniários.

Pode-se dizer, sem muito medo de incorreremos logo de início em uma grande imprecisão, que o *Romance de três vinténs* foi uma obra que jamais recebeu a atenção devida, mas que isso não significa que não tenha sido motivo de controvérsias. Embora um de seus primeiros comentadores tenha sido ninguém menos do que Walter Benjamin – que o caracteriza como “um romance satírico de capital importância”²⁷⁷ –, não faltaram igualmente críticas, descartando-o, por exemplo, como uma expressão do “deslocamento estético em direção ao populismo” e do “deslizamento teórico para um tipo de utilitarismo de esquerda”, o qual seria supostamente “um defeito familiar nos escritos de Brecht”. Para esses acadêmicos britânicos, escrevendo em 1977, tal obra estaria “confinada principalmente à esfera da circulação e situada em um ambiente lumpem, semicriminal”, sendo “a narrativa na verdade uma mera exposição das relações capitalistas de *corrupção*”.²⁷⁸ Retornaremos mais tarde a essa emissão de juízo que, mais do que descuidada, é simplesmente incorreta e tem cheiro forte de uma atitude mal-intencionada. Por enquanto, podemos antecipar que há poucas coisas menos dialéticas dentro da crítica marxista da economia política do que tal pretensão estabelecimento de uma distinção tão autoevidente e estanque entre produção e circulação, sobretudo em um romance tão carregado de experimentações narrativas e encharcado de sugestões e investigações de ordem histórica e econômica.

Já no Brasil dos mesmos anos 1970, o diretor de teatro e militante Fernando Peixoto não apenas diz que o *Romance de três vinténs* “atinge um dos momentos mais altos da literatura alemã contemporânea”, mas também afirma que se trata, nada mais nada menos, do que uma imbricação entre “realismo e de defesa do socialismo”, representando “para a obra de Brecht o que *O capital* representa para a obra de Marx”.²⁷⁹ Na segunda metade dos anos 1980, outra avaliação bastante perceptiva, ainda que muito breve, vê esse livro como “uma longa e radicalizada reelaboração da adaptação cinematográfica não utilizada pela indústria”, provavelmente porque o romance em questão é uma extensão e um aprofundamento não só da

²⁷⁶ BRECHT, “On the discussion about sound film”, op. cit., p. 144.

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. “Brecht’s *Threepenny novel*”. In *Selected writings*, volume 3, 1935-1938. EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. (ed.). Cambridge, MA, and London, England: Harvard University Press, 2006, p. 3.

²⁷⁸ ANDERSON, Perry; LIVINGSTONE, Rodney; MULHERN, Francis. “Presentation IV”. In Adorno et al. *Aesthetics and politics*. London & New York: 2007, p. 147-148

²⁷⁹ PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 92.

peça de teatro, mas também do argumento não utilizado e que disparou o experimento sociológico descrito no “Processo de três vinténs”. Com efeito, a decisão do estúdio de priorizar a reprodução comercial de uma peça já existente em detrimento de possíveis experimentos artísticos a partir dela possibilitou a confirmação prática do diagnóstico da prevalência avassaladora do capital sobre o trabalho e a justiça, bem como de uma compreensão do funcionamento da cultura sobre o capitalismo e do acerto de incorporar “como elemento essencial da peça o seu caráter de mercadoria,” e das mais baratas diga-se de passagem.²⁸⁰

Nos anos 1990, Fredric Jameson – apesar da ambiguidade que lhe é característica e de dizer que o romance em muitos aspectos se restringe à miséria Dickensiana – coloca-o ao lado da peça *A Santa Joana dos matadouros* (1929-31/1959) como “os dois trabalhos brechtianos fundamentais” no que tange às “grandes representações do capitalismo”.²⁸¹ Mais recentemente, há sinais de um deslocamento da ênfase na leitura do romance em direção à situação de exílio de Brecht na Dinamarca, salientando a distância com seu público e a necessidade de explicitar as correspondências ideológicas entre o capitalismo e o fascismo através do enquadramento do poder sociopolítico do criminoso em uma sociedade capitalista.²⁸² Em 2013, a revista eletrônica *Nonsite.org* dedicou todo um número a estudos sobre a obra do nosso dramaturgo. Esse volume foi intitulado “Affect, effect, Bertolt Brecht”, em português “Afeto, efeito, Bertolt Brecht”, e contou com um ensaio exclusivamente voltado ao *Romance de três vinténs* intitulado “The Time of capital: Brecht’s *Threepenny novel*” ou, em português, “O tempo do capital: *Romance de três vinténs* de Brecht”. O maior mérito desse ensaio é sair do papel de crítico cultural como caçador de símbolos, da prisão ao conteúdo manifesto e embarcar em uma apreciação mais rigorosa, observando, entre tantas outras coisas, a contradição estrutural que atravessa essa obra, a saber, entre a temporalidade mais lógica e progressiva da empreitada de Mac Navalha (*Mackie Messer*), isto é, da acumulação mais palpável, do movimento de ampliação do capital engolfando tudo e todos e aquela do sonho do ex-soldado Fewkoombey, em que somos tragados para trás, para o prólogo e vemos o poder de ocultamento e amnésia que encobre a ostentação capitalista, vemos que a força que nos empurra para frente é a mesma que demanda o esquecimento da exploração de ontem e de hoje.²⁸³ Feito esse panorama sintético do que já foi dito a respeito desse romance, penso ser hora de começar a encará-lo.

Em *Romance de três vinténs* somos primeiramente apresentados aos antecedentes da tragédia de um ex-soldado das forças armadas britânicas, que, graças a uma série de vicissitudes

²⁸⁰ PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2010, p. 95.

²⁸¹ JAMESON, Fredric. *Brecht and Method*. London & New York: Verso, 1999, p. 191.

²⁸² HARINGSMA, Niki. *Mit anderen Mitteln: Theorie und Praxis des eingreifenden Denkens in Bertolt Brechts Dreigroschenroman*. Norderstedt Germany: Grin Verlag, 2010, p. 1.

²⁸³ FORE, Devin. “The Time of Capital: Brecht’s *Threepenny Novel*”. N. 10, September, 2013. Disponível em <https://nonsite.org/the-time-of-capital-brechts-threepenny-novel/>

e do término muito malsucedido de um negócio, acaba nas ruas de Londres mendigando. Essa pequena história da queda de um indivíduo até atingir o patamar mais baixo e degradante da vida londrina nos é contada na forma de um prólogo ao romance propriamente dito. Pode-se dizer que essa trajetória, que será revisitada ao longo do romance, retomada e concluída no epílogo, constitui, assim, uma espécie de parábola que atravessa todo o livro e produz um comentário sobre todo o enredo principal, que não deixa de também se misturar com a parábola, formando um tipo de costura ou amarração narrativa da qual, na boa tradição da contação de histórias, espera-se que se derive alguma lição. Na verdade, como veremos mais à frente, o momento final da parábola, que deveria ser o do arremate do ensinamento, deixa de ser um ponto de conclusão para se converter em mais um plano de significação crítica a partir do qual o leitor deve refletir sobre a própria história que acabou de ler e, em certa medida, a respeito da vida sob a sociedade de classes em que ele vive.

Simplisticamente falando, o *Romance de três vinténs* parece começar por tratar de um dos principais fundamentos históricos da ordem capitalista: as estruturas do empreendedorismo. Nesse romance, o mito fundador da aventura da empresa (*enterprise*) burguesa rumo à *fortuna*, e supostamente baseado na virtude (*virtù*), é erigido com o suporte material da narração de algumas experiências empreendedoras com desfechos bastante variados, os quais, muitas vezes, levam em consideração os últimos desdobramentos dos arranjos dos negócios da década de 1930 na Europa. Se por um lado a tentativa do ex-soldado Fewkoombey de *prosperar* – através do *investimento* de uma indenização financeira estatal em um negócio – não dá muito certo, por outro lado logo somos apresentados a J. J. Peachum, Macheath, William Coax e duas famílias banqueiras, cujos negócios prosperam relativamente bem. Embora nos dediquemos mais detidamente à noção de parábola e aos empreendimentos dessas personagens adiante, é possível adiantar que Peachum, por exemplo, é o típico burguês que teve uma ideia *genial* sobre como viver da exploração do trabalho alheio: ele coordena e orienta um verdadeiro exército de mendigos que se espalham pelas ruas do centro de Londres e que lhe entregam boa parte do dinheiro conseguido com as esmolas recebidas. Quaisquer semelhanças com empresas que empregam um grande contingente de trabalhadores miseráveis, sem sombra de dúvida, não é mera coincidência.

Vale mencionar que quando Brecht começou a escrever seu *Romance de três vinténs*, ele já se encontrava inserido em um longo processo de experimentação com o texto de John Gay, *A ópera do mendigo*, a partir do qual ele expandiu e refuncionalizou temas, enredo, personagens, coordenadas espaciais e temporais para construir sua peça mais famosa, *A ópera de três vinténs*, bem como a tão controversa adaptação homônima para o cinema de 1931, que foi dirigida por G. W. Pabst. O texto de John Gay já era uma espécie de paródia dos espetáculos pastorais –

gênero operístico barroco²⁸⁴ – que iam chegando da Itália a Londres, principalmente pelas mãos do compositor alemão Händel, o qual, não por acaso, havia se naturalizado britânico dois anos antes da estreia d’*A Ópera do Mendigo*. A ópera italiana chegou a Londres nas primeiras décadas do século XVIII trazendo suntuosidade em termos de figurino, sofisticação no que tange à maquinaria do palco, eliminando o diálogo falado e tornando as passagens entre as árias em recitais. Num ímpeto que misturava apego às convenções do drama nacional inglês e um apreço à política cultural que celebrava um pacto entre aristocracia e burguesia, Gay criou uma peça satírica de enorme sucesso que girava seus canhões contra a afetação e o moralismo daquela forma italiana alienígena – as cenas de barraco entre Polly e Lucy ganham em sentido cômico-político ao serem compreendidas como paródias do mundo de estrelas da ópera que se formou em Londres com a chegada desses espetáculos extravagantes e pomposos – a associação entre artistas e prostitutas deve ser entendida primariamente como o papel que aqueles assumiram diante da burguesia. De modo semelhante, a inversão ocorre no nível musical, na medida em que as “árias barrocas fortemente ornamentadas”, os “palácios reais”, as “ilhas encantadas”, os heróis e as deusas são substituídos, respectivamente, por “canções populares inglesas e irlandesas”, “tabernas”, “prisões”, “ladrões e “putas”. Não se pode perder de vista que se trata menos de uma visão cínica do mundo do que um ponto de vista realista, já que a Londres metropolitana do início do século XVIII era notadamente marcada por problemas sociais de todas as ordens – moradias precárias, alcoolismo, miséria, sujeira, altos índices de criminalidade, corrupção estatal, etc., algo disso pode ser visto na gravura *Rua do Gin (Gin Lane)*, de 1751, de William Hogarth.²⁸⁵

Apesar de o *Romance de três vinténs* contar com as principais personagens de Gay, como Peachum, Polly, Macheath e Jenny, além do cenário da capital britânica, a época não é setecentista, mas sim uma mistura entre características da Europa das últimas décadas do século XIX e dos anos 1930, a narrativa foi extremamente dilatada de modo a absorver uma quantidade de cenas muito maior e a ganhar um narrador em terceira pessoa, onisciente, pouco dramatizado, mas que faz incontáveis observações e comentários sobre os eventos que narra sem contudo agir diretamente neles ou se distanciar completamente das várias personagens das quais se aproxima. Talvez seja plausível sugerir que o novo formato mais puramente narrativo permitiu uma maior fragmentação da estória por meio principalmente da divisão em livros, capítulos e cenas, todos devidamente acompanhados de subtítulos baseados livremente nos textos dramáticos anteriores de Gay e do próprio Brecht. Por sinal, a primeira grande divisão ocorre em três livros (Livro um: “Amor e casamento de Polly Peachum”, Livro dois: “O assassinato da pequena comerciante

²⁸⁴ PASTORELLI, Vinicius M. *Da Irresistível Peleja entre Piratas e Tubarões – um estudo sobre a parceria Brecht/Weil*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014, p. 239.

²⁸⁵ LOUGHREY, Bryan; TREADWELL, T. O. “Introduction” In GAY, John. *The beggar’s opera*. London: Penguin, 1986, p. 8-16.

Mary Swayer” e Livro três: “Só vive bem quem vive na fortuna!”), antecedidos por um prólogo chamado “O alojamento” e sucedidos por um epílogo intitulado “O talento dos pobres”.²⁸⁶ Dentro desses três livros há, ao todo, quinze capítulos e cada um com mais ou menos de duas a quatro cenas, valendo enfatizar novamente que tanto esses capítulos quanto todas as cenas são precedidos por subtítulos curtos, que ora antecipam, comentam ou contradizem os acontecimentos que vêm logo em seguida. A princípio, tal procedimento parece buscar uma intensa *literaridade*, pois além dos vários subtítulos, deve-se mencionar que tanto os três livros quanto o prólogo, o epílogo e os capítulos são precedidos por epígrafes, trechos de canções, citações, etc. que, por sua vez, também comentam, antecipam ou contradizem o que está prestes a acontecer ou o que ocorreu antes. O que parece haver é um excedente de intertextualidade que expande o significado do romance e o conecta ao dinamismo cultural dos anos 1930.

Com efeito, esse uso de canções, baladas, trechos de discursos políticos, passagem bíblica e provérbios na abertura do prólogo, dos livros, dos capítulos e do epílogo pode facilmente ser entendido como a produção de uma maior profundidade narrativa, ampliando o campo e as linhas de significação justamente através da multiplicação de interpretações e de pontos de vista em relação ao enredo e às personagens; relacionando e remetendo a obra sempre a uma exterioridade que a preenche, que confere-lhe sentido, rejeitando a noção de obra fechada em si mesma, cujo sentido se completa nela mesma. Isso pode ser dito porque todos esses elementos textuais não têm a mera função de confirmar a estória de maneira diegética, mas, em vez disso, muitas vezes acabam por desmascarar personagens e criticar os acontecimentos narrados, incrementando no lugar de reiterar o sentido do que se lê. No próximo capítulo, veremos, por exemplo, que a “antiga balada irlandesa” – posicionada antes do prólogo em que ficamos sabendo da história do ex-soldado Fewkoombey – pode ser tranquilamente compreendida como um comentário irônico em relação às políticas públicas sociais e de reparação. Seu enunciado não trata diretamente do conteúdo particular da história em questão, mas do debate mais geral que ocorre fora da obra.

Abaixo podemos ver um esquema que nos fornece um pouco da dimensão dessa empreitada.

²⁸⁶ BRECHT, Bertolt. *Romance dos Três Vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 5, p. 15, p. 111, p. 247, p. 346. Ver original (3.1)

Resumo da disposição das partes do romance²⁸⁷

Prólogo: O alojamento

Do “Declínio do Senhor Aighins”, antiga balada irlandesa

Livro Primeiro: Amor e casamento de Polly Peachum

Canção de Polly Peachum

Capítulo 1: Amigo dos mendigos

Flor de pessegueiro

Capítulo 2:

Canção de guerra

Um desejo do governo de sua majestade

Preocupações com as quais o homem comum nem sonha

Tudo pela menina

Capítulo 3:

Final dos Três Vinténs

As lojas B. A bomba

Capítulo 4:

Final dos Três Vinténs: “Sobre a incerteza das coisas humanas”

Conversas sérias

15 libras

Capítulo 5:

Balada de Hannah Cash

Uma empresa pequena mas sólida

Capítulo 6:

Livro de Jó

Sauna

Livro Segundo: O assassinato da pequena comerciante

Mary Swayer Canção de Mac Punhal

Capítulo 7: O senhor Macheath

Um fracasso

A mão de um amigo

Capítulo 8:

Napoleão

Canção dos pioneiros Planos napoleônicos

Capítulo 9:

Canção da insuficiência das lutas humanas Lutas em derredor

Liquidação

Uma reunião histórica Dádivas de amor

O senhor

Capítulo 10:

20 de setembro

O senhor Peachum vê uma saída

O senhor Macheath não quer sair de Londres

Capítulo 11: As folhas amarelecem

O pensamento é livre

A semana de publicidade de Chreston

Capítulo 12: Será que o senhor Macheath tem Mary Swayer na consciência?

Livro Terceiro: Só vive bem quem vive na fortuna

Capítulo 13: Graves decisões

O doente morre

Capítulo 14: O forte luta

A batalha nas docas das índias ocidentais Catástrofe nacional

Ações de limpeza Dias inquietos

Capítulo 15: O álibi

Vitória do bom senso Nevoeiro

Epílogo: O talento dos pobres

O sonho do soldado Fewkoombey

²⁸⁷ Idem. Ver original (3.2)

Caso avancemos um pouco no argumento, veremos que, na realidade, o que parece existir aqui é uma construção dialética em que a unidade narrativa é decomposta em várias unidades semiautônomas e que se encontram em relação com o todo, pois se por um lado são todas partes adicionadas e que têm delimitações claras com um ponto de partida e de chegada, por outro lado elas só completam as suas possibilidades de significação quando postas em relação ao romance como um todo. As cenas normalmente são constituídas por histórias que apesar de possuírem desdobramentos posteriores, isto é, de pertencerem a uma sequência narrativa, elas são quase autossuficientes e não é à toa que tenham títulos. Ou seja, epígrafes, canções, livros, capítulos, cenas e subtítulos podem perfeitamente ser vistos de maneira isolada ou como simples ornamentos literários, contudo, é na *unidade enquanto separados* que eles mostram a sua real força representacional. Desse modo, os incontáveis elementos satíricos podem e devem ser entendidos como denúncias específicas de problemas cotidianos particulares, mas no instante em que são submetidos à lógica interna da obra, percebe-se que eles são como traços em uma tela que visa à representação de todo um modo de produção a partir dos seus efeitos mais simples e corriqueiros até os mais complexos e extremos. Mais do que isso: a tese que defendo é a de que da *Ópera de três vinténs* até o *Romance de três vinténs*, passando pela *Santa Joana dos matadouros* e o filme homônimo de 1934, Brecht avançou de uma crítica ao capitalismo como sistema abstrato, nos seus fenômenos de superfície, para uma crítica e explicação mais complexas, procurando focalizar o movimento da reprodução ampliada do capital na sua determinação das relações sociais.

Estamos, então, falando de uma configuração que se alicerça em uma espécie de “semiautonomia” dos materiais, mas que está subordinada a propósitos formais mais amplos e que, via de regra, partem do simples, do aparente ou do indivíduo para o complexo, o não aparente e o sistema, sempre defendendo a primazia do concreto, inclusive quando a representação de uma determinada situação muito fetichizada demanda formas mais abstratas. Nesse sentido, ao estabelecer um princípio didático de apresentação e de representação das características mais fundamentais de todo um modo de vida, esse trabalho de divisão, multiplicação e de produção de interrupções na sequência narrativa pode ser enxergado como decisivo na tarefa de colocar uma questão incontornável para as teses que defendem que a arte é o espaço da fruição livre, desinteressada e inconsequente. O que quero dizer é que um dos traços distintivos desse livro é o de iniciar muitas histórias e ir emaranhando-as; por mais que a narrativa apresente uma linguagem referencial e acessível, ela é entrecortada e saturada. Mais ainda: visto como um todo o *Romance de Três Vinténs* dá a impressão de ter sido montado para questionar inclusive o caráter de *fruição* supostamente desinteressado da recepção artística, situando o leitor em um processo cognitivo de constante decodificação das leis que regem o seu próprio mundo,

isto é, sugerindo uma dimensão ativa e produtiva na passividade consumista, devolvendo o mundo do qual ele faz parte e que, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, ele contribui para produzir.²⁸⁸ Isso equivale a dizer é que essa obra não dá um fôlego ao leitor, pois todos os elementos, digressões, passagens, etc. significam algo em si, apontam para dinâmicas reais e tentam explicar algum aspecto da vida sob o capitalismo; não há pausas para jogar conversa fora, arrebatamentos, experiências estéticas transcendentais ou coisas do gênero. O que se exige é um modo de percepção concentrado, aqui intelectualismo não é xingamento.

Portanto, uma nova espécie de realismo deve ser forjada, que não abra mão de todo o arsenal de meios representacionais erigidos pela tradição, ou tampouco de todas as inovações do período. Disso decorre o princípio metodológico crucial da montagem no trato dos materiais de modo a reproduzir contradições reais ao mesmo tempo em que se produz um ponto de vista sobre elas. Desse modo, alguém poderia perfeitamente dizer que escrever sobre o realismo de Brecht, ou a relação entre forma literária e processo social dentro de sua obra, é uma missão, à primeira vista, fácil, pois significa salientar uma característica que esse autor buscou incansavelmente imprimir em seu trabalho. Em um segundo momento, no entanto, o que parecia ser simples se revela uma missão de grande complexidade, especialmente porque se trata de uma relação de busca de um realismo bastante crítico, particular e cuja aparente simplicidade envolve, a um só tempo, experimentações de incontáveis tipos como a fragmentação da narrativa mais tradicional e a refuncionalização de elementos a princípio antagônicos, certa propaganda política, um paradigma pedagógico e a intenção de pautar a recepção do trabalho artístico através da multiplicação das contradições e dos pontos de vista que perpassam as obras. Isso quer dizer que, embora Brecht tenha dedicado a quase totalidade do tempo de seu processo criativo coletivo à elaboração de formas estéticas que dessem conta da experiência real da dominação política e social contemporânea – isto é, da realidade moderna sob o regime capitalista –, ele desenvolveu um procedimento de construção estética que, enquanto bebia, também superava as técnicas narrativas de captação da realidade, tanto dos autores canônicos do idealismo alemão quanto dos movimentos artísticos mais ligados à determinação social do século XIX e os desdobramentos artísticos mais atuais, notadamente o naturalismo francês e o expressionismo alemão respectivamente.²⁸⁹

Brecht parecia consciente de que não bastava mais reproduzir as contradições do mundo

²⁸⁸ “Ao receptor individual, a arte permite satisfazer, ainda que apenas idealmente, necessidades que se acham banidas da sua práxis cotidiana. Na fruição da arte, o indivíduo mutilado se reconhece como dotado de personalidade”. Isto é, uma das funções da arte no mundo burguês é o de não ter função, o de conferir uma ilusão para contribuir no mascaramento da desumanização contínua que o sujeito nessas condições está submetido. O objetivo de Brecht parece ser algo bem simples: fazer com que a arte deixe de ser mera distração, entretenimento ou consolo para se tornar parte de um projeto social mais amplo cuja intenção é o de forjar uma massa crítica. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 38-39.

²⁸⁹ Ver em ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012 e COSTA, Iná C. “A resistência da crítica ao teatro épico”. In *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 75- 102.

sensível no texto ou na cena; a forma artística tinha que ela mesma produzir uma experiência estética exigente que abrisse a possibilidade de superação subjetiva das contradições presentes na vida real e que levasse em consideração os últimos desenvolvimentos da sociedade atual. Desse modo, Brecht e seus camaradas não formularam propriamente uma doutrina de representação realista, mas um princípio metodológico de construção formal baseado na descrição e explicação conscientes de *processos*: ele quer discutir como se pensa, o porquê se pensa como se pensa e desafiar a especialização por meio de uma tentativa de visão da totalidade das relações entre as partes aparentemente isoladas da experiência histórica. É, a propósito, justamente esse trabalho racional de dar forma à processualidade histórica que está no âmago do seu realismo. Há, em outras palavras, a tentativa desse autor e sua trupe de superar o dualismo entre teoria e práxis, dando uma forma elaborada e eloquente a um ponto de vista de uma classe dominada e, dessa maneira, não somente torná-lo visível, mas também inserido, com conhecimento de causa, dentro de uma luta que é cultural e política, já que, como alguém que viveu durante os anos 1930 na Alemanha sabe, aquela depende materialmente desta.

Lembremos, antes de mais nada, que nosso escritor em questão tinha como programa produzir uma unidade entre aquelas características mencionadas – fragmentação da narrativa, pedagogia, satisfação e uma profunda multiplicidade de camadas de significação –, na qual se conservassem as suas respectivas propriedades vitais. Dito de outra maneira, Brecht nos convida a conhecer, ou a quem sabe reencontrar, uma visão de mundo na qual o conhecimento e a ciência são um pouco mais do que a especialização do termo “ciência” em línguas como português, francês e inglês (*science*) nos permite ver; em alemão *Wissenschaft* (conhecimento), por exemplo, é pensado “primeiramente e acima de tudo como fonte de prazer”. A centralidade do didatismo está ligada a uma visão que deseja superar o “modo reificado,” ou desumanizado, como a ciência e o conhecimento são vistos e experimentados, trazendo para primeiro plano o fato de o ato não só de conhecer intelectualmente, mas também manualmente estar imbricado com uma satisfação que pode e deve ser recuperada dentro do quadro de “um mundo em que a prática é prazerosa, e inclui sua própria pedagogia”, e por fim estabelecendo “o ensino da prática como também sendo uma prática ela mesma, e desse modo ‘participando’ na própria satisfação que ela desperta em seus estudantes praticantes”. O que parece estar em jogo aqui é que parte da, digamos assim, modernidade de Brecht reside justamente de ele ir atrás da atualização desse didatismo inerente à prática, tendo sempre muito bem claro que “o tabu que recai sobre o didático em arte (que nós modernos, nós ‘ocidentais’ modernos, pressupomos) é em si um traço da nossa própria modernidade”.²⁹⁰

Daí, apesar de um livro como o *Romance de três vinténs* lidar com fenômenos tão duros,

²⁹⁰ JAMESON, *Brecht and method*, op. cit., p. 4-5.

como é o caso da realidade da guerra imperialista dos bôeres, da violência à qual estão submetidos os miseráveis e trabalhadores das grandes cidades burguesas e do cinismo inescrupuloso dos criminosos estatais, empresariais e mafiosos, ele não deixa de conter inúmeras situações que provoquem riso ou que sejam muito prazerosas. O riso, de acordo com o ponto de vista desse teatro dialético, é a melhor forma de “representar condições” em vez de “desenvolver ações” também porque ele promove o reencontro entre o pensamento a respeito das causas e a satisfação na prática de aprender.²⁹¹ Inclusive, em alguns casos, a contradição da coexistência do humor e da fatalidade serve para instigar a reflexão sobre o contrassenso de ser facultado à representação o poder de apresentar uma ação de maneira engraçada, enquanto ela evidentemente não seria se tivesse efetivamente acontecido ou acontecesse; isso significa desmistificar a representação como necessariamente a reprodução da realidade tal como ela ocorreu sem cair na unilateralidade muito conveniente aos interesses dominantes do mundo como puro engano e ilusão de tal modo que a nossa ação mais consequente seria a de nos resignarmos diante dele, abstraindo-o. Algo que estava, e de variadas formas ainda está, na ordem do dia das batalhas contra a hegemonia dos modos de ver capitalistas. Mais ainda: Brecht reforça que, contrariando o que dizem muitos outros tipos de realismo, não existe uma única e estática verdade, seja ela ultrassubjetiva ou objetiva. Obviamente que essa proposição não deve ser apressadamente confundida com algum perspectivismo desmobilizador, em vez disso deve ser entendida como uma noção de verdade sempre fundada em um ponto de vista situado social e historicamente na longa narrativa da luta de classes. Sabendo que as verdades enxergadas como universais são, na realidade, as verdades produzidas e reproduzidas pelas diversas facções da classe dominante para a manutenção do seu sistema de dominação, logo, o trabalho de nomear e explicar os conflitos de classe já teria em si algum mérito para os que não capitularam à adaptação segura e tranquila do conformismo niilista.

No que se refere mais especificamente ao *Romance de três vinténs*, vale lembrar que é nos anos 1930 que Brecht começa a expandir suas ambições artísticas: mais do que produzir uma arte narrativa – isto é, que estabeleça conexões – ele paulatinamente alarga seu escopo para uma produção cultural dialética. Há de ser afirmado, assim, que a busca de figuração estética exigente nas suas obras não estava dissociada nem da preocupação de *ensinar* como operam os nexos sociais regidos pelo capital, tampouco da contribuição para o desenvolvimento da cultura como um todo. Ou seja, o exercício de representar, para Brecht, pressupunha uma pesquisa formal

²⁹¹ O teatro épico, disse ele, não se propõe desenvolver ações. Mas representar condições (...) Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele (...) Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-los sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive. Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma”. Ver em BENJAMIN, “O autor como produtor”, op. cit., p. 133-134

minuciosa, uma pedagogia em torno do funcionamento dos interesses dominantes que regem a sociedade a serviço do capital, o que, como e para quem se representa, bem como uma tomada de posição diante da configuração desses conflitos. Todos esses aspectos gerais da obra de Brecht serão aprofundados, pois são cruciais para o melhor entendimento das suas realizações artísticas particulares – se a base sobre a qual as relações de produção cultural acontecem no capitalismo dita uma tendência à autorreferencialidade de tal sorte que ela goze de uma liberdade para fazer tudo, menos se opor de fato ao sentido atual da produção e da propriedade, aqui há um constante desafio a essa noção cristalizada de arte não de maneira puramente esteticista, mas fundamentalmente de modo econômico e político.

Feito esse preâmbulo para começarmos a nos familiarizar com a magnitude da intervenção brechtiana, procurarei, a partir de agora, realizar o levantamento de algumas particularidades da configuração da sua primeira experiência de fôlego com o romance. O *Romance de três vinténs* é um livro bem baratinho e isso não significa somente ecoar a paródia operada por John Gay há quase trezentos anos. Isso equivale a postular, em primeiro lugar, que a arte se tornou mercadoria independentemente da qualidade do seu verso, da eloquência das suas frases ou da universalidade das suas figuras de linguagem. Aliás, desde o título o livro diz a que veio: cantar, ou berrar, o mundo do dinheiro com um olho na descrição e outro na explicação, já que meramente expor a vida fetichizada é apenas redundância e se acomodar na ordem dada. A ênfase passa do mendigo para a esmola – muito embora ela, de certa maneira, continue lá – e isso é uma alteração considerável, haja vista que o nexos transita da crítica moral para a crítica da economia política. Efetivamente, não seria possível dizer que os três livros que compõem a obra em questão traduzem em prosa ficcional *ipsis litteris* o conteúdo conceitual e histórico dos três volumes de *O capital*, porém, os seus grandes temas são facilmente identificáveis no escrito de Brecht, a saber, a mercadoria, a exploração do trabalho por meio da propriedade e do salário, a assim chamada acumulação primitiva, o capital comercial, bancário, a colonização moderna, etc.

Ou seja, esse romance tem como temática central a dinâmica do capital das primeiras décadas do século XX. É possível especular se um dos motivos que o fez embarcar na escrita de um romance não está nas dificuldades de demonstração e compreensão do movimento do capital naquela quadra histórica específica. Por que nosso autor não optou pela sua linguagem artística preferencial, o teatro? É bem possível que a versatilidade do romance tenha chamado sua atenção. Nesse sentido, não se pode perder de vista que artista algum pode evitar a retórica, ou, dito de jeito bem simples, a persuasão discursiva. Ele só pode, no máximo, escolher qual tipo de retórica ele vai utilizar. De fato, por mais que a ideologia tente esconder, o autor não pode decidir se ele vai afetar a recepção dos seus leitores ou não. No limite ele pode escolher se vai fazer isso conscientemente ou não. Dito isso, a escolha do romance como forma de expressão literária tem

implicações ainda maiores, pois, no caso do romancista, são imensamente mais numerosas.²⁹²

Esse gênero narrativo e popular por excelência conseguia dar conta de muitas explicações sobre as causas e as consequências da crise capitalista que o teatro, mesmo épico e mais completo que fosse, simplesmente não comportava dados os próprios limites das artes do espetáculo. Evidentemente que a perda em profundidade e abrangência de uma peça em termos de assuntos e situações, que se propõem a revelar os nexos causais da dinâmica capitalista, como é o caso de *A Santa Joana dos matadouros* (1929-31), é compensada pela sua maior praticidade de circulação, alcance e apelo às necessidades mais imediatas da agitação, propaganda e organização políticas dos envolvidos, tendo em vista principalmente que o romance é um gênero cuja recepção é quase que exclusivamente individual.²⁹³ Aliás, é precisamente essa modernidade do romance — a qual implica por um lado uma versatilidade formal extraordinária, mas por outro frequentemente uma produção e recepção regressivas do ponto de vista dos interesses coletivistas de Brecht — que se torna uma contradição incontornável nesse projeto didático romanesco.

No quadro abaixo, vemos algumas características gerais da prática cultural na sociedade burguesa. Elas nos ajudam a entender o porquê de o romance ter se tornado o gênero artístico dominante durante tanto tempo e ser até hoje relevante.

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa ²⁹⁴
Finalidade de aplicação	objeto de culto	objeto de representação	representação da autocompreensão burguesa
Produção	artesanal (e) coletiva	individual	individual
Recepção	coletiva [sacra]	coletiva [sociável]	individual

O romance é o gênero das classes médias, ele traz na sua própria definição esse desejo de mobilidade e de liberdade. Além disso, sendo a sua produção e recepção fundamentalmente individuais, ele igualmente se coloca em sintonia com uma sociabilidade que celebra, ora explícita, ora tacitamente, o individualismo. Sua dissociação do culto, polifonia social e forma

²⁹² BOOTH, Wayne. "Types of Narration". In *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The Chicago University Press, 1983, p. 149.

²⁹³ "A arte burguesa tem uma função de representação somente na medida em que a burguesia assume representações de valor procedentes da aristocracia; genuinamente burguesa é a objetivação artística da autocompreensão sobre a própria classe. Produção e recepção da autocompreensão articulada não são mais associadas à práxis vital. É o que Habermas chama de satisfação de necessidades residuais, isto é, de certas necessidades que estão excluídas da práxis vital da sociedade burguesa. Não apenas a produção, mas também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações (*Gebilde*) que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la (...) O modo de produção individual, característico da arte na sociedade burguesa, surge dentro já do mecenato cortesão. A arte cortesã, porém, permanece ainda ligada à práxis vital, por mais que a função de representação, em comparação com a função de culto, signifique um passo no afrouxamento das pretensões sociais imediatas de uso. Do mesmo modo, a recepção da arte cortesã permanece coletiva, ainda que o conteúdo da manifestação coletiva tenha se transformado. Na esfera da recepção, a transformação decisiva sobrevém apenas com a arte burguesa; esta é recebida pelo indivíduo isolado. O romance é o gênero literário no qual o novo tipo de recepção encontra a forma que lhe corresponde". BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 93-95.

²⁹⁴ Ibid., p. 94.

de mercadoria também repõem traços distintivos da era burguesa. Mas, talvez, o mais importante mesmo seja a sua missão de colaborar no processo de autocompreensão do sujeito burguês dilacerado pela modernidade da máquina e pela divisão do trabalho. *Romance de três vinténs*, à primeira vista, tem um acabamento muito parecido com os romances oitocentistas publicados em folhetins. Além da divisão em três livros, que lembra muito o padrão *three-volume* ou *three-decker novel* de publicação de romances no XIX, sua divisão narrativa em tantos capítulos e cenas lembra, inclusive tematicamente, romances como *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens, e *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo. O que parece estar em jogo, tanto no século XIX quanto para Brecht, é que o poder de persuasão da narrativa parece se ampliar, caso ela seja decomposta em unidades menores e mais dispersa no tempo. Esse ganho didático parece ficar ainda mais óbvio se compararmos o processo de fruição de romances do cânone modernista, notadamente *Em busca do tempo perdido*, de Proust, *Mrs Dalloway*, de Woolf, ou *Finnegans wake*, de Joyce. Esse olhar mais voltado para o popular do que para os críticos literários não deve ser visto como acaso, mas como um comentário sobre a falta de sentido de se lutar contra a mercantilização da arte por vias puramente estéticas, diferenciando-se abstratamente da nascente da assim chamada cultura de massa. Com efeito, um dos motivos cruciais que animaram a experimentação formal de boa parte dos modernistas foi a vontade de criar um fosso entre a ‘baixa cultura’ e a ‘alta cultura’ de modo a justificar a própria existência e relevância da Arte diante da industrialização da cultura. Para Brecht, sob o capitalismo o que não é mercadoria simplesmente não existe. Aqui voltamos à discussão realizada na introdução deste trabalho: a inovação puramente formal pode rapidamente cair na perfumaria e irrelevância, pois a questão parece ser modificar o sentido da produção. Foi nesse sentido que Brecht não fez um romance de fluxo de consciência – embora a técnica volta e meia apareça –, mas, em vez disso, atingiu em cheio o cerne da produção cultural burguesa, a saber, a sua finalidade como autocompreensão burguesa.

Esse romance de Brecht justifica a sua aparente simplicidade e negligência em termos de inovação literária, sublinhando que a inovação está em rejeitar a função que esse gênero desempenha na sociedade burguesa. Ele serve para algo e isso já é um horror diante dos estetas mais ortodoxos. Pior: ele recusa a fruição esteticista e coloca no centro um princípio didático que ultrapassa a atividade mais especializada de *agitprop*. O trabalho nesse livro é de *representar* o capitalismo por meio de uma *montagem* literária, de uma fotomontagem escrita dele em um determinado momento sócio-histórico. Ele denuncia não apenas os padrões, as autoridades policiais, banqueiros, o militarismo, as aventuras imperialistas e a exploração, como também se coloca como algo de incômodo, até mesmo para pessoas que se creem de esquerda, mas que não aceitam que nem toda obra deve ser feita de acordo com as expectativas do mundo capitalista; nem todo livro precisa ser um escape, uma indenização psicológica e sensorial pelo sofrimento

na sociedade burguesa, um transe ou um mero passatempo desatento. Essa é uma perspectiva esteticista que esse romance conscientemente rejeita.

Não se trata, porém, de uma renúncia oca. Um dos princípios narrativos do *Romance de três vinténs* é a exploração de todo potencial de desmascaramento da sátira. O propósito parece ser o de esclarecer dialeticamente – para um público com o mínimo de interesse em fazer as conexões que permeiam os interesses dominantes na sociedade burguesa – aspectos muito sérios e concretos da realidade através do enquadramento fornecido pela comédia, deboche, absurdo, desfaçatez e cinismo, trazendo-os para um patamar em que possam ser compreendidos e transformados. Nesse romance, mais do que em qualquer outra obra de Brecht, há a dissecação das relações íntimas e produtivas entre a ordem da burguesia, seja ela liberal, conservadora ou fascista, e a mais rasteira criminalidade.²⁹⁵ O grande empreendedor, o pequeno burguês sabichão ou o malandro que lucra em cima do trabalho alheio (“malandro é um gato que come peixe sem ir à praia”) é reconduzido à sua posição mais humilde de um parasita violento absolutamente risível – o feito desse novo herói não sucumbe a nenhum moralismo nem tampouco é engrandecido como algo extraordinário. Em vez de uma meditação metafísica, um arrebatamento estético ou um tratado de ética, o que temos é a encenação do que significa uma sociabilidade quase que completamente voltada para acumular vinténs e a instigação do leitor a se posicionar em meio a isso tudo: o pudor, a compaixão e o moralismo são aqui pensados em termos de uma moralidade, que subjetiva e objetivamente sustenta e reproduz de maneira ampliada o capitalismo. Afinal de contas, o que auxilia decisivamente a adesão de indivíduos às relações sociais capitalistas é uma espécie de consolo moral burguês, uma compensação psicológica que nos ajuda a participar da pilhagem burguesa e a conviver com a miséria, ou, no melhor dos casos, a impotência em ato da moral indignada quando a luta de classes se agudiza.²⁹⁶ Nesse livro, essa contenção construída entre o sujeito e o seu conceito se dá por meio da busca e da manutenção de certa respeitabilidade (não só de pessoas e ações humanas, mas também roupas de grife, etiqueta, móveis nobres e fachadas arrojadas de edifícios que servem de espaço para o mais

²⁹⁵ BENJAMIN, Walter. “*Romance de três vinténs* de Bertolt Brecht”. In *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 82-83.

²⁹⁶ “Ora, se observarmos que as três classes da sociedade moderna (a aristocracia feudal, a burguesia e o proletariado) têm, cada uma delas, a sua moral específica, a única conclusão que podemos tirar disso é que os seres humanos consciente ou inconscientemente, extraem as suas noções morais, em última instância, das relações práticas que embasam a sua condição de classe – das relações econômicas em que produzem e trocam. (...) A partir do momento em que se desenvolveu a propriedade privada de coisas móveis, o mandamento moral 'não furtarás' se tornou comum a todas as sociedades em que ela passou a vigorar. Esse fato converte esse mandamento em mandamento moral eterno? De jeito nenhum. Numa sociedade em que tivessem sido eliminados todos os motivos para furtar (...) quem não zombaria do pregador moral (...) toda teoria moral concebida até agora é, em última instância, produto da respectiva condição econômica da sociedade. E como, até agora, a sociedade se moveu por força de antagonismos de classe, a moral sempre foi uma moral de classes: ou ela justificou a dominação e os interesses da classe dominante, ou então, quando a classe oprimida se tornou suficientemente forte, representou a indignação contra essa dominação e os interesses futuros dos oprimidos ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring: a revolução da ciência segundo o Senhor Eugen Dühring*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 125-126.

sórdido banditismo institucionalizado). A prática de parecer gente de bem para si mesmo e para outrem é capitalizada: não somente a piedade se torna um comércio muito lucrativo nas mãos de Peachum e a empatia uma vulnerabilidade que pode nos explorar, como também somos obrigados a confrontar a hipótese de ser impossível ser ou se conservar como uma pessoa boa em uma sociedade enormemente injusta e esse é um caminho para a implosão do automatismo moral burguês prevalente.²⁹⁷

Em suma, pode-se dizer que o sentido geral desse romance é o experimento de uma prática cultural dialética, tendo como ponto de fuga a negação da negação. De um ponto de vista marxista, essa dialética se daria, grosso modo, em um primeiro momento do capital negando o trabalhador – dissimulando e encobrindo o trabalho como a sua precondição e atentando contra ele, explorando-o – e, em um segundo instante, aquilo que é negado negando aquilo que o nega. O trabalhador negaria o capital que o nega, configurando, assim, a negação da negação.²⁹⁸ Caso meu palpite tenha algum grau de verdade, Brecht estaria fazendo algo similar nesse livro, pois a função, produção e recepção da arte burguesa negariam a refuncionalização, produção e recepção brechtianas, conclamando que a função da arte é não ter função. O *Romance de três vinténs* seria, desse modo, descartado, por parte do aparato cultural, como não artístico e como propaganda, entre outras razões, por conta da sua pedagogia materialista, da sua rejeição à profundidade psicológica, da sua recusa à autorreferencialidade, etc. No entanto, ao se voltar contra a função, produção e recepção da arte na sociedade burguesa, ou seja, ao atacar a neutralização da crítica, escrever obras a muitas mãos e procurar pautar a recepção, ele e seus companheiros estariam negando o meio de produção cultural que os nega. Daí, provavelmente a intervenção desse autor sempre ser imanente, seja com uma ópera comercial, com o cinema falado ou um romance: as contradições e a crise são descobertas, examinadas e expostas desde dentro para negá-lo. Isso é, em certa medida, a obra de arte que nega o seu conceito, nega a si própria como obra ao pulverizar suas fronteiras tendo em vista a centralidade da sua conexão com a exterioridade.

Evidentemente que tal ação tem limites bastante óbvios não apenas, mas sobretudo, porque todas as relações de produção dominantes resistem ao trabalho de refuncionalização e o

²⁹⁷ WILLIAMS, *Modern tragedy*, op. cit., p. 191-198.

²⁹⁸ “[A] expropriação se consuma por meio do jogo das leis imanentes da própria produção capitalista, por meio da centralização de capitais. Cada capitalista liquida muitos outros. (...) Com a diminuição constante do número de magnatas do capital, que usurpam e monopolizam todas as vantagens desse processo de transformação, aumenta a massa da miséria, da opressão, da servidão, da degeneração, da exploração, mas também a revolta da classe trabalhadora, que, cada vez mais numerosa, é instruída, unida e organizada pelo próprio mecanismo do processo de produção capitalista. O monopólio do capital se converte num entrave para o modo de produção que floresceu com ele e sob ele. A centralização dos meios de produção e a socialização do trabalho atingem um grau em que se tornam incompatíveis com seu invólucro capitalista. O entrave é arrebatado. Soa a hora derradeira da propriedade privada capitalista, e os expropriadores são expropriados. O modo de apropriação capitalista, que deriva do modo de produção capitalista, ou seja, a propriedade privada capitalista, é a primeira negação da propriedade privada individual, fundada no trabalho próprio. Todavia, a produção capitalista produz, com a mesma necessidade de um processo natural, sua própria negação. É a negação da negação.” MARX, *O capital I*, op. cit., p. 832.

papel da cultura na revolução social tem alcance restrito. É talvez por isso que Brecht não tenha aceitado a proposta de simplesmente elevar o teatro como tal e a instituição arte como seus alvos principais. Para ele, partir do impossível e não do concretamente realizável, de um ideal e não da situação realmente existente, seria um retrocesso, a um só tempo estético e político, porque reconduziria a cultura ao seu lugar de cultivo de uma personalidade individual dificilmente existente, de uma moralidade vazia e hipócrita e de substituição da ação pela imaginação. Em outras palavras, o idealismo é um componente da arte burguesa que interessava superar.

Como espero conseguir demonstrar, o não acabamento, o não encerrar em si dessa obra é também um esforço de negar aquilo que nega as relações da arte com o que está para além dela, haja vista que, principalmente em 1934, estava claro que a sua condição de possibilidade se encontrava na luta política. Sendo o final do romance o enforcamento de um condenado da terra sob os aplausos entusiasmados de outros pé- rapados, o que fica para nós é uma contradição incontornável e urgente, não apenas da obra, mas da realidade. O *Romance de três vinténs* pode até nos ajudar a entender a realidade, mas o seu engenho verdadeiro se encontra no seu chamado ao que está fora de si: uma convocação a conhecer e a, quem sabe, buscar mudar a realidade.

3.2 Artimanhas da acumulação do capital

O segredo das grandes fortunas sem causa aparente é um crime esquecido,
porque ele foi bem-feito.

Honoré Balzac, *O pai Goriot* (1835)

Peachum tentou entrar em contato com os donos de algumas dessas lojas B.,
através dos seus mendigos. Mas aquela gente silenciava encarniçadamente,
odiava mendigos, e parecia também
não saber muita coisa sobre a origem das suas mercadorias. Sua pesquisa sobre o
passado daquele tal Macheath teve resultado. Indicava aquela semi-obscuridade
que abrangia anos inteiros, a mesma que torna tão pobres algumas páginas da
biografia dos nossos grandes homens de negócios; eles em geral sobem de
repente, de modo surpreendente, numa vertical, saindo do escuro depois de tantos
e tantos anos “de trabalho duro e sacrifício” – só que habitualmente esqueciam-se
de dizer de quem.²⁹⁹

Bertolt Brecht, *Romance de Três Vinténs* (1934)

²⁹⁹ BRECHT, *Romance dos Três Vinténs*, op. cit., p. 101. Ver original (3.3)

A retórica de *A ópera de três vinténs* procura ganhar o leitor para a lógica de um mundo cujo sentimento predominante é o da “desilusão cínica”; um endurecimento crítico e uma rejeição de qualquer chance de solidariedade social que passam a permear todas as relações sociais no mundo burguês recriado na cena. Efetivamente, o que sobra em meio ao ponto de partida do colapso das virtudes não é nada muito além da teatralização do submundo do *Soho* londrino e o enquadramento do ladrão e da puta como as figuras sociais mais típicas e representativas da sociedade da mercadoria.³⁰⁰ Tal diagnóstico de um cinismo indignado parece convergir com a avaliação de que nessa peça haveria dois Brechts interligados, a saber, o Brecht “nihilista tempestuoso” ou “iconoclasta” das peças de 1918 a 1923 como *Baal, tambores na noite (Trommeln in der Nacht)* e *Na selva das cidades (Im Dickicht der Städte)* e o “aprendiz” ou “iniciado no marxismo, que tenta estabelecer um paralelo entre as fraudes e as traições menores, a ladroagem do submundo, com as iniquidades e a corrupção aparentemente mais respeitáveis, mas mais crassas e profundas, do mundo superior”.³⁰¹ Ou seja, a transição de Nietzsche a Marx,³⁰² que tantos jovens alemães idealistas como ele fizeram ao se depararem com a Revolução Alemã, seria expressa por essa tensão no interior da peça.

Já o *Romance de três vinténs* completaria o ciclo do trabalho com aquela fábula e sinalizaria o início de seus anos de exílio durante os quais a influência de um marxismo-leninismo próprio ganhou preponderância até que o retorno do exílio a uma Alemanha Oriental sob o domínio de Stalin o faria abandonar o leninismo em busca de outros pactos possíveis com o público. Esse traço ascensional no que tange à combatividade de Brecht no momento de escrita certamente fornece pistas a respeito do sentido e das contradições do livro, mas nem de longe esgota suas sugestões e desdobramentos. Trata-se, portanto, de um projeto abortado em ao menos três níveis: (1) um *script* que não foi filmado; (2) um romance que claramente aponta para aperfeiçoamentos naquela própria linguagem e que começaram a ser testados no inacabado *Os negócios do Sr. Júlio César (Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar)*; (3) a revolução derrotada na Alemanha e a restauração na União Soviética. O tipo de forma artística que nosso autor procurava era sistematicamente informada pela luta do proletariado de maneira geral e do alemão em particular e é por isso que a saída destes de cena e a emergência primeiro do nazifascismo e depois da estabilização da ordem mundial (coexistência entre o liberalismo e o socialismo em um só país) foram cruciais para a reorientação que ocorreu posteriormente na sua estrada. Neste trabalho, vou me ocupar primariamente do romance e, por conseguinte, de um instante da sua caminhada.

O entendimento da correlação entre a reprodução ampliada do capital e a nazificação, ou a face então mais atual do projeto expansionista alemão, aparece como o motor narrativo, na

³⁰⁰ WILLIAMS, *Modern tragedy*, op. cit., p. 249.

³⁰¹ Cf. EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte e seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991, p. 159-160; PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 86

³⁰² PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht: A literary life*. London: Bloomsbury, 2014, p. 2, p. 27 e p. 64-67.

medida em que o romance elege como ponto de partida a representação do capitalismo. Entretanto, não somente a estrada que vai *da Ópera de três vinténs*, de 1928, à *Santa Joana dos matadouros* (1929; 1931), mas também aquela que vai até o romance em questão indicam a exigência de transitar das contradições da representabilidade do capitalismo para aquelas do capital, inclusive nas suas formas mais abstratas. Uma vez que ficava claro que a subversão da ordem institucional capitalista não controlava ou inviabilizava a acumulação de capital, o que deveria passar a ser focalizado era o seu conjunto de determinações das mais imperceptíveis às mais espalhafatosas. O nível de complexidade das relações capitalistas nos anos 1930 mostrava-se incompatível com as limitações do teatro e é desta constatação que a forma do romance passa a se mostrar mais atraente para os seus intentos.

É nesse sentido que buscarei examinar como ocorre a apresentação dos elementos narrativos que são utilizados – no sentido de ferramentas – para representar algo que está para além do texto: o movimento do capital a partir de diferentes ângulos.

I

Uma das distinções mais substantivas entre o aristocrata e o burguês é que este último se constitui a partir do que ele faz, do seu trabalho, ou seja, da limitação que a divisão do trabalho lhe impõe. Não é por acaso, portanto, que o romance comece por apresentar suas principais personagens dentro dos seus respectivos negócios. Isso significa que um dos materiais fundamentais do romance – a figura do burguês – vai ser trabalhado do começo ao fim justamente para refletir sobre as possibilidades de representação da agência no processo de acumulação do capital. Assim, “o comerciante J. J. Peachum” (*der Geschäftsmann J. J. Peachum*) no primeiro capítulo, William Coax, o “corretor por profissão” (*William Coax war von Beruf Makler*) no segundo e o “senhor Macheath” (*Herrn Macheath*) no terceiro serão apresentados com uma ênfase particular nas suas atividades financeiras, subordinando todo enredo às necessidades de contar de onde derivam e como funcionam as suas respectivas condições econômicas. Caso somemos aos três a história do soldado Fewkoombey no prólogo, vamos perceber ainda mais nitidamente que todas essas personagens centrais, bem como as secundárias, não são apresentadas primeiramente a partir de descrições psicológicas ou físicas, mas se constituem através da história de fracasso ou de sucesso de seus correspondentes *empreendimentos*. Ou seja, essas personagens são, antes de tudo, caracterizadas como homens de negócios ou empreendedores em potencial e isso faz toda diferença para a estrutura formal do romance, especialmente uma vez que se trata de uma constante metodológica na construção de um dos elementos constitutivos da narrativa: as personagens. Começemos, então, por levantar e analisar este material tal como ele é trabalhado no *Romance de três vinténs* – a figura do burguês:

Amigo dos mendigos

Para combater a crescente insensibilidade dos homens, o comerciante J. J. Peachum abriu uma loja na qual os mais miseráveis pudessem conseguir uma aparência que

comovesse os corações cada vez mais duros. Dedicando-se a princípio apenas à venda de instrumentos musicais usados, que eram comprados ou alugados por mendigos e cantores ambulantes, depois trabalhando também como benfeitor dos pobres da paróquia, pois os lucros não bastavam, tivera a oportunidade de estudar a situação dos mais desgraçados. E o emprego que os mendigos faziam de seus instrumentos foi a primeira coisa que o fez refletir (...) Peachum começara bem de baixo. Por algum tempo, ajudara uns poucos mendigos com seus conselhos: manetas, cegos, todos muito acabados. Procurou-lhes lugar de trabalho, pontos onde ganhariam esmola; pois não era em toda parte e a toda hora que as pessoas davam esmola. Melhor do que tocar música era, por exemplo, em junho, importunar os casais nos bancos de praça: eles sempre pagavam prontamente.

Os mendigos que confiavam em Peachum em breve conseguiram melhor renda. Concordaram em lhe entregar algo desses lucros, em troca da sua ajuda.

E ele, mais seguro de si, prosseguiu nas suas pesquisas.³⁰³

Em primeiro lugar, nota-se novamente o uso generalizado da ironia presente desde o subtítulo jocoso do capítulo – “amigo dos mendigos” (*Bettlers Freund*) – até a menção ao processo de violenta extorsão dos seus subordinados – “Concordaram em lhe entregar algo desses lucros, em troca da sua ajuda” (*Sie willigten ein, ihm für seine Mühe etwas von ihrem Verdienst abzulassen*) –, passando pelas suas motivações para começar seu negócio – “Para combater a crescente insensibilidade dos homens” (*Um der zunehmenden Verhärtung der Menschen zu begegnen*). Lembremos ainda da centralidade da onisciência desse narrador para a sua função didática de efetuar desmascaramentos em um momento em que a ideologia da excepcionalidade dos homens de negócio bem-sucedidos, caso não fosse mais uma novidade propriamente dita, sem sombra de dúvida, não era algo evidente. Aqui, para usarmos um dos elementos de uma oposição já clássica, o imperativo é de descrever uma situação, levando em consideração tanto suas coerências quanto seus absurdos internos de modo a criar um texto que ora nos aproxima e ora nos afasta de Peachum. Note-se que por mais que praticamente todo e qualquer leitor veja a situação como um todo como um escândalo, ainda mais tendo em vista o prólogo de *Fewkoombey*, não se pode negar que Peachum é um homem que começou de baixo e que foi suficientemente talentoso para não apenas enxergar uma oportunidade de negócio, mas também fazê-la se concretizar com estudo e dedicação. Atentemos também para uma “ironia estrutural” presente na caracterização de Peachum e que se estabelece exatamente no uso da “piedade como um negócio no seu estabelecimento para mendigos”.³⁰⁴

II

No segundo capítulo do primeiro livro do romance temos a continuidade do lançamento das fundações do edifício narrativo centrado na exposição e exame de algumas formas de empreendimento ou de processos de aburguesamento. Focalizemos agora o corretor William Coax, isto é, aquele proponente original da sociedade anônima que envolverá Peachum diretamente e Macheath indiretamente. Vale recordar que, basicamente, a SANT (“Sociedade

³⁰³ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 17-18. Ver original (3.4)

³⁰⁴ WILLIAMS, *Tragédia Moderna*, op. cit., p. 249.

para Aproveitamento de Navios de Transporte”/ *Gesellschaft zur Verwertung von Transportschiffen*) seria um negócio de revitalização de navios velhos – o *Bela Ana* (*Schönen Anna*), o *Jovem Marujo* (*Jungen Schiffersmann*) e o *Otimista* (*Optimisten*) – para vendê-los por um preço muito superior ao governo britânico e finalmente usá-los na Guerra dos Bôeres. Para se ter um pouco de ideia do estado dos navios, até Peachum chegou a esboçar um início de crise de consciência: “Dali por diante o Sr. Peachum teria constantemente diante de si a visão de três enormes caixões velhos e desconjuntados, navegando em alto-mar abarrotados de soldados: um negócio horrendo!”³⁰⁵ (*Unauslöschlich sah Herr Peachum von nun an drei alte, baufällige Kästen voll von Soldaten auf hoher See schwimmen, ein horrendes Geschäft!*³⁰⁶). Vejamos, nesse sentido, a maneira como somos apresentados a Coax e sua iniciativa.

Um desejo do governo de sua majestade

William Coax era corretor por profissão. Conforme seu cartão de visitas, tinha um escritório em alguma parte da cidade; mas talvez ninguém jamais tivesse estado lá, e ele próprio não o procurava. Nem teria adiantado, pois lá havia apenas uma mocinha pálida e abatida com uma velha máquina de escrever, cujas teclas estavam em desordem, o que não tinha importância pois não havia o que escrever. A mocinha também só estava naquele lugar a fim de guardar a correspondência, que era entregue ali para o Sr. Coax não tivesse de dar o seu endereço particular a ninguém. Pois não recebia na sua casa, fazia todos os negócios em restaurantes.

Costumava dizer: “Não preciso de aparato. Só faço grandes negócios!” E também não pegava em coisas sujas; usava sempre luvas. Além disso, vestia vistosos ternos cinza com meias violetas e gravatas escarlates. Na sua opinião, tinha corpo para ternos normais, embora fosse alto e magro. Achava que o tomavam por um militar em trajes civis; por isso andava muito ereto.

Embora não tivesse empregados caros, não ficava inteiramente desamparado. Em certos ministérios havia gente que lhe era pelo menos tão útil quanto um par de contadores desavergonhados e preguiçosos.

Um homem desse tipo existia, por exemplo, no Ministério da Marinha.

Por ele ficou sabendo, certo dia, que o governo de Sua Majestade tinha um desejo. Queria navios de transporte para levar tropas para a cidade do Cabo. Coax decidiu tentar realizar esse desejo.

Como se tratasse de uma questão marítima, indagou num bar frequentado por marujos da pior qualidade – marujos por embuste – a respeito de *navios, os mais velhos possíveis*. E ficou sabendo de alguns. Pertenciam à firma de armadores Brookley & Brokley, uma espécie de armadores vigaristas.

Nessa época havia muita gente em Londres que não se importava muito com pedidos do governo ao mundo dos negócios para conseguir apoio à guerra contra a África do Sul. Estavam até dispostos a vender marmelada para o governo: mas não se dispunham a comê-la eles mesmos. O Sr. Coax não fazia parte dessa gente. Não queria enriquecer com a desgraça da sua pátria, e se envolver em investigações monótonas, que implicassem escritórios e máquinas de escrever. Qualquer outro, por causa de suas relações teria oferecido ao governo os navios dos quais o Sr. Coax ficara sabendo no referido bar. Eram espaçosos e, como soube depois de cautelosa indagação na Brookley & Brookley, baratos também.³⁰⁷

Nessa apresentação do auto-intitulado corretor William Coax, observamos novamente o cinismo generalizado, sendo costurados através de uma desfaçatez não só de classe, mas também profissional. Nesse momento podemos adicionar mais um traço à nossa caracterização do narrador em *Romance de Três Vinténs*: não há um desmascaramento propriamente dito, porque, sobretudo do ponto de vista do leitor, não há máscaras para serem removidas, especialmente uma

³⁰⁵ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 159.

³⁰⁶ BRECHT, *Dreigroschenroman*, op. cit., p. 920.

³⁰⁷ BRECHT, *Romance dos Três Vinténs*, op. cit., p. 28-29. Ver original (3.5)

vez que as artimanhas são mais do que evidentes. A convivência com a trapaça, o jogo de interesses escusos e a ininterrupta procura de retirar vantagens de todas as situações possíveis e inimagináveis é algo natural e já esperado. De certo modo podemos falar na criação de um tipo de expressionismo que transforma praticamente toda exterioridade narrada na imagem e semelhança da mente movida tão e somente pelo princípio da busca da oportunidade de negócios. Diferentemente de um típico romance de Balzac, de Zola ou de Machado de Assis, onde as aparências são minimamente erigidas para só então serem posteriormente demolidas, criando aquela poderosa e complicada estrutura narrativa de aproximação e distanciamento, aqui parecemos nos distanciar, nos indignar com a situação de colapso de valores normalizada para depois nos aproximar, entendendo-a como a regra e não a exceção.

O palpite é de que o conteúdo da forma e a forma do conteúdo se unificam na articulação da posição (forma) do narrador com o enredo dos eventos (conteúdo) narrados, pois o descaramento com que a onisciência da narração se desenrola vai ao encontro das aventuras flagrantemente inescrupulosas em que Coax se engaja. Desse modo, por mais que haja um claro prejuízo em termos de produção de uma atmosfera de suspense, já que o crime se torna tão presente que termina por se traduzir em monotonia em vez de surpresa, no entanto, há um ganho porque a corrupção deixa de ser algo atípico ou culminante em termos narrativos para se metamorfosear na constante do *Romance de três vinténs*, ou na própria lógica do regime de acumulação e das suas correspondentes relações interpessoais. Mais ainda: isso significa que o ponto de partida do romance se eleva do apelo a um nível moral, que marca as discussões envolvendo corrupção no capitalismo e que não esclarecem nada, muito pelo contrário, para se situar no nível da explicação desses esquemas, localizando a corrupção e a moralidade pública, ambas fortemente teatralizadas como etapas do processo de acumulação do capital e não como algo extraordinário. Dizendo a mesma coisa de outra maneira: o *Romance de três vinténs* é organizado segundo a premissa marxista de que a trajetória do capital necessariamente passa pela espoliação seja individual – dos trabalhadores que na verdade são os agentes produtores do capital tal como fica explícito no esquema de Peachum e seu exército de mendigos – ou coletiva – o assalto constante dos cofres públicos por parte dos detentores de capital tal como verificado na prontidão com que o Sr. Coax se coloca para atender as necessidades do governo.

III

Dirijamos nossa atenção agora para o terceiro capítulo e para a terceira personagem central desse romance, bem como para o modo que se desenvolve a sua apresentação ao leitor:

As lojas B.

Havia em Londres uma porção de lojas com a mesma aparência, onde as mercadorias eram mais baratas do que em outros lugares. Chamavam-se Lojas

B. Isso queria dizer: Lojas Barateiras; algumas pessoas, especialmente donos de outras lojas, interpretavam, contudo, a abreviatura como Lojas para Bobos. Podia-se conseguir tudo por um preço extraordinariamente baixo, desde lâminas de barbear até móveis, e,

de modo geral, o comércio era eficiente. A população mais pobre gostava de comprar ali, mas os outros lojistas e os pequenos artesãos ficavam indignados por isto.

Tais lojas pertenciam ao Sr. Macheath, que tinha ainda outros nomes. Mas, como dono das lojas B., ele se denominava exclusivamente Macheath.

No começo haviam poucas filiais, duas ou três na zona da ponte de Waterloo, e meia dúzia mais ao leste. As lojas iam muito bem, pois realmente seu preço baixo não tinha concorrência. Artigos tão baratos são difíceis de encontrar, e o Sr. Macheath teve de fazer primeiramente um difícil e perigoso trabalho de organização, antes de poder pensar em expandir-se.

Além disso, tal atividade tinha de ser efetuada de modo muito discreto. Ninguém sabia de onde vinham as provisões das lojas do Sr. Macheath, nem como conseguia mercadorias tão baratas.

Às pessoas que quebravam a cabeça por causa disso, ele podia facilmente provar que em Londres e também em outros lugares havia lojinhas à beira da falência, que tinham vendido boas mercadorias a preços comuns, e que, no dia da bancarrota, ficavam felizes por ter quem lhes comprasse tudo a qualquer preço. – A vida é dura – dizia então o Sr. Macheath –, não devemos ser moles. Tinha predileção por frases grandiosas. Mas não tinha recibos igualmente bons para todas as mercadorias. Compras de oportunidade dificilmente bastam para prover constantemente, e com objetos tão espantosamente baratos, uma dúzia de lojas.

Na zona do comércio havia ainda outra loja, que não funcionava conforme o sistema B.; lá podiam-se comprar antiguidades, joias ou livros caros por preços altos, embora justos, e dizia-se que essa loja também pertencia ao Sr. Macheath, que financiaria as lojas B. exclusivamente com aqueles lucros. Isso era pouco provável, e ainda ficava a indagação: como é que ele conseguia as mercadorias *dessa* loja?³⁰⁸

Podemos iniciar por afirmar que a apresentação de Macheath estabelece quase que um ponto de chegada no espectro que vai de Peachum até ele, passando por Coax; isto é, embora elas formem um todo, as caracterizações deles se diferem em pontos decisivos. Enquanto a história do amigo dos mendigos se concentra na ironia e no descaramento das suas práticas comerciais, explorando a miséria de mendigos e aliciando funcionários públicos, a trajetória do empresário por trás das lojas B. é repleta de insinuações em relação aos seus negócios. Isto é, a construção de Macheath, embora equivalente, já que se tratam de dois tipos de empreendedores, ou homens de negócios, tem uma distinção fundamental e que faz toda a diferença: a natureza da riqueza dele é envolvida por um mistério que no caso de Peachum é muito mais explícito. Podemos observar que o método empregado para narrar os negócios de Peachum segue uma espécie de passo-a-passo lógico e sequencial e cuja principal linha de continuidade é o desmascaramento, como se o deixasse nu de antemão. Já a trajetória de Macheath é desde o início marcada pela dúvida e pela mentira inclusive em relação ao seu próprio nome que, a princípio, para a senhora Peachum e para Polly é senhor Beckett, enquanto na passagem acima até esse que seria o seu verdadeiro nome fica sob suspeita: “Tais lojas pertenciam ao Sr. Macheath, que tinha ainda outros nomes. Mas, como dono das lojas B., ele se denominava exclusivamente Macheath” (“*Diese Läden gehörten Herrn Macheath. Er hatte noch einige andere Namen. Als Besitzer der B.-Läden nannte er sich ausschließlich Macheath*”). Mas o âmago da comparação com a história da ascensão e do comércio de Peachum se situa na natureza do empreendimento, que demanda

³⁰⁸ BRECHT, *Romance dos Três Vinténs*, p. 43-44. Ver original (3.6)

até um ajuste na feição onisciente do narrador de modo a compor o tom de mistério desejado.

Isso quer dizer que causa certo espanto que nem o narrador saiba, ou deliberadamente não queira compartilhar agora, os meandros da firma de Macheath: “Além disso, tal atividade tinha de ser efetuada de modo muito discreto. Ninguém sabia de onde vinham as provisões das lojas do Sr. Macheath, nem como conseguia mercadorias tão baratas.” (“*Diese Arbeit mußte außerdem sehr diskret geleistet werden. Niemand wußte, woher Herr Macheath seine Läden versorgte und wie er so billige Waren auftrieb.*”). Na verdade, mais do que um clima de indecisão, o que é gerado é um ambiente de desconfiança e de acusação velada por parte do narrador. Depois de breve e genericamente explicar como funcionava o esquema das lojas B. de Macheath o narrador parte para um jogo de perguntas e respostas mal respondidas, que termina deixando uma pergunta uma insinuação no ar: “como é que ele conseguia as mercadorias *dessa* loja?” (“*die Frage, wie er diesen Laden mit Waren versah*”). O resultado é a caracterização da personagem desde o início como um tipo não muito raro de impostor que precisa se justificar a todo momento e que está metido até o último fio de cabelo em um jogo cínico, no qual o Sr. Macheath projeta uma imagem pública de decência através de meios ainda não explicitados e de um discurso inconsistente:

No verão de 19 , para satisfação dos outros lojistas, também o Sr. Macheath entrou em sérias dificuldades, e teve de pedir ajuda a um banco, o *National Deposit Bank*. Um exame pelo banco provou contudo que a firma Macheath era sadia.

Especialmente sadio era o sistema segundo o qual todas as lojas eram autônomas e só relativamente podiam ser chamadas propriedades do Sr. Macheath. Ele reconhecera que muita gente miúda procura sua *independência*. Não gostavam de alugar seu trabalho como operários comuns ou empregados, mas queriam ficar sob *responsabilidade própria*. Não queriam a unificação monótona. Estavam dispostos a trabalhar mais que outros, mas para isso também queriam ganhar mais. Além disso, queriam que ninguém tivesse o direito de lhes dar ordens ou gritar com eles.

O Sr. Macheath expressara-se em diversas entrevistas de jornal sobre a sua decisiva descoberta do impulso da autonomia.

Chamava-o de *impulso primário da natureza humana*, mas supunha também que especialmente o homem moderno, na era tecnológica, entusiasmado com o geral e espetacular triunfo da humanidade sobre a natureza, desejava, numa espécie de espírito de competição, poder provar aos outros e a si próprio a sua excepcional capacidade. O Sr. Macheath considerava essa ambição altamente moralizante, pois ela podia, sob a forma de uma concorrência que tornasse todo o resto secundário, favorecer igualmente a todos os homens. Os pequenos agora queriam concorrer com os grandes. O mundo dos negócios deveria, pois, tratar de adaptar-se a esse sinal dos tempos, e saber utilizá-lo. Não devemos agir contra a natureza humana, exclamava o Sr. Macheath em seus atraentes artigos, mas *com* ela.

A estrutura das lojas B. era fruto dessa convicção. Em vez de funcionários, meros vendedores, afirma Macheath, em suas atividades de venda, lidava com lojistas autônomos. A esses comerciantes – cuidadosamente selecionados – a empresa proporcionara a abertura de uma Loja B. Tinha-lhes organizado as lojas, conseguindo um crédito para as mercadorias. Semanalmente recebiam um lote de mercadorias que tinham de vender. Podiam dispor livremente de tudo. Enquanto pagassem seus juros e mercadorias, ninguém se intrometia na sua contabilidade. Tinham apenas obrigação de manter baixo o preço dos artigos. O sistema tinha de atender inteiramente ao *homem do povo*.

Geralmente os donos dessas lojas desistiam de empregar mão-de-obra dispendiosa. Toda a família se ocupava na loja. Não eram mesquinhos com as horas de trabalho, nem mostravam a típica indiferença de empregados comuns em relação aos lucros da casa – pois *cuidavam dos seus próprios interesses!*

“Desse modo” – escreveu o Sr. Macheath noutro artigo – “será sustada também a desagregação familiar, tão censurada por todos os amigos da humanidade. A família

inteira participa do processo de trabalho. Tendo um interesse comum, ela será novamente reunida. Desaparece a separação entre trabalho e vida particular, tão perigosa em certos aspectos, que faz esquecer a família no trabalho e o trabalho na família. Até nesse sentido as Lojas B. são modelares.”³⁰⁹

Na passagem acima Macheath novamente se aproxima de Peachum, primeiramente, devido ao cinismo atroz que envolve as supostas motivações nobres do seu empreendimento – “o sistema tinha de atender inteiramente ao *homem do povo*” (*Das System solte ganz und gar dem kleinen Mann zugute kommen*); “será sustada também a desagregação familiar” – que lembram em boa medida o epíteto “amigo dos mendigos” e a jocosa vontade de “combater a crescente insensibilidade dos homens” associados a Peachum. Em um segundo momento, porém, notamos que há algo mais crucial unindo as duas apresentações das duas aparentemente protagonistas do romance: a demonstração de certa *eficiência* na criação e gerenciamento (“*Geschäftsführung*”) de lojas (“*Läden*”) bem-sucedidas. Essa sobreposição narrativa pode ser lida como uma forma encontrada para representar um dos “degraus na história da racionalização capitalista,” que reside justamente na transformação do significado de eficiência de uma causa efetiva, adequada ou “a mera capacidade de fazer algo” para a acepção que se consolida mais ou menos a partir de meados do século XIX baseada na capacidade de fazer algo “sem nenhum desperdício, e do jeito mais econômico”.³¹⁰ Novamente vemos a articulação entre apresentação e representação (*Darstellung*), pois explicação e figuração se fundem, no entanto, dessa vez, esses dois impulsos se projetam com o intuito de construir uma forma que coloca a fortuna, ou a presença do dinheiro, de maneira positiva, diferentemente de como ocorreu quando a representação do dinheiro se deu pela ausência, ou de maneira negativa, como no caso da história do ex-soldado Fewkoombey.

Aqui o que é objetivamente satirizado é o conjunto de princípios elementares que regem a economia política e que se transformaram, como bem lembra o romance, em própria natureza humana. Não é por mero acaso que o narrador reproduz as opiniões de Macheath não como se fossem pensamentos ou frases de um diálogo entre ele e outra personagem, mas faz questão de ressaltar que elas são ideias que circulam através de artigos e de entrevistas de jornal, conferindo a elas um caráter de formulação no melhor estilo de dicas de sucesso de um *self-made man*. Lembrando, só de passagem, que essa expressão surgiu no senado norte-americano por volta dos anos 1830 para “descrever indivíduos no setor manufactureiro cujo sucesso se encontrava dentro dos indivíduos eles mesmos e não nas condições externas”.³¹¹ O instrumental da sátira traz para o plano terreno a figura mítica do burguês daquele que teve a melhor ideia, trabalhou e poupou mais do que os outros para a sua semelhança estrutural com o criminoso. Mais: se o *Romance de Três Vinténs* é um romance policial, ele o é sem opor policiais a ladrões (“não existe oposição,

³⁰⁹ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 44-45. Ver original (3.7)

³¹⁰ MORETTI, Franco. *The bourgeois: between history and literature*. London & New York: Verso, 2013, p. 41.

³¹¹ Ver em self-made man. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Self-made_man Acesso em: 16 set 2018.

mas sim cooperação”). Ele parece menos preocupado em psicologia ou aporias existenciais, como o elemento criminal que habita a natureza humana, do que com a política, isto é, em fazer “aparecer os aspectos criminais que existem nos negócios e nas relações comerciais”.³¹² Na verdade, seu objetivo parece ser o de representar cinicamente um sistema socioeconômico tão regido por interesses pecuniários que a equivalência e a opacidade da lógica do dinheiro tende a nivelar todos por baixo.

IV

Visto que a emergência da fase imperialista do capitalismo se caracterizaria, tal como sugerido anteriormente, pela fusão entre capital industrial, comercial e financeiro sob a hegemonia econômica e gerencial deste último, vale a pena nos determos um pouco mais sobre como ocorre a *representação (Vorstellung)* dele e a sua relação com as outras facções capitalistas no romance. A primeira coisa a ser dita é que a fração bancária do capital é representada a partir de dois bancos cuja história, dinâmica e carteira de investimentos servem para qualificá-los. A saber, o *National Deposit Bank*, menor, mas tradicional, e há um século e meio prioritariamente voltado para o setor imobiliário, e o *Commercial Bank*, maior e “sua missão era vigiar a moral no comércio a varejo”³¹³ (*Ihre Mission war es, über die Moral im Kleinhandel zu wachen*).³¹⁴ Esses dois bancos são postos em cena a partir das suas respectivas relações com Macheath, ou seja, com a pequena burguesia que orbita o limite e o muito além da legalidade vigente. Com efeito, uma das primeiras lições dos anos de aprendizagem de Mac Navalha é que o capital que não realiza algum grau de reprodução ampliada tende a ficar para trás na concorrência e, finalmente, a desaparecer; daí a tomada de consciência de que precisa expandir seus negócios, tornando-se respeitável, ao menos na aparência, casando-se, associando-se com firmas mais estáveis, como a de Peachum, e galgando empreendimentos mais ambiciosos. Foi tendo isso em vista que Macheath busca primeiramente um empréstimo junto ao *National Deposit Bank*, o qual não apenas recusa (uma das exigências é justamente que o sogro participe da transação de modo a imprimir maior confiabilidade a tudo aquilo) como ainda rouba a ideia daquele para investir em uma grande empresa igualmente atuante no ramo varejista, as lojas Chreston. Para Mac Navalha aquilo teria ocorrido graças a uma falha na sua própria *apresentação (Darstellung)* e do seu estabelecimento (“Eram exatamente as Lojas Chreston que pairavam diante de Macheath como modelos insuperáveis, salas amplas e sólidas, bem situadas, grande variedade de artigos”³¹⁵ / “*Das war mehr als bitter. Die Chreston-Kettenläden waren es gerade, die Macheath als die zu überflügelnden Vorbilder vorgeschwebt hatten, große, solide Räume in guter Lage mit reicher*

³¹² PEIXOTO, *Brecht: vida e obra*, op. cit., p. 90.

³¹³ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 140.

³¹⁴ BRECHT, *Dreigroschenroman*, op. cit., p. 897.

³¹⁵ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 125.

Auswahl von Artikeln”).³¹⁶ Consumado o fracasso, Macheath cria uma sociedade anônima chamada Sociedade Central de Compras, SCC (*Zentrale Einkaufsgesellschaft*) de tal sorte que dessa vez ele consiga.

Aqui o jogo da aparência e da essência importa na medida que nos devolve algo da exposição dialética efetuada por Brecht. Tomemos como foco da análise uma das inúmeras passagens onde essa problemática é colocada.

Planos Napoleônicos

Num grande edifício da cidade, um jovem alugou um andar inteiro. Assinou o contrato como Lord Bloomsbury, e instalou ali quatro ou cinco escritórios. Usou móveis bastante velhos e gastos, mas que emprestaram aos aposentos um ar antigo, absolutamente honrado. Uma moça de pele dourada ajudou na colocação dos móveis e no emprego do pessoal.

– Sabe – disse ela quando os móveis chegaram e ele os examinou com desaprovação – , casas comerciais antigas têm um grande encanto. Sua idade prova que não devem nada a ninguém, o que por outro lado garante que também no futuro não serão apanhadas. O quarto maior foi organizado como sala de reuniões . Na porta de vidro do vestibulo colocaram-se grandes letras douradas: SCC. Debaixo lia-se em letras menores: Sociedade Central de Compras. A reunião da fundação da nova sociedade foi breve. (...) elegeram Macheath presidente. Lord Bloomsbury tornou-se vice-presidente. Macheath o conheceu numa casa de Turnbridge, onde passava as noites de quinta-feira. Tinha empregado aquele moço apagado mas agradável com pouco esforço, pois este estava sempre em dificuldades financeiras e dependia inteiramente de Jenny Month, melhor ajudante da Sra. Lexer. Era muito burro, mas sabia calar-se e tinha um sorriso muito superior, embora inteiramente infundado. Causava ótima impressão; era disso mesmo que vivia.³¹⁷

O capital financeiro é representado, encenado pelo *National Deposit Bank e Commercial Bank*, enquanto estes são apresentados, expostos pelo *Romance de Três Vinténs*. Grosso modo, a representação visa à reprodução de um determinado objeto ou situação, pressupondo-os, já a apresentação pretende elucidá-los, pondo-os de pé: a existência da especulação financeira, da fração bancária, etc. existem no mundo real e são conhecidas de antemão pelo leitor, já os bancos e a sociedade anônima supracitados são entidades ficcionais desconhecidas até que sejam devidamente apresentadas. A apresentação desses itens narrativos serve à representação de aspectos concretos. De modo semelhante ocorre o jogo de esconde-esconde acima.

Macheath percebeu que o submundo tem limites muito bem delimitados e que ele só pode transcender estes caso supere aquele, tornando-se respeitável e legalizando a sua pilhagem como os burgueses estabelecidos fazem. Daí, ter que investir na troca de um covil de ladrões por um escritório bem *apessoado*, bem como funcionários e móveis. Com efeito, não é de hoje que existem empresas especializadas em conferir maior seriedade e solidez ao seu negócio alugando salas, recebendo ligações, correspondências, etc. tudo para auxiliar o pequeno empresário a se mostrar mais competitivo no mercado. Se na ópera as coordenadas espaciais eram praticamente

³¹⁶ BRECHT, *Dreigroschenroman*, op. cit., p. 877-878.

³¹⁷ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 137. Ver original (3.8)

sempre lugares que gente de bem não frequenta, no romance há uma ampliação e diversificação espaciais impressionantes. Agora saunas, restaurantes, mansões, bancos etc. são parte do cenário de modo a sugerir como a bandidagem verdadeiramente relevante não se encontra nas ruas, vielas, morros, cais ou outros lugares insalubres, mas encastelada atrás de edifícios arrojados, fachadas sofisticadas, roupas formais, móveis antigos, etc. A falsidade do mundo da mercadoria – a qual igualmente se configura como a negação do que ela é de fato – é representada por intermédio da exposição de seus arranjos mais banais.

A própria ideia de uma sociedade anônima já indica um secretismo, digamos assim, charmoso para algo que necessariamente tem o que esconder inclusive, na maioria das vezes, de seus próprios membros. Some-se a isso que o cartão de visitas da SCC foi encontrado em um bordel e que provavelmente é um gigolô. Este tipo social é da maior importância para este exercício de representação das conexões entre capitalismo e capital, na medida em que se a figura da puta ou do meliante são recorrentes no arsenal de artistas antiburgueses por nos devolverem as sustentações subterrâneas do sistema, o gigolô insere uma nova camada de significação. Diferentemente da prostituta e do bandido, que vivem do seu próprio trabalho, o gigolô explora o que é ganho, via de regra, por uma meretriz. Há, como traço definidor da sua atividade, o signo de uma servidão voluntária simultaneamente objetiva e passional e sempre de difícil compreensão. Ele vive da sua boa imagem e como um achacador – mais ou menos tal como os bancos se comportam. A propósito, uma das mudanças mais significativas no processo, a um só tempo, de conscientização política, esclarecimento econômico, percepção histórica e elaboração criativa contido na passagem de *A ópera de três vinténs* ao *Romance de três vinténs* a metamorfose de Macheath de bandido a banqueiro.³¹⁸

O que quero salientar é que essa insistência na crítica da apresentação do capital para seus agentes econômicos e as respectivas representações destes que servem àquela não é uma mera homologia entre forma literária e processo social, mas um elemento constitutivo do romance. As coordenadas espaciais, a ambientação dos cenários, as caracterizações das personagens e a história constituem de maneira essencial o livro e passam por processos de experimentação de maneira a refletir e a produzir uma crítica do modo de produção capitalista a partir do seu modo de representação.

Dito de maneira mais direta, essa obra enseja uma crítica consciente da modernidade capitalista em geral e do processo sócio-histórico que condicionou a ascensão do partido nazista em particular (ao centrar nas várias determinantes desse fenômeno). O inventário dos elementos que constituem a realidade sociopolítica é realizado por meio do exame crítico de como esses elementos aparecem e erigem todo um modo de representação, isto é, a tese é que esse romance formula uma crítica abrangente de como a crise do modo de produção capitalista se apresenta.

³¹⁸ PEIXOTO, *Brecht: vida e obra*, op. cit., p. 88.

Defendo, portanto, que a montagem dos elementos constitutivos dessa obra individual estrutura uma tentativa de crítica do modo de produção capitalista como um todo, bem como do seu correspondente modo de representação em particular. O palpite é que essa peça poderia ser igualmente enquadrada como uma “crítica do modo de representação capitalista”.³¹⁹

Efetivamente, a hipótese de leitura é que, com o *Romance de três vinténs*, Brecht superou a crítica mais genérica de aspectos mais superficiais do capitalismo – tal como encontrada em sua *Ópera de três vinténs* – e avançou em direção a uma crítica do próprio movimento do capital; aqui não me parece haver uma evolução, mas um instante do movimento do pensamento de Brecht e de seus colaboradores. Talvez seja pertinente decompor os termos da proposição interpretativa. Começemos, então, pelo termo crítica: “a crítica procura separar a verdade e a não verdade da ideologia”.³²⁰ Logo, uma “crítica do modo de representação capitalista” necessariamente passa por uma delimitação e especificação de como o complexo de forças da sociabilidade burguesa produz seus significados e valores, bem como o que e de que forma esse sistema se reproduz a partir de instantes de verdade e de não verdade. Da perspectiva da luta política, isso interessa bastante, haja vista que o modo pelo qual um sistema de dominação econômica se apresenta também implica todo um modo pelo qual ele é ativamente representado pelos seus vários agentes de tal maneira que ele possa continuar a existir e a se expandir: grandes financistas, industriais, trabalhadores, partidos políticos, organizações da sociedade civil e aparelhos privados de hegemonia são alguns dos fatores sociopolíticos da reprodução do capitalismo cujas percepções e ações dentro dele condicionam a perenidade do sistema como um todo.

Além disso, não se pode ignorar que o modo de representação capitalista inclui uma saturação do vivido, isto é, uma ordenação da cultura cotidiana, que vai desde hábitos alimentares até estilos artísticos, passando por modos de crer, conhecer, escrever, ler e ver.³²¹ Afinal, um modo de produção é também todo um modo de vida.

Em relação ao modo de representação capitalista, pode-se afirmar que, desde pelo menos o fim dos anos 1920, Brecht se debruçou sobre a questão da representabilidade do capitalismo com o intuito de produzir uma crítica informada de como o sistema se apresentava e de como os seus componentes humanos representavam seus papéis sob a sua égide. Isso significa que, para entender algo – nesse caso, o modo de produção capitalista –, que se tornava crescentemente a ordem natural das coisas, era igualmente necessário se afastar desse algo e, por essa via, verificar como ele articulava a sua naturalização diária por intermédio de um modo de representação específico e, até certo ponto, mutável. Com efeito, naquele momento já era perfeitamente possível perceber que as contradições reais – que o metabolismo social a serviço do capital

³¹⁹ Cf. GRESPLAN, Jorge. *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*. São Paulo: Boitempo, 2019.

³²⁰ BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 31.

³²¹ WILLIAMS, Raymond. “You’re a Marxist, aren’t you?” In *Resources of hope: culture, democracy, socialism*. London and New York: Verso, 1989, p. 74.

engendra – eram resolvidas não apenas – ainda que certamente – por meio da coerção violenta, mas também por inúmeros procedimentos de produção de hábitos, valores morais, práticas cotidianas, etc. A crítica da reprodução ampliada do capital, dessa maneira, passa pela decomposição dos seus principais elementos – a saber, a fórmula trinitária composta pela terra, trabalho e capital – e da sua temporalidade histórica fundada na produção industrial como um todo. O trabalho de crítica do sistema produtor de mercadorias passa por expor o principal mecanismo de subjugação humana sob esta forma de sociabilidade – o trabalho assalariado –, bem como o modo pelo qual a terra e o capital conseguem aparecer como os reais produtores da riqueza gerada por esse arranjo social. Uma representabilidade crítica do modo de produção capitalista, portanto, identifica e explica não somente a produção e a reprodução como esferas apartadas, mas também e fundamentalmente a produção na reprodução e vice-versa.

Daí, o primeiro requisito para a nova obra ter sido a inserção de alguns resultados da experimentação com a apresentação do financismo, bem como as suas correspondentes formas de representação, no coração do romance. É provável que uma sociedade sob hegemonia política das frações mais diretamente pioneiras na concretude do industrialismo, ainda que guarde semelhanças estruturais, seja significativamente distinta de uma imperialista sob a dominação das frações bancárias. Para dar um exemplo que concerne profundamente a produção cultural, os meios de conversão da acumulação de capital via ganhos militares – como é o caso da vitória na Guerra dos Bôeres – é realizada de maneira quase fantasmagórica quando ela é tão altamente mediada por um sistema complexo e avançado de relações financeiras e comerciais. A transfiguração da massa de riqueza real, advinda da anexação ou da subjugação de burguesias locais, com certeza torna-se o dinheiro que a representa,³²² mas isso ainda é muito pouco palpável. É precisamente a atividade cultural que vai, ora mais, ora menos conscientemente nos mostrar que tal transmutação pode se tomar a forma tanto de uma indenização para um soldado que perdeu a perna e resolveu comprar um bar quanto para uma sociedade anônima que decidiu lucrar provendo navios mediante o anúncio de investimentos por parte da Marinha Real Britânica. É por isso que, por mais que Brecht em muitas vezes se aproxime dos assuntos de romancistas como Austen ou Balzac, sua régua e compasso é o experimentalismo mais avançado de seu próprio tempo.

De fato, as relações capitalistas já teriam alcançado um nível tal de sofisticação e enraizamento em muitos lugares do mundo – sobretudo na Europa Oriental – que as formas não mediadas, mais restritas a um realismo descritivo ou fotográfico, dificilmente conseguiriam dar conta de processos altamente abstratos como a transformação do trabalho e do dinheiro, por meio da lei do valor, em capital.³²³ O intento político consciente de contribuir para a luta informada contra a violência de sujeição do capital levou nosso autor e seus colaboradores a refletir sobre

³²² GRESPLAN, *Marx e a crítica do modo de representação marxista*, op. cit., p. 9.

³²³ JAMESON, *Brecht and method*, op. cit., p. 189.

como realizar a simultânea apresentação e representação do capital no seu movimento contraditório. Efetivamente, parece que foi esse gigantesco desafio que levou Brecht a mobilizar e a experimentar diversas linguagens – como a literatura, o espetáculo e o cinema – com o objetivo de colocar em movimento o conceito de *Darstellung* (apresentação) como um fundamento desse edifício de representabilidade do capitalismo. Tal problemática complexa é imposta pelos dilemas da apresentação das mais diversas situações condicionadas pelo regime do capital, ou seja, o problema político impõe um problema a um só tempo estético e teórico. A apresentação mais política e esteticamente consequente dessas situações, por sua vez, é indissociável das questões que envolvem a representação das contradições que elas propiciam. Essa imposição da organização da representabilidade capitalista advém, em boa medida, do fato de a narrativização ser, pelo menos até agora, um aspecto incontornável da mente e, portanto, do processo de entendimento humano. Jameson coloca o problema geral da interpretação, da apresentabilidade e representabilidade das condições reais da e para a consciência nos seguintes termos:

[Devemos] reestruturar a problemática da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da história, e da produção cultural, ao redor do processo informativo da narrativa, que eu tomo aqui como sendo (aqui usando a forma abreviada do idealismo filosófico) a função ou instância central da mente humana. Essa perspectiva pode ser formulada nos termos do código dialético tradicional como o estudo da *Darstellung*: aquela designação intraduzível na qual os problemas atuais da representação produtivamente se interseccionam com aqueles muito diferentes da apresentação, ou daquele movimento essencialmente narrativo e retórico da linguagem e da escrita através do tempo.³²⁴

Ainda que o modo de produção capitalista se *apresente* como algo transparente, ele está muito longe de ser autoevidente. De fato, não é incomum que os ideólogos da perenidade das relações capitalistas, estejam eles à direita ou à esquerda do espectro político, defendam não apenas a estabilidade do assalariamento em comparação com relações pré-capitalistas e a harmonia dessas condições de produção material da vida, bem como as relações de propriedade que elas pressupõem, mas também que os eventuais distúrbios são causados prioritariamente por fatores de ordem moral (ganância, ganância, corrupção, decadência cultural, influência religiosa, etc.) ou gerencial (ausência de liberdade econômica, excesso ou falta de regulação, investimentos equivocados, etc.).³²⁵ Desse ponto de vista, as fontes dos impasses realmente vividos dentro das relações capitalistas de produção material da vida são raramente encontradas nelas mesmas. Ou seja, a crise, ou o negativo do capital, confunde os sintomas com a causa, deixando a porta aberta para o procedimento circular muito conhecido de responsabilizar a escassez de uma maior pureza das relações capitalistas pelas contradições inerentes às relações capitalistas.³²⁶ Assim, o próprio movimento de reprodução e de acumulação do capital erige todo um modo de representação do seu funcionamento a partir de como ele se apresenta: “não é um simples erro, e sim mais um caso

³²⁴ JAMESON, *The political unconscious*, op. cit., p. 13.

³²⁵ MARX, *O capital*, op. cit., p. 27-32.

³²⁶ JAMESON, *Brecht and method*, op. cit., p. 189.

em que se ‘representa realmente algo, sem se representar algo real’”.³²⁷ Isso equivale a dizer que, para um marxista, um sistema de dominação nunca se trata meramente de uma manipulação externa e sistêmica, de um lado, e de uma obediência passiva e pessoal, do outro lado, mas crucialmente de um todo social complexo, que se apresenta de determinada maneira e cujos agentes participam ativamente da sua representação também no sentido de encená-lo. O modo de representação capitalista, assim entendido, é o próprio movimento da sociedade capitalista, incluindo aí a totalidade dos que estão subjulgados por ela e que estão, ao menos por ora, por cima da carne-seca. Vejamos como isso se configura no esquema abaixo.

kapitalistische *Vorstellungsweise* – modo de representação capitalista

Vorstellung – representação | *vorstellen* – representar

Darstellung – apresentação | *darstellen* – apresentar kapitalistische

Produktionsweise – modo de produção capitalista

Acima vemos como a partir de um modo de produção se articulam formas de apresentação das suas relações, as quais estruturam todo um modo de representação: “à sequência das formas de apresentação do capital corresponde um desdobramento das formas pelas quais ele se representa, tanto de modo prático quanto na consciência dos agentes sociais”. A diferença entre os dois conceitos – apresentação e representação – é de grande importância desde que eles sejam entendidos de forma relacional, ainda que seja o isolamento artificial e temporário de ambos que nos permite melhor examiná-los.

O ponto de intersecção de ambos é o resultado ambicionado pela representação do capitalismo no seu *modus operandi* em *Romance de três vinténs*, pois, para criticar o modo de representação capitalista, Brecht teve que representar o modo como a sociedade burguesa se apresenta. Trocando em miúdos, o que ocorre em linhas gerais é que todo um modo de ver o mundo e de se ver é edificado sobre a base econômica capitalista, mas isso não significa dizer que o conjunto de aparições falseadas, que estruturam o modo de representação, são simplesmente fantasias imaginárias. Não se trata, tampouco, de um dualismo, que a compreensão estanque da relação metafórica entre base e superestrutura poderia nos levar, posto que a dinâmica é verdadeiramente mais complexa. Há, na verdade, uma totalidade entre prática e consciência sob o capitalismo que só é distinguível teoricamente e que o estudo de Grespan busca jogar luz por meio de uma análise detida dos três volumes de *O capital*: cuja totalidade Brecht procurou esboçar nas diferentes imagens de sua obra. Aliás, a conexão entre os verbos apresentar e representar não é acidental e, por ora, basta ressaltar a dimensão prático-cênica que esse último carrega: “à sequência das formas de apresentação do capital corresponde um desdobramento das formas pelas quais ele se representa, tanto de modo prático quanto na consciência dos agentes

³²⁷ MARX, *A ideologia alemã*, op. cit., p. 35. Apud GRESPAN, idem.

sociais”.³²⁸ É justamente nessa faceta da crítica do capital à qual Brecht vai se agarrar para produzir uma arte que questione a sua paixão pela autonomia e autorreferencialidade como fins em si mesmos, ao mesmo tempo que valoriza a planificação, a cooperação e a atividade socialmente relevante. Esse excuro teórico nos faz chegar à seguinte pergunta: como realizar a crítica do modo de representação do capitalismo a partir de meios de apresentação do romance? Voltemos, nesse sentido, a nossa atenção a um fragmento da representação brechtiana da fração bancária.

Uma empresa pequena mas sólida

O National Deposit Bank era uma empresa pequena mas sólida, que se ocupava principalmente com bens de raiz. Pertencia a uma menina de sete anos, e era dirigido por um velho procurador dela, o Sr. Miller, que seguia os conselhos de um advogado igualmente idoso, chamado Sr. Hawthorne; Hawthorne era tutor da pequena proprietária.

Em suas negociações com o Banco, Macheath não lidava só com o Sr. Miller, como também com o Sr. Hawthorne. Juntos, tinham mais de 150 anos, e quem lidasse com eles lidava com um século e meio de velhice.

Macheath acabara de se dirigir a eles, enfrentando aquela incrível prova de paciência porque queria ver abafados de uma vez por todas os boatos que corriam sobre suas Lojas B. Na verdade, ninguém em Londres poderia imaginar que uma empresa ligada ao National Deposit Bank tivesse sido fundada *depois* de 1780. E firmas tão antigas são realmente sólidas. Mas era exatamente por causa daquela circunstância que Macheath não progredia.

O banco dava pretextos e mais pretextos. Queriam saber de tudo, começando pelos aluguéis das lojas, até a vida particular do proprietário delas. Apesar disso, pareciam singularmente interessados. E Macheath sabia por quê. O negócio imobiliário não ia bem, não tanto quanto antes. Novos depósitos se tornavam raros, velhos objetos sofriam múltiplas e tremendas revalorizações. Na verdade, ambos há muito tempo tinham começado a vacilar na sua concepção dos novos tempos. Talvez não fosse realmente aconselhável levar tudo tão escrupulosamente a sério. Outras firmas não o faziam, e suas empresas passavam por sólidas. Talvez uma certa abertura simplesmente fizesse parte do caráter dos tempos atuais. Por isso, quando lhes foi proposta uma ligação com as Lojas B., não se mostraram tão avessos quanto era de esperar. Tudo naquele caso era um pouco inusitado e desregrado, mas representava a novidade, o moderno. Naturalmente, na sua posição não podiam perceber tão bem as diferenças entre as novas empresas quanto as diferenças entre empresas novas e antigas. Suas indagações já eram um costume. No fundo, estavam meio decididos a entrar naquele empreendimento. Especialmente Hawthorne.

Miller já fizera alusões a Macheath que só podiam significar que não recusaria um convite para visitá-lo no seio da sua família. Infelizmente, Macheath não tinha família. E quando agora convidou formalmente o Sr. Miller para seu próximo casamento, este aceitou depressa, também em nome do Sr. Hawthorne.³²⁹

Como se observa acima, o aparecer é essencial. O interesse de Mac Navalha em se associar àquele banco não é meramente econômico; na verdade, ele busca ali uma forma de apresentação mais favorável ao estabelecer um vínculo com uma instituição financeira que deriva seu *status* de empreendimento *apresentável* da sua naturalidade, da sua longevidade ou, para usar o termo da própria obra, da sua fisionomia sólida. É relevante notar a estrutura de matriosca

³²⁸ GRESPLAN, *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*, op. cit., p. 267.

³²⁹ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 75-76. Ver original (3.9)

(brinquedo russo bem típico em que são colocadas várias bonecas ocas uma dentro da outra) da apresentação do National Deposit Bank: dentro do banco tradicional há uma garota, atrás dela há seu procurador, por trás deste há um advogado que funciona como conselheiro. O efeito gerado por essa escolha de representação do capital financeiro sugere que há algo, ou muito, a ser encoberto. O texto indica que se tornou corriqueiro, ou senso comum, a premissa de parecer ser muito mais decisivo do que ser; os novos tempos impunham práticas mais diversas e o senhor Macheath poderia significar essa ampliação dos depósitos por meios menos convencionais. Entretanto, a cautela desses banqueiros de bem acaba por exigir que não apenas Mac se mostre respeitável, casando-se e constituindo um lar e uma típica família burguesa, mas também que seu sogro Peachum, um burguês mais estabelecido na cidade, participe do negócio.

A bem da verdade, é possível que a dimensão mais fundamental desse arranjo literário não esteja exatamente no conteúdo manifesto no enredo, mas que a lógica da forma esteja no princípio da insinuação. Isto é, o crucial estaria no tratamento dado aos materiais por parte do narrador implícito, o qual deixa sempre os trambiques e o delitos mais do que evidentes, mas sem explicitá-los ou nomeá-los diretamente. Este esquema, que é mais do que um tom irônico e cínico, é algo estrutural no romance e que tem a ver com o modo como o capital se apresenta e a maneira como os seus agentes sociais o representam. Dessa perspectiva, a vida burguesa seria atravessada por um acordo tácito de que a corrupção inerente às transações existe e sempre existirá, que a apropriação do público pelo privado é algo inevitável ou desejável, que em uma sociedade altamente concorrencial e monetarista a lei do coração é crescentemente subordinada às dinâmicas do interesse e às leis da acumulação. Todos nós representaríamos as situações cotidianas sob o capitalismo de maneira quase que automática, ao passo que suspeitaríamos, com variados níveis de certeza, das relações em que estamos implicados. Em suma, a forma objetiva desse estilo seria aquela percepção de que é difícil ou impossível atender aos requisitos para se preservar ético no mundo da mercadoria.

Voltemos nossa atenção para a continuação daquela sequência.

Macheath sentia que esse convite podia ter mais importância para uma ligação comercial do que todos os documentos do mundo. E tinha razão. Do banco, dirigiu-se, animado, à zona da ponte de Waterloo. No escritório dos fundos teve uma conversa com Fanny Chrysler, levou-a consigo. Juntos visitaram algumas excelentes lojas de antiguidades do bairro, escolhendo móveis. Tinham de ser especialmente bonitos (...)

(...) Fanny disse de repente (...):

– Tudo isso é loucura, Mac! Afinal, para que você quer esses móveis? Para si próprio? Claro que não! Sendo necessário poderia morar num lugar mobiliado com eles, mas a mim não precisa enganar: um dormitório recém-saído de fábrica por 40 libras lhe agrada mais do que aquilo que acabo de escolher. Você tem gosto de um encaixotador de móveis, confesse! Não é vergonha nenhuma. Esses móveis nem são para você, Mac. São para impressionar os Srs. Miller e Hawthorne. E o que é que eles vão fazer com aqueles troços? A sua casa deve ser moderna e cara. Deve ser a moradia de um homem que acompanha o seu tempo. Pode haver algumas peças antigas nela, que você tenha herdado da sua mãe, uma poltrona com mesinha de costura, e coisas assim. Vou tratar disso. Deixe tudo comigo. Vai ficar tudo de modo que o século e Meio não precisará se

Aqui a coleção de móveis tem uma função enganadora que só se torna realmente pertinente se for vista sob a ótica da estrutura matriosca que comentei mais acima. Ao uso mal-intencionado de móveis belos para projetar uma imagem enganosa de si, deve-se somar à visão da forma mercadoria como ocultamento de processos sociais, como a concretização da negação do trabalhador diante do produto do seu próprio trabalho. Ou seja, a técnica literária é empregada para remeter o leitor não à aparência do livro, mas a algo que se encontra para além das suas páginas. Como é que essas coisas se dão na vida real? Ao insistir tanto na falsidade das aparências conferidas por sinais de distinção e prestígio, Brecht propõe uma espécie de treinamento dialético através da leitura sempre desconfiada ou atenta.

O imperativo da modernização é mais um elemento que marca presença nesse fragmento. Porém, aqui a modernização não é relacionada à atualização e ampliação dos meios e das relações sociais de produção, mas a algo mais mundano como a sintonia com as últimas novidades que possam ajudar com competição no mercado. Aqui a fórmula da redução estrutural parece ser mais consistente, já que cria-se uma associação um tanto quanto inusitada: em vez de progresso e desenvolvimento, modernização seria pouca coisa além do que o aperfeiçoamento da pilhagem. Não apenas os banqueiros, mas também Mac Navalha precisa se adaptar e contribuir para a representação dos novos tempos. O desdobramento das relações capitalistas no tempo é representado como uma contínua expansão do capital e da capacidade adaptativa, em todos os sentidos, para se administrar os negócios. O que estou tentando sugerir é que a concepção de novos tempos, ou de progresso, está indissociada de uma autodegradação perceptível ainda que de maneira muito difusa.

É bem possível que a passagem logo acima possa ser acusada de configurar um narrador muito fraco; que esse jogo de desmascaramentos torna-se rapidamente previsível. Isso tudo é verdade, mas talvez haja uma explicação para isso do ponto de vista do livro em questão. Aqui e ao longo de *Romance de três vinténs*, o tom impoético é bastante significativo caso seja lido como a decomposição à qual o capitalismo sujeita tudo e todos. Desse ângulo menos trágico-heróico, o mundo burguês é tão poético quanto moedas em uma caixa registradora ou cifras no computador. Assim, um romance que tente representar o capital satiricamente tende a mostrá-lo como bem baratinho e salafatório.

Além do mais, tal forma literária – onde se conjugam encobrimentos descarados, poses e crueza linguística – torna-se politicamente relevante na medida em que parte do pressuposto de que as relações capitalistas, ao fim e ao cabo, não fazem muito sentido. Salvo melhor juízo, o ponto de vista da crítica marxista do capital é que vivemos um grande e macabro mal-entendido, porque representamos o capitalismo cotidianamente tal como ele se apresenta para nós.

³³⁰ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 76. Ver original (3.10)

Participamos, ora mais, ora menos voluntariamente, do cultivo da crença de que o dinheiro que representa a massa da riqueza real é verdadeiramente proporcional a esta e dificilmente conseguimos sequer vislumbrar que “a dimensão financeira e creditícia do sistema apenas manifesta a dimensão em que o capital produz e é produzido”.³³¹ Embora isso nem passe pela cabeça de Fewkoombey, Peachum ou Macheath – se passasse seria certamente um caso de falsificação ideológica –, eles correm atrás de um grande nada que, na realidade, é tudo, que eles representam algo sem representar algo real. Isso fica tão escandalosamente ostensivo em momentos de hiperinflação – o dinheiro tem sua equivalência dramaticamente corroída – que o meio de representar esse tremendo engano é pautar as cenas absurdas e fantasiosas da nossa principal encenação no capitalismo: o nosso comportamento concorrencial. A magnitude da abstração do mundo da mercadoria, das finanças e do mercado mundial, etc. é uma rede que envolve tantas pessoas, circunstâncias, conhecimentos técnicos, matérias-primas, produtos finais para venda e uso, etc. que a tarefa de representá-lo meramente com figuras humanas simplesmente colapsa logo de cara. Daí que a solução encontrada parece ter sido o desarrazoado, a multiplicação de esquemas, truques, tramoias e artimanhas intermináveis que nós temos a impressão nítida de nos perdermos nesse labirinto.³³²

Observemos agora como essa lógica de um esconde-esconde alucionatório se aprofunda ao longo do livro.

O Sr. Miller o recebeu na escada da sua casinha. Atrás dele estava a esposa. (...) Tomaram chá, e Miller conversou sobre os tempos antigos. Contou alguns episódios da história do National Deposit.

O fundador do banco fora empregado de Rothschild na época em que o seu estabelecimento travava as primeiras grandes batalhas. Chamava-se Talk. Miller repetiu uma história que o velho Talk contara muitas vezes.

Os Rothschilds já faziam grandes negócios, e estavam entre as mais importantes firmas do continente, quando o chefe da filial londrina, Nathanael Rothschild, experimentou uma nova ideia. Era uma época de lutas encarniçadas. Os empreendimentos constavam na maioria do financiamento de projetos governamentais: não só fornecimentos ao exército, mas isto também. As prestações de contas entre bancos e seus clientes maiores eram em geral muito complicadas: reinava uma certa generosidade. Frequentes imprevistos encareciam tudo extraordinariamente. Havia nas contas centenas de comissões destinadas a pessoas que não deviam ser mencionadas, e coisas desse tipo. O velho Nathanael, naquele tempo ainda moço, teve a ideia de que se devia tentar realizar contratos que realmente fossem cumpridos, tudo conforme estava escrito. Queria poder calcular antecipadamente as despesas, e depois fazê-las permanecerem dentro dos cálculos prévios, não importando incidentes eventuais.

Pretendia daquele modo introduzir no mundo das finanças aquilo que, na vida privada, se chamava de *honestidade*.

Era uma ideia ousada, e os outros Rothschilds, todos banqueiros, como se sabe, foram inteiramente contrários desde o começo. Infernizam a vida do chefe da família. Mas ele pouco se importou, e transformou imediatamente aquele seu audacioso projeto em ação num determinado empreendimento.

(...)

A família quase se transformou num monte de ruínas durante essa especulação. Os

³³¹ GRESPLAN, *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*, op. cit., p. 9.

³³² JAMESON, *Brecht and method*, op. cit., p. 192-196.

irmãos chegaram a consultar um psiquiatra, e certa vez quiseram à força internar Nathanael num hospício. Não tiveram problemas com o médico. Ele foi informado da ideia de Nathanael, e imediatamente ficou a par da situação. Aquela ideia lhe poupava até o diagnóstico.

(...)

Nathanael seguidamente se metia em situações constrangedoras. Era logrado por todos, ninguém cumpria os contratos com ele, mas ele sim. Ainda assim, no fim de tudo o seu negócio foi um sucesso, mas os irmãos não haviam estado tão errados como todos pensavam. O destino da família realmente estava por um fio. E o sucesso sobreveio apenas porque a ideia era única e inesperada. Por toda a parte havia despesas, só os Rothschilds não computaram nenhuma. De certa forma aquilo era até uma concorrência desleal. Os governos naturalmente então corriam até os Rothschilds, ao menos até que os outros também tivessem descoberto o truque. Hoje em dia uma absoluta honestidade no ajuste de contas é coisa natural, mas alguém teve de ser o primeiro. A humanidade tem de conquistar penosamente qualquer pequeno progresso.³³³

Quando nosso herói finalmente consegue ser recebido pelo Sr. Miller e sua esposa em sua casa em uma região londrina nobre, ficamos conhecendo um pouco da história oficial da fundação do banco. Isso equivale a afirmar que aquele formato de matrisca ainda escondia mais uma camada: a mitologia fundacional do banco, a qual, não por acaso, envolve uma elevação moral e a história de sucesso que ajudaria a explicar a situação atual. Mas, aqui há uma inversão, pois a fábula que é vista como a fonte da riqueza desses banqueiros é, na verdade, o resultado daquela fortuna acumulada; a história é tão fantasiosa, como tantas outras de grandes milionários, financistas, etc., que o fato de ela ser levada a sério é menos a causa do que o sintoma. O National Deposit Bank não veio da honestidade, de uma ação supostamente virtuosa, mas é a honestidade e a virtude que são forjadas e expostas graças ao lugar ocupado pelo National Deposit Bank. A solidez da empresa, a sua boa reputação e, sobretudo, o seu volume de capital são os reais garantidores dos meios necessários para a distribuição dessa autoimagem; apesar de Miller se esforçar para ligar seu banco a um estágio honrado da evolução do ramo bancário, o odor de mistificação se intensifica ao enquadrarmos essa anedota dentro do conjunto do livro.

Contudo, faz-se importante lembrar que o primeiro pensamento de Mac Punhal ao escutar tal conversa mole foi o de perplexidade e desconfiança: “Macheath escutava com esforço. Só com dificuldade entendia o conteúdo do relato do velho Miller; na verdade, não compreendia a razão de tudo aquilo”³³⁴ (*Macheath hörte angestrengt zu. Er konnte den Inhalt der Erzählung des alten Miller nur schwer verstehen; er kam ihm sozusagen nicht auf den Grund*).³³⁵ Para Miller, e talvez para muita gente, o progresso é a consolidação do direito formal, uma aproximação da realidade em relação à letra da lei; daí uma atualização que vise a oferecer mais atenção ao contrato e a racionalizar os negócios, acabando ou diminuindo os atravessadores, seja vista como um salto, inclusive em termos competitivos. Pior: Miller arremata tal narrativa ressaltando como experimentar de tudo é importante para se dar bem no mercado, equalizando o

³³³ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 118-120. Ver original (3.11)

³³⁴ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 120.

³³⁵ BRECHT, *Dreigroschenroman*, op. cit., p. 872.

comportamento digno e as aventuras com a criminalidade de ponta por meio do critério pragmático e da novidade. Ou seja, a intenção de Miller não é apenas apresentar seu empreendimento de um jeito simpático, mas também sublinhar que eles não são bobos e conhecem muito bem onde as andorinhas dormem. Novamente, a linguagem referencial e direta se mostra oca e como caminho para algo não dito diretamente.

Em termos da apresentação, pode-se dizer que o que temos é um experimento de produção de histórias para dar conta da autoapresentação do capital. Isso pode começar a ser desdobrado se pensarmos que um dos mistérios do capital é a sua origem. Efetivamente, uma das propriedades mais fundamentais da forma mercadoria é a anulação de processos sociais e da sua própria história, apagando seus materiais, os procedimentos de sua produção, todo o trabalho envolvido desde a sua concepção até o consumidor final, etc. Algo semelhante ocorre com a propriedade privada, grandes fortunas e empresas; nós raramente nos perguntamos de onde veio tudo aquilo que aparece como um dado da realidade. Porém, via de regra, quando a pergunta é feita, ela é respondida por intermédio de uma fábula que sempre está na ponta da língua do empreendedor de sucesso. No fragmento acima vemos exatamente esse momento do modo de representação capitalista: o Sr. Miller está nos fornecendo a narrativa heroica da gênese da acumulação que proporcionou o seu padrão de vida, mas esse cartão de visitas tem um verso onde se deixa subentendido que ele não está para brincadeira.

Qual é, portanto, o cerne da apresentação do National Bank Deposit? A descoberta da honestidade. Ou, melhor dizendo, a percepção da possibilidade de se precificar e explorar a honestidade. Se o comércio de Peachum se baseia na capitalização da piedade, não é de se espantar que os banqueiros lucrem por intermédio de uma suposta honestidade. A modernização do banco sob o signo da honestidade é, no fim das contas, uma engrenagem posicionada para turbinar a disputa por mercados.

Mas, a pergunta que fica é para que eles fazem tudo isso? A meu sentir, trata-se menos de julgar do que de compreender porque agimos como agimos. Porque há um motor que nos empurra a continuar a representar as relações nas quais nos encontramos: o cotidiano burguês produz uma lógica concorrencial insana e que se revela como uma das suas formas mais diversificadas e arrojadas. Absolutamente todas as ações no romance em questão são disparadas por interesses pecuniários, a busca inescrupulosa por lucro, a tara por passar a perna nos outros, etc. A competitividade para a qual o capitalismo nos redireciona é o sentido das relações sociais que encontramos no livro. Com efeito, as formas mais elaboradas do modo de representação capitalista advêm da esfera da concorrência;³³⁶ é nesse esforço de disputa de uns contra os outros que nós mais nos dedicamos à representação do capital. É precisamente nesse âmbito concorrencial desmedido e generalizado que *Romance de três vinténs* se insere.

³³⁶ GRESPLAN, *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*, op. cit., p. 267.

IV

Contudo, ainda falta uma peça fundamental para demonstrar que o *Romance de três vinténs* tem um sentido consciente de representação da acumulação do capital a partir de seus personagens principais, isto é, a partir do proletariado e da burguesia – as classes sociais fundamentais do capitalismo. Essa peça que falta pode ser encontrada no prólogo e no epílogo onde o foco narrativo se desloca para um representante do proletariado. Ela é de fato fundamental porque é a experiência de despossessão e de pauperização do ex-soldado Fewkoombey que nos fornece a régua pela qual podemos avaliar as outras três experiências empreendedoras.

De fato, o romance começa com uma espécie de prólogo a respeito de um tema muito conhecido – pelos europeus em geral e pelos alemães em particular – por todos aqueles que viveram durante o *fim de século XIX* e início do século XX. Qualquer um que lê um romance como *Os Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann ou que viveu durante o entreguerras certamente experimentou a mais profunda decadência de um modo de vida que dialeticamente sofria choques modernizadores sucessivos e ao mesmo tempo corria o risco de se estilhaçar. O decadentismo, aliás, é não apenas um motivo filosófico e estético historicamente recorrente, que prenuncia e registra uma série de condições objetivas, mas também um tema muito caro a uma série de escolas artísticas da virada do século, notadamente o simbolismo, e que é um resultado direto da lenta e gradual dissolução do otimismo da *Belle Époque*. Mais: o decadentismo e o pessimismo europeus que se instalam são alguns dos fundamentos do edifício da *experiência* da nossa *tragédia moderna*. Porém, se no romance de Mann esse sentimento bastante difuso ganha contornos bem definidos na história de uma família abastada que acaba por cair em desgraça, no livro de Brecht o ex-soldado, já pobre, cai ainda mais até se tornar um mendigo miserável e pernetá, reintroduzindo o tema em parâmetros ainda mais rebaixados e atualizando toda uma tradição de realismo crítico.

Ora, nesse sentido a epígrafe que abre o livro e antecede o prólogo não poderia ser mais apropriada, uma vez que ela se chama “Do ‘Declínio do Senhor Aighins’, antiga balada irlandesa” (*Aus Herr Aighins Untergang. Alte irische Ballade*) onde o eu lírico se pergunta o porquê de deixá-lo na miséria, apenas mantendo-o vivo com o mínimo possível; situação que automaticamente o faz se questionar “Ó Deus, que vão fazer comigo?” (*Weh! Was habt Ihr mit mir vor?!*). Ou seja, o trecho supostamente retirado de uma canção antiga brevemente recoloca a contradição da caridade no fato de ela se basear em somente manter o pobre vivo e não acabar com a miséria e muito menos com o *sofrimento* que dela deriva. Desse modo, nem mesmo a caridade ou a filantropia – historicamente compensações para a, via de regra, parca proteção social no mundo burguês – são suficientes para atenuar a sensação de colapso e de degradação da condição do indivíduo na antessala da Segunda Guerra Mundial. Com efeito, essa epígrafe ecoa algumas das teses fundacionais e mais genéricas da tradição socialista europeia do século

XIX, as quais se estruturam em um ceticismo e em uma crítica às alternativas que iam se apresentando para aliviar a desagregação social. Tanto o assim chamado socialismo utópico quanto o científico e o anarquismo centravam fogo no espírito altruísta religioso e na filantropia burguesa, os quais eram vistos como manobras de despolitização e de moralização do processo de produção da pobreza.³³⁷

No entanto, não se pode perder de vista que essa avaliação se restringe a limites muito abstratos e possivelmente moralistas, caso não seja enxergada lado a lado de especificações mais concretas a respeito da exploração do trabalho e da acumulação de capital. Isto é, a denúncia dos mecanismos modernos de gestão da pobreza e do sofrimento é tão somente a ponta do *iceberg* e é provavelmente por conta disso que o romance até parte daí, mas de maneira alguma se restringe a essa discussão. Assim, na sequência desse desmascaramento, materiais sócio-históricos e econômicos são sobrepostos no intuito de formar um comentário político mais ambicioso em relação às políticas compensatórias e à exploração do trabalho: lembremos que o verso se declara de origem irlandesa e que logo adiante no prólogo há uma referência direta ao Estado Britânico e à Guerra imperialista dos Bôeres na África do Sul. Essa construção já deixa logo de início evidente um processo de *montagem*, que vai se aprofundar no decorrer da obra, enquanto constrói algumas teses políticas e instiga reflexões de ordem histórica. Deve-se recordar que um prólogo tem entre as suas possíveis funções justamente estabelecer o tom, antecipar e comentar tudo o que virá depois no enredo. Nesse romance isso não parece ser diferente, pois esse prólogo antecipa de modo concentrado elementos cruciais e recorrentes da forma e do conteúdo da narrativa. Portanto, vale a pena retomar no detalhe tais momentos do começo do livro:

Na Guerra dos Bôeres, um soldado de nome George Fewkoombey levou um tiro na perna, que teve de lhe ser amputada abaixo do joelho num hospital da Cidade do Cabo. Voltou a Londres, e pagaram-lhe 75 libras depois de assinar um papel em que afirmava não reclamar mais coisa alguma do Estado. Aplicou as 75 libras num barzinho de Newgate, que vinha rendendo uns bons 40 xelins ultimamente, conforme pôde comprovar pelos livros de contabilidade, bloquinhos manchados de cerveja, rabiscados a lápis.

Quando se mudara para o minúsculo aposento dos fundos, administrando a taberna por algumas semanas junto com uma velhota, viu que afinal sua perna não lhe dera muito lucro: as rendas permaneciam aquém de 40 xelins (...) Ficou então sabendo que nos

³³⁷ “A maioria das pessoas estraga as suas vidas por um insalubre e exagerado altruísmo – são forçadas, de fato, a estragá-las. Elas se encontram rodeadas por uma pobreza medonha, por uma feiúra medonha, por uma fome medonha. É inevitável que elas fiquem fortemente emocionadas por tudo isso. As emoções do homem são agitadas mais velozmente do que a inteligência do homem; e, como eu pontuei há algum tempo atrás em um artigo sobre a função da crítica, é muito mais fácil se solidarizar com o sofrimento do que ter solidariedade com o pensamento. Consequentemente, com admiráveis, apesar de mal dirigidas intenções, elas muito seriamente e muito sentimentalmente se colocam a tarefa de remediar os males que elas vêem. Mas os remédios delas não curam a doença: eles meramente a prolongam. De fato, os remédios delas são parte da doença. Elas tentam resolver o problema da pobreza, por exemplo, mantendo o pobre vivo; ou, no caso de uma escola bastante avançada, divertindo o pobre. Mas isto não é uma solução: isto é um agravamento da dificuldade. O objetivo apropriado é tentar e reconstruir a sociedade sobre uma tal base que a pobreza seja impossível. E as virtudes altruístas têm realmente impedido a execução desse objetivo. Da mesma maneira que os piores donos de escravos foram aqueles que eram amáveis com eles, e então impediam que o horror do sistema fosse percebido por aqueles que sofriam com ele, e entendido por aqueles que o contemplavam, assim, no atual estado de coisas na Inglaterra, as pessoas que fazem mais mal são as pessoas que tentam fazer o melhor possível.” Tradução nossa de WILDE, Oscar. “The soul of man under socialism.” In *The collected works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth, 1997, p. 1039. Ver original (3.12)

últimos tempos houvera uma construção no bairro, e que eram os pedreiros quem movimentava a taberna. Mas a obra chegara ao fim, e com ela se fora a freguesia. Mais tarde disseram ao novo comprador que deveria ter previsto isso ao conferir os livros, pois, contrariando toda a experiência com bares, os lucros tinham sido maiores durante a semana do que aos sábados e aos domingos; mas até então ele só frequentava esses locais como cliente, não como proprietário. Conseguiu manter o bar apenas por quatro meses, pois ainda gastava muito tempo procurando localizar a residência do antigo dono. Finalmente acabou na rua, sem dinheiro algum.

Por algum tempo encontrou abrigo junto da jovem esposa de um soldado, e enquanto ela cuidava da sua pequena loja, ele contava casos de guerra aos seus filhos. Depois o marido escreveu que vinha de licença, e ela quis ver fora de casa o quanto antes o soldado com o qual, entretimes, já dormira, como costuma suceder em moradias apertadas. Ele adiou por alguns dias, depois teve de sair mesmo; visitou-a mais algumas vezes quando o marido já tinha regressado, recebeu ainda um pouco de comida, mas decaiu sempre mais e naufragou na interminável procissão dos miseráveis, que a fome despeja dia e noite pelas ruas da capital.

Certa manhã ele estava numa das pontes do Tâmesa. Não comia há quase dois dias, pois as pessoas de quem se aproximara nos bares, com seu velho uniforme de soldado, tinham-lhe pago umas bebidas, mas nada de comer. Sem o uniforme não lhe teriam pago nem mesmo bebidas, por isso é que o vestira.³³⁸

Deve-se colocar desde o início que na pequena estória do ex-soldado Fewkoombey Brecht abandona o sofrimento simbólico ou a violência hiperbólica. O que temos nesses trechos é o sofrimento e a violência literais e precisos. Isto é crucial para a “rejeição da tragédia”³³⁹ que ele opera, pois o sofrimento não é de modo algum visto como uma fatalidade ou como uma inevitabilidade sem origem e sem causa como uma “condição humana”, pelo contrário em *Romance de três vinténs* o que temos desde a abertura é uma articulação bastante evidente que busca não apenas representar o sofrimento, mas também apresentá-lo e representá-lo como produto de um sistema de acumulação e de relações interpessoais correspondentes que deve ser julgado pela sua desordem, pelos seus crimes e finalmente *liquidado*.

Observamos no excerto acima algo que também vai permanecer por todo o romance. Há um ritmo narrativo rápido baseado em períodos curtos, descrições bastante breves e o enredo se desenrola muito mais através das ações das personagens do que de seus pensamentos. Embora tal característica formal mais geral marque todo o romance, é bem verdade também que no seu desenrolar outros arranjos serão acrescentados, notadamente a reflexão interna das personagens veiculada pelo uso do discurso indireto livre e destacadas do resto do texto com o auxílio de letras em itálico. Contudo, o que gostaríamos de discutir primeiramente é a articulação entre um tom irônico e a sobreposição de situações de forte violência, que sugere uma banalização, normalização, ou melhor dizendo, institucionalização da violência tendo em vista a participação do Estado, da polícia e da sociedade de maneira geral. O que a princípio parece ser um mero encadeamento progressivo de acontecimentos sucessivos que compõem o enredo, também tem no seu interior a justaposição de fatores propositalmente conflitantes: as noções de organização (“sua nova profissão era tão organizada quanto qualquer outra”), civilização (“não se encontrava

³³⁸ BRECHT, *Romance dos três vinténs*, p. 5-6. Ver original (3.13)

³³⁹ WILLIAMS, *Modern tragedy*, op., cit., p. 190.

num lugar selvagem, abandonado pelos homens civilizados") e legalidade ("havia uma associação na rua Old Oak, à qual teria que pertencer legalmente") estão ironicamente em oposição à selvageria da situação como um todo.

Como dissemos mais acima, há um acúmulo de questões tratadas em apenas alguns poucos parágrafos; a saber, a decadência, a guerra imperial, a insuficiência ou incoerência da política de reparação por parte do Estado e por último as vicissitudes da realidade da ideia de empreendimento. Observamos, porém, que o tom é de exposição do abuso como algo generalizado ou, dito de outro modo, do cinismo. A simplicidade das frases demonstra o quanto é fácil e natural alguém chegar a uma situação dessas em um universo de completa dessolidarização social; na sociedade da competição deflagrada entre grandes impérios e monopólios há um tipo de espelhamento nas relações sociais, as quais cada vez mais se transformam em acirradas disputas entre indivíduos para evitar a queda, a regra é olho por olho e dente por dente. A caracterização de Fewkoombey demonstra que não há competição em que todos saiam vitoriosos e que ele não tem o perfil tampouco as condições para concorrer, daí ele ser alçado ao papel de vítima tanto do poder público quanto do privado até atingir o aparente fundo do poço da hierarquia social, tornando-se literalmente um mendigo. O fato dos livros de contabilidade estarem rabiscados a lápis e nosso herói ser culpabilizado por não ter prestado atenção na hora da compra é um sinal de que já estamos imersos em uma sociedade de valores completamente colapsados e que a trapaça é imaginada como regra e até como mérito pessoal. Além disso, a caracterização da personagem Fewkoombey não passa por atribuições físicas ou densamente subjetivas, em vez disso ele nos é apresentado na sua relação com o dinheiro e a propriedade. Aqui o dinheiro não é tratado tão somente como algo vital para a vida das pessoas nas grandes cidades que não têm mais de onde tirar sustento a não ser da sua própria força de trabalho (o que poderíamos chamar de sujeitos monetários), mas também e principalmente tem sua qualidade de equivalente universal claramente ressaltada, já que uma compensação é estabelecida sem maiores problemas justamente através da quantificação monetária da perda da perna do ex-soldado.

Em termos de estilística social, o narrador se coloca como se estivesse em uma conversa com o leitor. Embora esteja em terceira pessoa e seja predominantemente onisciente, ele não procura se esconder e nem deixa de, às vezes, expressar dúvidas em relação ao enredo que está contando. Sua norma é culta e eloquente, mas parece evitar rebuscamento ou estilização excessiva. Isso sem o prejuízo de ficar mais ou menos óbvio que não se trata de um narrador que se constitui afirmando certa representatividade dos segmentos sociais mais elevados ou tampouco dos de baixo; a adequação da linguagem a um uso quase que instrumental ou de pretensões neutras pode sugerir que se trata de uma voz que se constrói como oriunda dos setores médios da sociedade.

Da perspectiva das personagens, pode-se dizer que Fewkoombey é uma personagem típica mais ou menos como definida por Lukács; segundo essa perspectiva nosso primeiro herói encapsularia e expressaria na sua trajetória as principais contradições e verdades do movimento das forças históricas de uma dada sociedade, no seu caso específico a do trabalhador europeu ou alemão do entreguerras. Lembremos que já pelo fim dos anos 1920 Brecht se debruçou seriamente sobre os desafios de se encenar ou representar o capitalismo e uma conclusão a que chegou é que as sutilezas do dinheiro no mundo em que é o capital quem manda é algo quase impossível; assim, certa irrepresentabilidade do dinheiro teria que ser contornada através da exposição dos seus efeitos, nesse caso, as consequências para quem não o tem, e aí que entra Fewkoombey e seu enredo descontínuo e essencialmente instável. Não devemos esquecer que essa também é a forma social objetiva que o dinheiro toma nos anos imediatamente ao redor da publicação do romance. O desemprego, as incertezas e a deterioração das condições de vida se generalizam substancialmente desde a estreia de *A ópera de três vinténs* em 1928 até a publicação do *Romance de três vinténs* em 1934, ainda mais quando os empréstimos dos EUA ao governo alemão são comprometidos com o *crash* da bolsa de valores de Nova York em 1929.³⁴⁰

Nesses anos, um verdadeiro clima de declínio se alastra pela sociedade alemã com efeitos ainda mais perversos para a classe trabalhadora, que se vê espremida pela desmoralização do desemprego e pela miséria causada pela inflação; algo, aliás, que se vê desde as primeiras cenas de *Kuhle Wampe* (1932) um filme da mesma época e que contou com a participação de Brecht na concepção, no roteiro e até mesmo na direção. Nesse longa, após algumas cenas determinando Berlin como coordenada espacial do filme e os primeiros anos da década de 1930 como coordenada temporal, ocorre uma montagem de manchetes de jornais falando sobre o desemprego crescente na Alemanha: “2,5 milhões sem trabalho, o resultado da política do senhor Schacht”³⁴¹; “3-4 milhões desempregados”; “4 milhões! Crescimento de desemprego entre jovens”; “Desemprego cresce! 2,7 milhões procurando emprego em junho”; “4,1 milhões de desempregados! Crescimento rápido do desemprego em agosto”; “Quase 4,5 milhões de

³⁴⁰ HOBBSAWM, *The Age of Extremes*, op. cit., p. 91.

³⁴¹ Hjalmar Schacht (1877-1970) foi um banqueiro e presidente do *Reichsbank* (Banco Central Alemão) entre o final de 1923 e início de 1930, tendo sido apontado por Hitler novamente como presidente do *Reichsbank* e ministro da economia do *Drittes Reich* (Terceiro Reich ou Alemanha Nazista) entre os anos de 1934 e 1937. Nesse segundo período teve sucesso na reversão do desemprego e crescimento econômico através da implementação de uma política econômica mais intervencionista, apostando no déficit, ou gasto público, emitindo títulos da dívida pública para financiar a economia industrial, realizando obras públicas aos moldes do *New Deal* americano além de fechar acordos bilaterais de comércio, em vez do multilateralismo proposto pela teoria econômica clássica. Vale ainda lembrar, só de passagem e em razão de argumentos posteriores, que em *A teoria geral do emprego, do juro e da moeda* (1936) J. M. Keynes daria a essa política econômica – adotada quase que simultaneamente por Franklin D. Roosevelt e Adolf Hitler/Hjalmar Schacht e vista como heterodoxa – a sua elaboração teórica mais conhecida. Ver em HJALMAR Schacht. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hjalmar_Schacht Acesso em: 7 maio 2018.

desempregados. Crescimento de 180.000 na segunda metade de dezembro”; “Quase 5 milhões de desempregados. Em 15 de novembro: 4.844.000,00. Crescimento desde 1 de novembro é de 220.000”; “Mais de 5 milhões de desempregados e de trabalhadores de meio período”; “Desemprego cresce novamente”; “315.000 desempregados em Berlin e 100.000 desempregados sem auxílio financeiro”. Logo em seguida vemos um número cada vez maior de rapazes de bicicleta, correndo de um lado para o outro pelas ruas de Berlin, buscando trabalho até o ponto que somos acompanhados à casa de um deles, onde a família divide uma sopa bem ralinha e o pai cobra o jovem, que permanece em silêncio, por não estar contribuindo para as despesas, culpando-o por não ser *eficiente* o suficiente para conseguir um emprego. Depois que a família termina o jantar, o jovem se suicida, atirando-se pela janela.

Essas cenas iniciais de *Kuhle Wampe* têm sido comumente vistas como uma espécie de analogia com a situação de penúria da juventude, e em especial da classe trabalhadora alemã, bem como do crescimento de sentimentos reacionários nos seios das famílias deterioradas pela crise econômica. Fewkoombey e o jovem alemão partilham um sentimento comum de culpabilização das suas respectivas condições de vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que não parecem conseguir ter uma visão política mais abrangente do sistema perverso que os cerca. Contudo, se no caso do alemão desempregado observamos a perda de perspectiva e esperança por parte de toda uma juventude que chega literalmente a perder a vida ou sair de cena, isso igualmente ocorre com o vigor do movimento operário alemão. No caso do ex-soldado nós encontramos um ponto de vista de quem teve uma sobrevida e testemunhou na própria pele os desdobramentos daquela situação. Ou seja, em o *Romance de três vinténs* nós vemos, perpassando toda narrativa, uma outra visão do derrotado e o que acontece com ele quando o grande capital não tem mais condição de explorar sua força de trabalho, isto é, a *impermanência do trabalhador moderno*.

Pretendia mendigar, e tinha vergonha. Não se envergonhava de ter recebido uma bala na perna e de ter comprado um negócio pouco lucrativo, mas de ser forçado a pedir dinheiro a pessoas totalmente estranhas. Na sua opinião, ninguém devia nada a ninguém (...) subitamente ouviu atrás de si uma voz rouca dizendo:

— Fora daqui, cachorro! Sentindo-se culpado como se sentia, nem olhou. Simplesmente seguiu caminho, ombros encolhidos. Só depois de umas centenas de passos atreveu-se a olhar para trás, e viu dois mendigos esfarrapados, do tipo mais ordinário, parados lado a lado, seguindo-o com o olhar. E quando se afastou mancando, foram atrás dele (...) foi subitamente golpeado nas costas. Ao mesmo tempo, o golpeador lhe meteu alguma coisa no bolso. Não viu ninguém ao olhar em torno, mas do bolso tirou um cartão duro, várias vezes dobrado e indizivelmente sujo, no qual estava impresso um nome: J. J. Peachum, rua Old Oak, 7. E por baixo, rabiscado a lápis: “Se teus ossos valem alguma coisa, procura o endereço acima!” (...) À tarde, diante de uma cervejaria, foi abordado por um mendigo que reconheceu como um dos dois do dia anterior (...) Pegou Fewkoombey pela manga e puxou-o consigo.

— Seu cachorro — começou com voz amigável e tom bem calmo —, mostre o seu número!

— Mas que número? — perguntou o soldado.

O jovem (...) explicou-lhe (...) que sua nova profissão era tão organizada quanto qualquer outra, talvez até melhor; que não se encontrava num lugar selvagem, abandonado pelos homens civilizados, mas numa cidade grande e organizada, a capital do mundo. Portanto,

precisava de um número para exercer sua nova atividade, uma espécie de licença que poderia conseguir em certo lugar, mas não de graça, pois havia uma associação na rua Old Oak, à qual teria que pertencer legalmente (...) Nos dias seguintes a situação piorou ainda mais. Ficou provado que, para conseguir esmolas regularmente, devia sentar-se num lugar determinado (pois havia lugares bons e maus), mas não conseguia fazê-lo, pois sempre o expulsavam (...) Fewkoombey teria gostado de sentar-se no chão gelado, se fosse permitido. Mas aquele assento terrível e miserável parecia não ser um bem comum. Policiais e mendigos expulsavam-no a toda hora (...) Certa noite encontrou outra vez o mendigo jovem (...) começaram a bater-lhe com porretes. Um deles até o derrubou, puxando-o pela perna de pau, de modo que caiu para trás, batendo a cabeça no asfalto. Mas naquele instante os dois o largaram e saíram correndo; um guarda dobrara a esquina (...) Quando Fewkoombey, erguido pelo guarda num arranco e empurrado para frente com um pontapé, se pôs a caminho, o mendigo ficou bem atrás dele...

Parecia não ter as duas pernas. Numa outra esquina o mutilado agarrou Fewkoombey pela calça. Estavam no bairro mais sujo da cidade, as ruas não mais largas do que o comprimento de um homem, ao lado deles uma passagem baixa abria-se sobre um pátio escuro.³⁴²

Fewkoombey, como já sabemos, é um ex-soldado, provavelmente de origem trabalhadora, que acabou perdendo a perna enquanto servia o estado britânico na Guerra dos Bôeres (1881-1881/1899-1902). Aqui vale a pena lembrar que a Guerra dos Bôeres aconteceu dentro do atual território da África do Sul e que envolveu de um lado o império britânico e do outro os bôeres (colonos de descendência alemã, dinamarquesa, francesa e de calvinistas dos Países Baixos) que vinham disputando a colonização da África do Sul desde pelo menos o século XVII. O impasse bastante agressivo que deu vitória para os britânicos já na virada do século XIX para o XX foi motivado essencialmente pela descoberta de minas de ouro e diamante no território bôer. Tal evento histórico é importante porque apesar de ele servir primeiramente apenas como coordenada temporal do romance, ele vai ter implicações muito significativas para o enredo, sobretudo uma vez que além do destino de Fewkoombey ser em grande medida selado por ele, é na venda de navios defeituosos por altos preços para o governo britânico lutar na guerra que as três versões da figura do empreendedor (J. J. Peachum, William Coax e Macheath) vão se entrelaçar para procurar aumentar seus rendimentos. Voltando à história de Fewkoombey, ficamos sabendo que ele usou as 75 libras que recebeu “depois de assinar um papel em que afirmava não reclamar mais coisa alguma do Estado” (*Er kehrte nach London zurück und bekam 75 Pfund ausbezahlt, dafür unterzeichnete er ein Papier, worauf stand, daß er keinerlei Ansprüche mehr an den Staat habe*) para comprar um “pub” (*kleine Kneipe*) em Newgate no centro de Londres. Contudo, não percebeu que os ganhos registrados pelo antigo proprietário vinham quase que totalmente do consumo dos operários de uma obra ali perto e, assim, com o término dos trabalhos um pouco depois de ter começado a administrar, Fewkoombey viu sua condição financeira se degradar até o ponto de ir parar na rua. Assim, finalmente chegamos na passagem citada acima, conectando os dois trechos citados até agora.

Retomar o enredo de Fewkoombey nos seus detalhes tem importância central para a

³⁴² BRECHT, *Romance dos três vinténs*, op. cit., p. 6-9. Ver original (3.14)

análise do romance porque ela é um tipo de anedota cuja função ganha proeminência desde a abertura do livro até a sua conclusão no epílogo do livro. É nesse sentido que, além do prólogo, boa parte das anotações que formam a primeira parte dos *Grundrisse* de Marx são, na verdade, críticas às teses fundamentais do livro *Harmonies économiques* (1850) do liberal francês Frédéric Bastiat, que, entre outras coisas, elege como principais adversários o socialismo e o comunismo cujos pressupostos teóricos se encontrariam na “própria Economia clássica, especialmente em Ricardo,” demonstrando “como equívoco, a expressão teórica que a sociedade burguesa ganhou historicamente na Economia moderna, e provar a harmonia das relações de produção ali onde os economistas clássicos ingenuamente retratavam seu antagonismo”.³⁴³ Basicamente, Bastiat celebra a estabilidade do trabalhador assalariado moderno em comparação às formas mais antigas de trabalho, especialmente uma vez que, do seu ponto de vista, “todos os homens aspiram a uma fixidez no rendimento, a uma *renda fixa*” e pressupondo que “o salário é uma forma fixa de remuneração e, portanto, uma forma muito aperfeiçoada de associação, em cuja forma originária predomina o aleatório, porquanto todos os associados estão sujeitos a todos os riscos do empreendimento”.³⁴⁴ Isso significa que o salário seria “um degrau intermediário que separa o aleatório da estabilidade,” pois se por um lado ele depende da aventura capitalista intrinsecamente volátil, por outro lado ele poderia atingir a estabilidade plena caso se desse por meio das “sociedades mútuas de seguro”, pelo “fundo de pensão dos trabalhadores,” ou seja, só depende do trabalhador assalariado produzir uma poupança durante os anos de trabalho de modo que ele, em algum momento, progrida e se torne um capitalista, se sustentando do juro advindo de uma renda fixa.³⁴⁵ O caráter apologético das relações de trabalho modernas fica chocantemente evidente ao percebermos que “o salariado é bom porque é fixidez; ele é bom porque é não fixidez; é bom porque não é nem uma coisa nem outra, mas é tanto uma quanto outra”.³⁴⁶

A trajetória de Fewkoombey realiza no campo narrativo algumas das contradições envolvendo a fábula harmônica do liberalismo econômico já decadente e de ininterrupto progresso da assim chamada sociedade de livre mercado. Até mais do que isso: o prólogo do *Romance de três vinténs* – com todas as suas frases e parágrafos curtos, nos quais a vida do ex-soldado muda radicalmente quase que de uma linha para outra e expressam as constantes idas e vindas da sua condição – concentra uma impermanência inerente às formações sociais modernas, sobretudo se pensarmos na mobilidade social como uma conquista desse período histórico. É nesse sentido que a defesa de Bastiat da estabilidade e harmonia das relações salariais não

³⁴³ MARX, *Grundrisse*, op., cit., p. 36.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

encontram sustentação do ponto de vista econômico ou histórico: “na história efetiva, o trabalho assalariado resulta da dissolução da escravidão e da servidão – ou do declínio da propriedade comunal,” desse modo, “em todas essas transições históricas efetivas o trabalho assalariado aparece como dissolução, como destruição de relações em que o trabalho era fixado em todos os aspectos, em seu rendimento, seu conteúdo, sua localização, sua extensão, etc. *Portanto, como negação da fixidez do trabalho e de sua remuneração*”.³⁴⁷ De maneira semelhante, os desempregados nas cenas iniciais de *Kuhle Wampe* são ordenados de acordo com o princípio da impermanência, correndo de um lado para o outro atrás de vender sua força de trabalho.

Um outro aspecto desse segundo trecho do romance, e que igualmente diz respeito à história de declínio de Fewkoombey, é o abuso da arbitrariedade, da humilhação e da violência física. Desenha-se uma estrutura de brutalidade exercida pela política da guerra, pela indiferença do estado, pela competição do mercado e pela frieza dos indivíduos não mais entendidos como parte de uma mesma sociedade. A narrativa enfatiza a degradação da situação do ex-soldado em meio a uma “comunidade imaginada” moderna que não apenas se sente impotente ou ignora, mas também conta com mecanismos para extrair vantagens daquilo que está acontecendo através de doses concentradas de autoritarismo e agressividade. A propósito, não é à toa que a principal coordenada temporal do romance é a Guerra dos Bôeres, sobretudo tendo em vista que, como já dito, se tratava precisamente de um conflito violentíssimo motivado pela já habitual pilhagem imperialista britânica. O que estamos querendo sugerir é que a selvageria em o *Romance de três vinténs* não tem a ver com uma opinião meramente centrada na figuração e denúncia de uma sociedade de virtudes colapsadas, onde o abuso de poder descomedido de agentes estatais e privados vai ao encontro de um descaso social generalizado; ou até mesmo que essa dessolidarização advém de uma modernidade baseada no calculismo racional e no cada um por si da ambição burguesa.

Na verdade, Brecht parece estar interessado em uma engrenagem primordial do funcionamento do modo de produção atual e a partir do qual todas essas relações interpessoais emergem. Podemos avançar no argumento e dizer que a anedota que abre o romance em forma de prólogo se direciona a explicitar um mecanismo tanto original ou inicial quanto permanente da acumulação capitalista: a espoliação e subjugação de Fewkoombey está diretamente relacionado ao pecado original do capitalismo, isto é, a expropriação através da violência física explícita atravessa e imprime sua marca na narrativa do início ao fim e todo resto deriva desse processo que não cessa.

³⁴⁷ MARX, *Grundrisse*, op., cit., p. 46.

Revolução e contrarrevolução na história e na literatura

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (...) Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial.

Karl Marx, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1852)

O papel que o ingresso do proletariado na arena histórica desempenhou no desenvolvimento declinante do romance: quanto mais a luta de classes entre proletariado e burguesia aparece com clareza como evento central da vida social, tanto menos é possível ao romancista burguês abordar com profundidade os problemas centrais da sociedade. O amadurecimento da consciência proletária de classe no decurso do desenvolvimento revolucionário do proletariado gera, também no campo do romance – como, de resto, em todos os campos da cultura –, novos problemas e novos métodos criativos para resolvê-los. (...) o problema da degradação do homem na sociedade capitalista tinha inevitavelmente de se tornar o problema central de toda a estética do romance.

Georg Lukács, “O Romance como Epopeia Burguesa” (1935)

As forças produtivas da humanidade deixaram de crescer. As novas invenções e os novos progressos técnicos já não conduzem mais a um aumento da riqueza material. As crises conjunturais nas condições da crise social de todo o sistema capitalista, descarregam sobre as massas privações e sofrimentos cada vez mais pesados. O aumento do desemprego aprofunda, por sua vez, a crise financeira do Estado (...) A própria burguesia não vê saída. Nos países onde se viu forçada a fazer sua última jogada com a carta do fascismo, caminha rápido agora e de olhos fechados em direção à catástrofe econômica e militar. Nos países historicamente privilegiados, isto é, naqueles onde ela ainda pode se permitir por certo tempo o luxo da democracia por conta da antiga acumulação nacional (Grã-Bretanha, França, Estados Unidos etc.), todos os partidos tradicionais do capital encontram-se num estado de desagregação (...) Sob a crescente pressão da desintegração capitalista, os antagonismos imperialistas (...) devem inevitavelmente convergir num incêndio mundial. (...) As frentes populares de um lado e o fascismo de outro são os últimos recursos políticos do imperialismo na luta contra a revolução proletária. (...) O capitalismo liberal, baseado sobre a livre concorrência e a liberdade de comércio perdeu-se por completo no passado. O capitalismo monopolista, que o substituiu, não só foi incapaz de atenuar a anarquia do mercado como, ao contrário, conferiu a essa última um caráter particularmente convulsivo. A necessidade de um “controle” sobre a economia, de uma “direção” estatal para a indústria, de uma “planificação” é atualmente reconhecida, pelo menos em palavras, por quase todas as correntes do pensamento burguês e pequeno-burguês, do fascismo à social-democracia. Para os fascistas trata-se, sobretudo de uma pilhagem “planificada” do povo com fins militares. Os sociais-democratas procuram esvaziar o oceano da anarquia com a colher de uma “planificação burocrática”. (...) Os governos democráticos chocam-se, nas suas covardes tentativas de “regulamentação”, com a sabotagem intransponível do grande capital. (...) A catástrofe iminente já angustia até as massas mais profundas da humanidade.

Leon Trotsky, *Programa de Transição* (1938)

Afinal, por que, apesar de serem do mesmo gênero literário, *Romance de três vinténs* é tão diferente de um livro como *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1774), de Goethe? *Orgulho e preconceito* (1913), de Jane Austen, tem praticamente nada a ver com *As Ondas*, por quê? Além de serem autores e temas abordados muito distintos, as sociedades, em muitos sentidos, são outras. Aqueles romances de educação trabalham e retrabalham os materiais fornecidos pelos anos heroicos da burguesia, como classe em ascensão, nas suas contradições, nos seus dilemas, ao passo que estes são frutos do apodrecimento catastrófico não somente gerados pela desilusão com as grandes esperanças acumuladas, mas principalmente graças ao colapso concreto da ordem liberal. Não é exatamente uma perda de otimismo, porque aqueles têm certamente suas respectivas dimensões críticas, mas provavelmente uma matéria social que enseja escolhas distintas. Não acho, tampouco, que seja razoável supor que a passagem do século XVIII para o XIX tenha sido um período de paz, sossego e tranquilidade. A distinção básica, a meu ver, é um todo formado pela postura assumida dentro da sociedade, a percepção da possibilidade de efetivação da ideia de comunidade e o manejo específico das categorias estéticas disponíveis.

O que quero dizer é que parece se tratar menos de uma homologia entre literatura e sociedade do que um trabalho ativo de produção e transformação de toda uma realidade sócio-histórica que circunscreve toda a obra individual até o ponto de se tornar um elemento constitutivo da mesma. É até mesmo possível especular se arte e sociedade não são, em última instância, dois nomes para o mesmo impulso, para o mesmo fenômeno. Afinal, o que serve de sustentação para a atividade de narrar e para a relação afetiva produzida por essa prática é o sentido de coletividade implicado no pacto entre escritor e público por mais intimista e introspectivo que aquele venha a ser. O que quero pensar é que o sentido de uma sociabilidade se alterou qualitativamente de tal modo que ocorreram mudanças cruciais sob uma continuidade garantida pela rubrica romance.

Concretamente, mais do que um aumento no número de autores ou da complexidade das relações sociais, o que houve foi uma transformação da experiência como um todo, a qual proporcionou tanto um choque traumático devido às últimas consequências da dupla tragédia do século XX – guerra total como consequência da concorrência capitalista e a cooptação das forças que se apresentaram como alternativa – quanto um entusiasmo alimentado pelo pressentimento de uma nova humanidade forjada sob os auspícios do desenvolvimento das forças produtivas em uma outra direção que não fosse aquela ditada pelas necessidades da reprodução ampliada do capital.³⁴⁸ Em outras palavras, a produtividade estética dos anos 1920 e 1930, mergulhada no

³⁴⁸ Os vinte anos (1919-1939) de crise profunda da ordem internacional, também conhecido como entreguerras, criaram as precondições para a emergência de atualizações para salvar o sistema: a teorização e aplicação parcial da macroeconomia de John Maynard Keynes e a emergência de toda uma área nas ciências sociais, as relações internacionais, cuja finalidade inicial era a de curar um corpo político global de uma doença que o fazia tender a

desabamento do edifício civilizacional burguês, erigiu e seguiu toda uma linha “antirrepresentacionista” que redundou menos em um “reflexo do que uma intervenção material e uma força organizativa” com o intento de acelerar a bancarrota e remontar algo diferente;³⁴⁹ ao que parece, nossos dois romancistas ficariam, por razões distintas, em algum lugar intermediário, principalmente na medida em que não sairiam em defesa da instituição arte ou tampouco celebrariam a dissolução desta na vida social – ela por um absoluto estético moderno e ele por um rearranjo das relações de produção cultural. Se por um lado Woolf, como vimos em “Ficção moderna”, buscou uma nova experiência estética, que, simultaneamente, cultivasse o sabor amargo da perda da ilusão de unidade do sujeito e propusesse uma arte nova, por outro lado Brecht colocou as contradições como as únicas esperanças possíveis e procurou a refuncionalização do teatro, isto é, o redirecionamento desse meio de produção cultural para ver emergir um novo público de especialistas. A diferença entre esses dois romances, por conseguinte, deve ser investigada no modo como eles encararam e transfiguraram seus vínculos com a realidade em que viviam, já que está mais do que evidente que foi a avaliação de uma revolução em curso e uma contrarrevolução à espreita que informou suas respectivas inovações.

Esta pergunta, ou relação, pode ser formulada nos seguintes termos: a arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo ou ela torna-se problemática exatamente porque a realidade passa a ser problemática? Ou ainda: a arte deixa de ser o foco da problemática à medida que a realidade torna-se o centro da problemática? Como é que se passa da indagação, no plano artístico, dos problemas postos pela realidade para a maquinação, no plano artístico, dos problemas postos pela arte? Qual o caminho trilhado até essa autorreferencialidade que leva a arte ao centro do teorema, deixando a realidade entre parêntesis? É possível que somente uma concepção muito totalizante e arraigada da efetividade – a qual, desse modo, deixa de vê-la como uma pergunta para afirmá-la, descrevendo-a e reproduzindo-a tal como ela é percebida, intuída e entendida – produza uma obra problemática exatamente porque a inquietação foi transferida da efetividade para a obra?

A meu ver, essa é a questão central para se compreender a relação de distanciamento e aproximação entre *As Ondas* e *Romance de Três Vinténs*, bem como boa parte das principais linhas de força da produção cultural que chega até os nossos dias. No primeiro romance, observa-se uma visão de mundo bem pronunciada, seu reflexo no interior do livro é de tal sorte que o

guerras desastrosas. Tal objetivo seria atingido por meio da institucionalização de um equilíbrio, sempre precário, entre “a inclinação de ignorar o que era e o que é em contemplação do que deve ser, e a inclinação de deduzir o que deve ser do que era e é”. Esses dois exemplos demonstram que as primeiras décadas do século passado foram marcadas pela ascensão de verdadeiras linhas de montagem da morte em grande escala, bem como o berçário de incontáveis empenhos ideológicos em direção a como transformar toda aquela circunstância. Ou seja, o que estou tentando indicar é o caráter sociopoliticamente deletério (diferentemente dos tempos de ascensão burguesa no XVIII para o XIX, no século XX nada estava se formando e sim começando a ser flagrantemente destruído) e culturalmente fértil daquela quadratura histórica. Cf. CARR, Edward H. *The twenty years' crisis, 1919-1939: an introduction to the study of international relations*. New York: Perennial, 2001, p. 10-11.

³⁴⁹ Cf. EAGLETON, Terry. “Capitalism, modernism and postmodernism”. In *Against the grain: essays 1975-1985*. London and New York: Verso, 1986, p. 133.

mundo é abstraído como uma autoevidência que deixa a arte como enigma, como área de intervenção – imaginar o mundo como algo inapreensível não deixa de ser uma apreensão bastante precisa da natureza do mundo. No segundo romance, por sua vez, a sociedade aparece como profundamente problemática e é em direção a ela que a arte se dirige, focalizando e decompondo as engrenagens do mundo com as ferramentas da arte – aqui é a arte que se mostra menos problemática ou subordinada aos dilemas colocados pelo mundo. Ao que parece, a realidade para *As ondas* não é nem de perto um mar de rosas, pelo contrário, mas a sua dinâmica é algo verificável e estável, independentemente do que ela venha a ser, é certamente algo sabido na sua generalidade – ela não é problemática no sentido da sua caracterização, ela é abstraível e racionalmente incognoscível, e o que resta como prevalente é, desse modo, a problematização dos princípios e categorias estéticas como o lugar onde há áreas de indeterminação a serem exploradas ao máximo. Já em *Romance de três vinténs*, o ponto de partida sugerido é o inverso: a exterioridade surge como um acúmulo de contradições a serem examinadas e alguns dos instrumentos para se fazer isso são princípios e categorias estéticas que até podem ser questionadas, mas que não são centrais – o assunto está fora e ali é somente um laboratório ou uma fábrica de artifícios para interrogar o mundo: como a nossa existência é condicionada nesse instante? A prosa é um meio, e não o fim, para se representar os dilemas coletivos vividos – o cuidado da apresentação das personagens, situações, da organização temporal, etc. é fundamentado sob as demandas da representabilidade de contradições objetivas.

O que segue é um esforço de aprofundar esse diagnóstico e apontar tendências contidas naquelas obras e que jogam luz em desdobramentos posteriores.

Haja vista as análises das obras de Virginia Woolf e Bertolt Brecht, penso que seja possível sustentar que ambos reagiram e definiram a experiência do que já foi chamado de guerra civil europeia ou internacional.³⁵⁰ Outros já veriam como a Segunda Guerra dos Trinta Anos, pois “também no século XVI a guerra ideológica (ou de religião) se entrelaçou intimamente com a batalha pela hegemonia e até mesmo, em alguma medida, com a luta de alguns países pela independência nacional”.³⁵¹ Leitura similar, embora não idêntica, pode ser encontrada na peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1938-39; 1941) de Brecht. Seja como for, estes livros chegam até nós como ruínas, relíquias e fotografias de um tempo perdido e decisivo. Talvez mais do que isso: *As ondas* e o *Romance de três vinténs* são dois escritos limiares, porque parecem contribuir para engrossar, em seus respectivos projetos distintos, justamente o mapeamento do sentimento correspondente ao colapso sistêmico da economia capitalista, à hiperinflação³⁵² e ao imperativo

³⁵⁰ Cf. TRAVERSO, Enzo. *À feu et à sang : de la guerre civile européenne, 1944-1945*. Paris: Stock, 2007.

³⁵¹ LOSURDO, Domenico. *Guerra e revolução: o mundo um século após outubro de 1917*. Trad. Ana Maria Chiarini e Diego Silveira Coelho Ferreira. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 135.

³⁵² O colapso econômico e a queda do liberalismo foram traumáticos não apenas para o epicentro nos EUA, mas também para o sistema-mundo como um todo. Em vez de liberar as forças produtivas, removendo as entravas colocadas pelo estado-nação, a opção foi a de mantê-las e até de reafirmá-las mesmo à custa do mergulho no abismo econômico e na hecatombe militar. Cf. HOBBSAWM, Eric. *The Age of Extremes: the short twentieth century 1914-1991*. London: Abacus, 1995, p. 85-141.

político de lidar com o avanço de uma reação até então desconhecida. A ascensão do nazifascismo na Europa coincide com o ir até as últimas consequências para se preservar relações produtivas e de propriedade que já se mostravam insustentáveis. O bloqueio do desenvolvimento das forças produtivas e a correspondente interrupção do aumento da massa de riqueza real fertilizavam o solo da revolta contra um sistema que tinha basicamente se tornado um gerador de desamparo, tormento e morte; o sistema dependente da confiança na correspondência quantificável entre volume de capital e massa de riqueza real não pestanejou e respondeu com a destruição de uma parte das forças produtivas em escala global. As respostas e as definições oferecidas a essas circunstâncias variaram muito e aqui eu apresentei instantes de duas delas. Woolf parece ter optado por reagir e formalizar esse sentimento por meio de uma perspectiva trágica, ao passo que Brecht fez uma recusa desta e procurou uma visão complexa da situação. Se Woolf, munida da sua caracterização da exterioridade sócio-histórica, rumou em direção à arte para alcançar uma superação formal, Brecht se dirigiu da arte para as problemáticas verificadas no mundo comprometido com uma superação na efetividade. Dessa crise da cultura burguesa surgem fluxos em disputa frontal, os quais viriam a semear os contornos de boa parte da produção artística do segundo pós-guerra.

Como argumentado anteriormente, a experiência histórica permeia todas as dimensões destes romances porque emerge e incide diretamente na seleção, organização e sentido dos materiais utilizados por seus correspondentes autores empíricos: *As Ondas* flui por uma veia lírica alimentada por uma força melancólica e informada por dilemas existenciais confusos – uma gama de sentimentos correlatos como ansiedade, angústia e desespero se articulam em uma nova inquietação e irritabilidade ritmadas. Ao que tudo indica, o choque traumático foi disparado pela crescente destruição de modos de vida tradicionais, o colapso da ordem liberal, a aceleração temporal e a dilatação espacial (a luz da civilização se apagou, a convicção na falta de sentido e no nada se instalou e a única saída vislumbrada aparece como uma redenção pela arte

Certa revolução de valores teria ocorrido no seio da sociedade alemã já durante o surto inflacionário alemão entre 1919 e 1923. Após a derrota de seus exércitos e da revolução, uma confusão política instalada em meio aos trabalhadores e amplos setores das classes médias é abalada nas suas fundações. A inflação descontrolada pelos gastos militares, compromissos financeiros de reparação assumidos no Tratado de Versalhes e a prática da impressão de dinheiro chegou como um vendaval que atingiu em cheio a “fé na virtude compensatória do trabalho duro”. A desestabilização monetária é traumática, porque inviabiliza um aspecto fundamental do modo de representação do capitalismo: o nexos social do dinheiro. A concretude rasga as entranhas da mitologia do viver honestamente de acordo com o próprio trabalho ao sustentar a percepção da recompensa por aquela atitude agora ser dinheiro que não vale nada. No pré-guerra 4,2 marcos compravam 1 dólar, enquanto entre 1919 e 1921 a mesma operação seria de 75 para 1, no fim de 1921, de 258 para um e, em 1922, de 1.460 para um. Se em fevereiro de 1923, a cotação foi de 48.000 marcos para 1 dólar, em novembro já era de 4.200.000.000 para 1 dólar. Berlin foi tomada pela fome, alargando a desnutrição do proletariado para os trabalhadores qualificados e classe média, ao passo que industriais, banqueiros, proprietários de terra, etc., de modo geral, ficaram cada vez mais ricos, uma vez que produziam mercadorias por salários pagos com pedaços de papéis com crescentes fileiras de zeros e podiam vender seus produtos com preços muito mais baratos no mercado mundial: a inflação foi um dos mecanismos dos quais a grande indústria alemã lançou mão para recuperar a posição perdida após 1918. Ainda que o plano monetário (*Rentmark*) de Hjalmar Schacht, que viria a ser o presidente do banco central alemão (*Reichbank*) entre 1923 e 1930 e depois entre 1933 e 1939, tenha conseguido a estabilização, a confiança na nova república já estava perdida. Cf. ECKARDT, Wolf Von; GILMAN, Sander L. *Bertolt Brecht's Berlin: A Scrapbook of the Twenties*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1974, p. 13-20.

genuinamente moderna). A escrita de um romance foi seguramente um meio de lidar com o turbilhão do entreguerras, o qual assegurou certa esperança de revolução e uma desolação trágica graças à premonição de uma guerra derradeira. O *Romance de Três Vinténs*, por sua vez, foi o resultado da tomada de consciência da perda da auréola do artista e da consolidação definitiva do *status* da arte como mercadoria, bem como da necessidade premente de educação política calcada em uma pedagogia materialista e tudo isso em meio às urgências do quadro de guerras imperialistas e do ostensivo acúmulo de forças da contrarrevolução. Efetivamente, embora irmanados pela circunstância de catástrofe social, pelo gênero romanesco e pelo desejo de revolução, a forma que cada um escolheu para dar realidade e expressão própria ao sentimento proveniente da constatação, por mais difusa que fosse, dos caminhos fechados e abertos após a crise de 1929, bem como os temas particulares abordados, não poderiam ser mais distintos.

A crise da cultura burguesa durante a primeira metade do século XX pode ser compreendida por intermédio da imagem de inúmeras cidades em ruínas e do rastro, a se perder de vista, de devastação humana, natural e cultural. Não é desarrazoado imaginar que, perante um pandemônio daqueles, o sujeito passasse a rejeitar a tradição que ele identificava como ponto de partida daquele caos todo. É plausível que, diante daquela carnificina, ocorresse um movimento de recusa dos significados e valores que haviam ensejado aquela civilização incendiária e em chamas. É provável que seja daí que emerja a sustentação da ideia de revolução, tanto no sentido de uma superação de um atual estado de coisas infernal quanto no sentido de abandono de uma herança que se mostrou deletéria. As principais categorias da fase ascensional da burguesia, a saber, razão, democracia e progresso, já eram vistas com desconfiança, mas, naquele instante, como em nenhum outro antes, passavam a ser ostensivamente atacadas pelos comprometidos com o irracionalismo, o despotismo e o reacionarismo, bem como pelos órfãos daquelas promessas generosas. O quadro é comum, mas para Woolf as discussões práticas da vida pareciam importar pouco, pois o mundo despedaçado seria mais um episódio da sua essência e o que se mostra, por outro lado, diretamente questionável é as convenções dos gêneros, a tradição cultural, etc. A arte se torna o centro da problemática à medida que a realidade é desalojada. Para Brecht, a arte é um meio de intervir na realidade, identificando e criticando seus aspectos discretos e ostensivos, a arte é um veículo para questionar a realidade.

O romance de Woolf assinala a busca angustiada por uma linguagem que conseguisse dar conta daquela sensação de desamparo em um mundo deteriorado de cima a baixo; uma procura por sentido que articulasse um excedente de significado e o experimento com o significante linguístico no intuito de dar vida a uma nova experiência estética, um novo pacto com o leitor que fosse, a um só tempo, um desafio e um consolo. É nesse sentido que, por exemplo, os momentos de felicidade das seis personagens quando crianças são construídos de maneira linguisticamente descontínua até que a eternidade do passageiro sobressaia. De modo semelhante, o solilóquio final de Bernard combina o tópico da incompletude, inautenticidade e

incapacidade da linguagem dar conta da história da vida de alguém com uma eloquência de frases fragmentadas de tal sorte que a eternidade aparece como fugaz. A alienação do mundo, a sua falsidade e indiferença são pressupostos e o que sobra é a realização artística: temos aqui menos a destruição da temporalidade do que a estabilização histórica em uma condição ou natureza.

O desfecho de *Romance de três vinténs* não é um *happy end*. Temos o epílogo que nos traz uma distorção onírica para satiricamente encapsular o cinismo dos poderes estabelecidos na sociedade burguesa, a saber, a Igreja, o Estado e a burguesia, bem como a farsa de sua dominação e a fragilidade do trabalhador isolado e desorganizado. Poucos dias depois de seu sonho/julgamento final, o ex-soldado Fewkoombey é preso, condenado e “enforcado sob o aplauso de uma grande multidão de pequenos comerciantes, costureirinhas, soldados inválidos, e mendigos”³⁵³ (*aufgehängt, in Anwesenheit und unter dem Beifall einer großen Menge von Kleingewerbetreibenden, Nähmädchen, invaliden Soldaten und Bettlern*).³⁵⁴ Aliás, essas palavras finais soam como um reparo da *Ópera de Três Vinténs* de cerca de seis anos atrás; é plausível sustentar que há um problema, principalmente caso esta obra seja lida da perspectiva do projeto estético-político anunciado por Brecht. Trabalharei isso um pouco mais detidamente à frente, mas vale adiantar que a figura do mendigo pode vir a gerar no espectador uma identificação indesejável. Talvez uma empatia filantrópica, uma caridade cristã ou algum outro sentimentalismo pequeno-burguês que não interessava.

Ainda que haja uma experimentação narrativa que implica alguns períodos de precariedade de significação e ambiguidade, esse trabalho aponta para fora de si: as contradições que permeiam e bloqueiam a luta de classes. Outro exemplo é o final do livro anterior a esse epílogo: a passeata de soldados estropiados, enganados e humilhados na guerra imperialista na África do Sul, a qual joga a questão para os leitores se eles estão dispostos a sacrificar a vida pelos bandoleiros que se escondem atrás de colunas sociais, trajes, trejeitos, cargos, móveis de marca, prédios com fachadas bem arrumadas, filantropia, etc. Os bastidores dos negócios e as relações degradadas nos atormentam em relação à descoberta de qual é a nossa responsabilidade no mundo em que vivemos e somos parte. A percepção do caráter imperialista do capitalismo e do papel determinante das lutas de classe condicionou a mobilização da força interrogativa, explicativa e retórica disponível no romance satírico. Este, um dos gêneros mais difamados e incompreendidos por quem acha que o satirista não se inclui na farsa que ele nos devolve como um espelho. A incorporação da estrutura do romance policial e detetives não deixa dúvidas quanto ao caráter enigmático e problemático do mundo que deixa de ser diluído como impenetrável e passa a ser sondável – a totalidade precisa ser detectada e não é conhecida de antemão.

A análise de *As ondas* permite especular se o conteúdo manifesto pelo seu trabalho formal

³⁵³ BRECHT, *Romance dos Três Vinténs*, op. cit., p. 359.

³⁵⁴ BRECHT, *Prosa Band 3: Dreigroschenroman*, op. cit., p. 1165.

é a tomada de consciência do longo adeus da ordem liberal, a crise de 1929, a ascensão nazifascista e a subsequente antevisão de mais uma guerra total como uma tragédia. Um abismo simultaneamente histórico e espiritual; um precipício civilizacional e existencial; esse quadro, como vimos anteriormente, serviu de ambiente favorável à procura de um princípio organizador, um absoluto externo ao mundo em decomposição. A conjugação de esteticismo, misticismo, solilóquio polifônico e o arrebatamento, que vai do sublime ao trágico sob a versatilidade do gênero romanesco, promove uma sublimação da relação entre sujeito e mundo de tal sorte que ela se eleva ao patamar de uma tragédia.

Como espero ter conseguido defender de maneira convincente, o solilóquio final de Bernard reflete uma intensidade grandiloquente que desagua em uma resignação e serenidade diante da morte. A destruição do indivíduo consciente de si e da sua trajetória privada, a dissolução da identidade particular na interrupção do fluxo da linguagem e a postura heroica perante a angústia da existência sinalizam a excepcionalidade de um período, uma conjuntura sem paralelos que coloca a exigência de um sentimento com dimensões equivalentes. O tom é o de um espanto, de um embasbacamento histórico, cuja magnitude avassaladora só poderia disparar uma resposta nobilitante por parte do ser humano que vivencia um contexto limiar. Recordemos que a promessa redentora da fase ascensional do capitalismo liberal era calcada precisamente na autonomia, soberania e autogoverno do ser humano, isto é, na liberação e realização plena das suas capacidades. A tomada de consciência do colapso irreversível e profundamente deletério do universo que seria o espaço para a concretização desse conjunto de proposições generosas foi, nos capítulos anteriores desta tese, identificado no estilhaçamento da forma narrativa e nas temáticas agonizantes do escrito de Woolf. As questões sociais, políticas, morais, etc. são menos relevantes do que o perfeccionismo formal no qual ela vai, como obra, buscar se superar, afirmar sua insuficiência e, finalmente, se autonegar. O alvo primordial é, no limite, a própria linguagem, porque o mundo já não tem mais jeito.

Entretanto, algo consideravelmente distinto pode ser inferido da estrutura formal de *Romance de três vinténs*, pois ela parece apontar para outra direção: aqueles mesmos processos históricos passam a ser focalizados como uma grande farsa. Sua fórmula satírica, que deixa visualizar a bandidagem corrupta e violenta que se esconde atrás de comércios e bancos bem estabelecidos, restaurantes luxuosos, saunas requintadas, instituições governamentais e sociedades anônimas, inviabiliza o enquadramento daquela bancarrota para os pobres como um raio em céu azul, como a interrupção de um progresso até então promovido pela ordem burguesa. Ao contrário, o que é possibilitado é exatamente o desenobrecimento de toda aquela situação até o ponto de a sua caracterização se metamorfosear em uma comédia das mais macabras; daí o trato cômico conferido àqueles episódios tanto por parte de Brecht em *Medo e miséria do Terceiro Reich* (1938) e *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941) quanto por Charles Chaplin em *O grande ditador* (1940). A generalização do colapso moral e institucional, a crescente

banalização das conexões entre guerra imperialista e oportunidades para a acumulação de capital e a garantia, via de regra garantida, de impunidade e de recompensa para os seus agentes dificilmente deixam o submergir da pose cortês e o emergir da brutalidade nua e crua aparecerem como uma exceção selvagem à regra progressista.

Com efeito, uma das teses do livro de Brecht é precisamente que as forças destruidoras em ação na Europa dos anos 1930 haviam sido estendidas da periferia para o centro do sistema e é por isso que a Guerra dos Bôeres goza não apenas de uma onipresença, como também de um *status* determinante nele. Vale mencionar que o mesmo Hobson que começou a solucionar o enigma do imperialismo³⁵⁵ no alvorecer do século XX foi quem também nos forneceu uma das primeiras descrições da pilhagem e do desenvolvimento da tecnologia do campo de concentração durante a Guerra dos Bôeres³⁵⁶, as quais deixam pouca margem para enxergar aquele *show* de horrores como uma surpresa histórica, uma fatalidade ou uma expressão do ímpeto cego da vontade.

O projeto de banditismo nazista passava pela subjugação das burguesias nacionais, a expropriação de excedentes industriais e agrícolas, o extermínio de parcelas indesejáveis das populações e a consequente regressão à condição de servidão de uma parcela da força de trabalho – a diferença fundamental foi a expansão de uma prática, até então mais circunscrita aos países coloniais e semiperiféricos, para muitas partes do continente europeu, o que ajuda a explicar a sensação de pura novidade para alguns, de tragédia para outros. Todos esses elementos da realidade são questionados, indagados e representados, pois eles são a causa da problemática na arte; a usurpação, a baixa qualidade da representação e a poluição da linguagem referencial são manifestações altamente mediadas de um estrago objetivo e conhecível muito mais fundamental.

A diferença – a princípio técnica, mas cujas consequências políticas práticas são imensas – entre tragédia e comédia pode ser um pouco mais elaborada a fim de fortalecer a argumentação que parece um tanto quanto contraintuitiva e continuar a minar a prevalência do que se tornou senso comum: “a distinção entre comédia e tragédia”, define Aristóteles, é que “uma quer mimetizar personagens piores e a outra melhores do que de fato são”.³⁵⁷ Ou seja, o que há é um enobrecimento do material por via do tratamento mais místico ou trágico e um aviltamento pela via do realismo cômico ou satírico.

Entretanto, é possível enxergar as coisas de um jeito distinto. Northrop Frye defende, de maneira persuasiva, que no lugar de indicar uma estreita visão moralista da literatura, essa classificação poderia muito bem ser enquadrada, tanto filológica quanto logicamente, a partir do “poder do herói de agir, o qual pode ser maior do que o nosso, menor, ou grosso modo, o mesmo”. Os fenômenos artísticos trágicos partem de uma superioridade em grau da protagonista em

³⁵⁵ HOBSON, John. A. *Imperialism: a study of the history, politics and economics of the colonial powers in Europe and America*. Adansonia Press, 2018. (1902)

³⁵⁶ HOBSON, John. A. *The war in South Africa - Its causes and effects*. White Press, 2019. (1900)

³⁵⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit., p. 51. (1448a15)

relação a outros seres humanos, mas não necessariamente em relação ao meio, ao passo que as manifestações cômicas e realistas projetam personagens como nós mesmos e até inferiores, porém jamais superiores.³⁵⁸ Em suma, se por um lado a opção pelo trágico ensejaria uma sublimação e uma ascensão dos assuntos para resolvê-los na indeterminação, no além, por outro lado o cômico de viés realista teria como efeito fundamental a materialidade e o descer do céu à terra com o intuito de tratar os temas com a régua e o compasso das relações e dos seres humanos realmente existentes. Em resumo, a via trágica, ao focalizar a extraordinariedade de indivíduos, favorece uma espécie de transcendência, enquanto a alternativa cômica, ao enquadrar a ordinariedade de tipos, facilitaria um tipo de imanência.

Contudo, o esquema de Freye parece ainda estar cativo da fábula do indivíduo como principal, ou talvez único, agente da ação humana no mundo. Mais do que o poder da concepção individualista da personagem nos trabalhos ficcionais, o que parece ocorrer mais significativamente é a força das relações sociais, de intercâmbios incontornáveis entre seres humanos e a forma escolhida para encarná-los no mundo recriado da produção cultural. Qual é o poder da ação individual e coletiva no mundo? Estou convencido de que a resposta a essa indagação está no sentido político do trabalho de narrativização dos intercâmbios, percepções e conflitos pelos quais somos constituídos, com os quais nos deparamos, contra os quais reagimos e os quais constituímos. Há uma miríade de posições entre os seguintes polos: de um lado a edificação de um modo representacional calcado na nobilitação e na remitização do sofrimento, da miséria e do desamparo e de outro lado a planificação de um cosmos a ser explorado nas suas contradições mais mundanas como exploração do trabalho, dominação imperialista, violência urbana e alienação social.

Da maneira como penso, não vale a pena sinalizar de antemão os resultados políticos associados às decisões específicas, especialmente uma vez que eles acontecem na prática da recepção, a qual pode, sem sombra de dúvida, ser influenciada, mas jamais completamente determinada a priori. Todavia, não é fácil contestar que a medida da situação das lutas de classe seja sempre um indicador relevante. Afinal, se o conflito entre capital e trabalho continua sendo aquele que atravessa de forma definitiva toda a nossa vida moderna, apareça ele ou não como tal, as conexões entre a mobilização particular de meios representacionais e os seus resultados respectivos no interior da luta de classes é algo incontornável.

Essa aposta na seriedade da tragédia, por parte de Woolf, e a rejeição da tragédia, por parte de Brecht, são duas posturas contraditórias não somente diante das circunstâncias sócio-históricas semelhantes e dos meios de produção cultural, mas crucialmente dentro das relações de produção cultural, na medida em que essas decisões implicam em renovações ou refuncionalizações da arte. Para alguns o horror de uma depressão econômica e social e seus

³⁵⁸ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2020, p. 33-34. (1957)

agentes não podem ser ridicularizados sob pena de trivializar a dureza da realidade política, distorcendo (esse tipo de distorção não parece ser adequada, mas outras sem dúvida) e tornando inócua a gravidade dos dramas históricos.³⁵⁹ Em instantes como este, o olhar histórico nos auxilia a reconfigurar a problemática desde os seus pressupostos que se solidificaram na saturação do hábito: o tratamento humorístico de questões graves é um incômodo que remonta, pelo menos, à hegemonia burguesa no teatro europeu oitocentista, a qual estabelecia que “temas sérios devem ser tratados de maneira dramática (...) ou trágica (...) e os 'ligeiros' com os recursos da alta comédia (...) ou comédia dramática” e terminava por concluir que “por estes critérios ficaram banidas até mesmo do *conceito* de teatro todas as formas de teatro popular, inclusive e sobretudo as satíricas, por cometerem entre outros o sacrilégio de rir de coisas sérias, como as da esfera da política”.³⁶⁰

A empreitada de Brecht deve ser criticada mais de perto, inclusive com o auxílio de seus opositores que se colocam em um meio do caminho entre ele e Woolf. Isto é, como espero ter conseguido esboçar, os dois autores em questão não são do tipo que se pode deduzir uma avaliação meramente a partir do conteúdo manifesto como o enredo e a (não) individuação, ou (não) psicologização, de seus personagens. Estou persuadido de que, levando tudo isto em conta, a questão da recusa da tragédia deve ser enquadrada menos como uma escolha puramente formal e mais como uma postura política que enseja e que é permeada de contradições.

Tal censura prévia ou veto a certos temas a serem abordados por determinadas obras parece ter como fundamento crítico a “ideia de que as obras devem desmontar a aparência de modo a explodir a arte por dentro ou resistir exclusivamente através da forma ao curso do mundo”.³⁶¹ Devido não somente à importância dessa posição para demonstrar como uma certeza arraigada pode se tornar o seu contrário, isto é, o que era para ser revolucionário se transforma em contrarrevolucionário justamente graças à sua estreiteza e preconceitos, mas também ao fato de esse ser um teorema que interessa tanto a *As Ondas* quanto ao *Romance de três vinténs*, penso que vale a pena reconstituir um pouco mais esse postulado estético que se tornou, em muitos sentidos, apesar dos falseamentos conscientes ou inconscientes, dominante nas tendências artísticas pós-modernas. “Perante aquilo em que se torna realidade, a essência afirmativa da arte, esta essência inelutável, tornou-se insuportável”, diz Adorno, “deve voltar-se contra o que constitui o seu próprio conceito e tornar-se, por conseguinte, incerta até ao mais íntimo da sua textura”. Ele continua fazendo uma ressalva que o aproxima das teses destrucionistas heideggerianas: a arte “não deve, porém, pôr-se de lado por uma negação abstracta. ao atacar o que, ao longo de toda a tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela transforma-se

³⁵⁹ ADORNO, T. W. “Commitment”. Translated by Francis McDonagh. In *Aesthetics and politics*. London and New York: Verso, 2007, p. 184-185.

³⁶⁰ COSTA, Iná C. “Brecht, Adorno e o interesse do engajamento”. In *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 231.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 216.

qualitativamente e torna-se um Outro”. Finalmente, nosso filósofo conclui afirmando que isso pode ser dito porque ao longo da história a obra de arte “se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente. E é igualmente impossível reduzi-la a uma fórmula universal de consolação ou ao seu contrário”.

A meu juízo, o primeiro ponto alto desse comentário é a das posturas idealistas de se abstrair toda produção cultural como pouca coisa além de ideologia e o segundo de recordar como o trabalho formal pode se chocar com o mundo tal como ele é, mas não necessariamente. Aqui o que parece estar informando a linha de raciocínio é a dialética do esclarecimento, ou da ilustração, que se articula a partir da concepção nietzschiana da razão como uma faculdade no mínimo ambígua, já que expressaria, a um só tempo, o esplendor do espírito humano, bem como a técnica da dominação.

Não se deve perder de vista que o Brecht até e d'*A ópera de três vinténs* estava muito mais próximo de “Modern fiction” no sentido de que ele compartilhava com a autora deste ensaio um tipo de “desilusão cínica” difusa e mais ou menos típica de escritores burgueses mais revoltados e desencantados com aquilo que a ideologia dominante dizia já ter entregado e com o baixo nível intelectual do liberalismo. Se, no caso de Woolf, forma-se uma perspectiva trágica calcada em um niilismo passivo – para o qual as energias de se afirmar e o sentido da vida vão se esvaindo, um espírito que ainda se move, mas como um cadáver cuja sobrevivência se pauta na afirmação da sua própria impotência e desamparo –, em todas as obras dos três vinténs ocorre uma transformação na maneira de se negar a tragédia, a qual se parte da percepção e indignação diante de um sistema maligno protegido por uma falsa moralidade. Diga-se de passagem que é desde esse sentimento e avaliação (dessa esperança encontrada e tomada de consciência praticada no combate a esse ordenamento socioeconômico) que se estrutura a multiplicação de ironias que constituem essa sátira em específico. A perversão dos valores, por parte do capitalismo, é tão gritante que “apenas uma nova e amarga dureza parece relevante”, isto é, uma denúncia permanente como a fórmula para sustentar uma organização narrativa. Assim, a rejeição da tragédia cede lugar a um outro negativo e não a uma positividade ou conforto, a solidariedade social é substituída, ela é dissolvida no choque direto e em um “ressentimento caótico e bruto”. Nesse mundo do “trágico colapso das virtudes” não é surpreendente que as figuras do criminoso e da puta ganhem tanta proeminência; Brecht focaliza os “retratos chocantes de uma sociedade tentando se passar por respeitável”.³⁶² Aqui estamos dentro dos limites da ópera e do filme, mas que são ultrapassados

Entretanto, da ópera ao romance acontecem transformações da maior importância. Se na ópera havia o risco de o público se identificar empaticamente com o bandido, o mendigo e a

³⁶² WILLIAMS, *Modern Tragedy*, op. cit., p. 190-191.

prostituta como vítimas da violência e miséria oriundas da desordem social (uma leitura moralista, e muito em voga, das contradições, pois, afinal de contas, quem fala abertamente que é favorável à pobreza, à exclusão e à marginalização?) no romance esse perigo é neutralizado pela coparticipação dos miseráveis e dos pobres no espetáculo de execução do pobre ex-soldado Fewkoombey:

Poucos dias depois, o soldado Fewkoombey foi preso. Fizeram um processo contra ele, e, para seu espanto, era por causa do assassinato de Mary Swayer. Foi condenado à morte, e enforcado sob o aplauso de uma grande multidão de pequenos comerciantes, costureirinhas, soldados inválidos, e mendigos.³⁶³

Tal desfecho não parece se restringir a um afastamento do enquadramento da miséria e da injustiça social como problemas eminentemente morais. Na verdade, o que parece estar em jogo aqui é a representação de uma contradição efetiva. A tendência de setores populares organizados e de partidos políticos de esquerda a idealizarem os pobres é um problema inclusive contemporâneo e que pode resultar em desastres de avaliação da conjuntura. Na Alemanha de 1934 estava mais do que evidente que a consciência de classe não era um produto natural da formação do ser humano, bem como que a história tampouco seria um desenvolvimento necessário e ascensional em direção ao socialismo. Fewkoombey pode até ter sido vítima de uma armação de burgueses tentando livrar o próprio pescoço com um bode expiatório e ter sido ludibriado e finalmente executado pelo estado, mas a sua morte foi celebrada pela pequena burguesia, proletariado e pelo lumpemproletariado.

Além disso, caso tomemos uma das canções – “Pirata-Jenny” (*Seeräuber Jenny*), na peça, e “Sonhos de uma cozinheira” (*Träume eines Küchenmädchens*), no romance – vamos identificar outra contradição de difícil superação: a cozinheira explorada, humilhada e violentada sonha acordada com a saída daquela situação, imagina uma ruptura total e radical com a sua vida miserável e a aniquilação dos seus alçozes. Até aí tudo bem, mas os piratas que surgem para destruir tudo, executar seus inimigos e levá-la para longe são provavelmente aventureiros gananciosos em busca de saquear o império no lugar de uma luta libertária que apontasse para algo além. Até mesmo esse devaneio se mostraria um tanto quanto rebaixado, pois tal transe ensejaria uma expectativa, uma esperança evanescente de um futuro melhor, mas que estaria atada a um tipo de gangue que provavelmente a recolocaria novamente em uma situação de penúria, ainda que não da mesma maneira. Aqui o impasse parece ser a limitação do horizonte político, a carência de alternativas e o perigo perene da restauração em um contexto pós-revolucionário. Aqui a estabilização da história como tragédia é afastada e o que é colocado no lugar não é uma positividade ou um otimismo, uma negação determinada.

Em termos mais propriamente literários, vale ressaltar que essas visões têm implicações

³⁶³ BRECHT, *Romance dos Três Vinténs*, op. cit., p. 359. Ver original (4.1)

igualmente substanciais para desdobramentos posteriores. Essa obra de Woolf é um exemplo bastante representativo de um prenúncio daquilo que veio a ser pensado como uma espécie de virada formalista que ocorre no seio do movimento modernista durante os anos 1930.³⁶⁴ Foi durante aquele momento que, primeiramente na Europa, as vanguardas, tanto artísticas quanto políticas, perderam não somente o referencial histórico fundamental para as suas experimentações – o horizonte da revolução social –, como também passaram a conviver com uma onda contrarrevolucionária que varreria o continente de ponta a ponta. Isso equivale a dizer que à medida que as inovações estéticas perdiam o lastro material, elas também tendiam a se isolar em uma introversão que, em muitos sentidos, dura até hoje em dia. A elevação da arquitetônica interna da obra, a sua autorreferencialidade como um novo absoluto e a nova centralidade da sua autodestruição como mais um choque em um mundo desesperadamente necessitado de acordar de um transe primeiro deságuam em um relativismo completo, já que todas as obras são equivalentes do ponto de vista dos seus arranjos formais, o passo seguinte seria um ceticismo em relação a todo e qualquer projeto de emancipação coletiva ou de pacto com o público até chegar ao senso comum, ou seja, o ponto de chegada desse adeus às armas, dessa percepção de que os esforços artísticos, intelectuais ou políticos seriam inúteis em meio ao desenvolvimento dos meios de destruição em massa – o que sobraria seria a pura expressividade, a arte que se justifica pelo simples fato de existir, de abastecer e preencher o mundo. É como se a ofensiva anterior paulatinamente se desmanchasse, na melhor das hipóteses, em uma atitude defensiva, de mera resistência adaptativa e que qualquer esforço de elaboração, a um só tempo mais estimulante, exigente e conseqüente fosse ilusão passadista.

Talvez mais do que isso: o acúmulo de um arsenal estético-político comum forjado na luta contra a instituição arte e a sociedade burguesa seria neutralizado e transformado, ora consciente, ora inconscientemente, em um instrumento ideológico cada vez mais poderoso por meio da veiculação de velhos conteúdos por novas formas. Os resultados técnicos do trabalho formal seriam expropriados – o materialismo dos procedimentos, isto é, os problemas e teoremas sociais, históricos e políticos, que lhes conferiam sentido, seriam descartados como cerebralismo antiartístico – em nome de uma luta obscurantista contra a cultura inteligente disfarçada de celebração da arte como ritual, efeitos sinestésicos, sensações e estímulos pré-reflexivos. A cruzada da aliança liberal-conservadora produziria, com máximo empenho, toda uma gama de discursos, que terminaram por se tornar verdades autoevidentes, segundo as quais o intelectualismo seria a morte da arte, uma vez que esta até poderia ser experimental, mas sempre

³⁶⁴ O termo “pós-moderno” na sua acepção mais propriamente estética surge primeiro em meio a um debate hispanófono sobre a produção cultural dos anos 1930 para algumas décadas depois ressurgir como categoria de periodização histórica no mundo anglófono. Ele descreveria “um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: a busca de refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irônico”, o qual já sinalizaria uma virada formalista-conservadora que viria a se tornar o modo natural de se produzir obras de arte contemporâneas. Cf. ANDERSON, Perry. *The origins of postmodernity*. London and New York: Verso, 1998, p. 4.

intuitiva, inocente e simples.³⁶⁵ O segundo pós-guerra seria, nesse sentido, caracterizado por um momento de equilíbrio nuclear, bem como pela coexistência e estabilização de sistemas, o que redundaria no monitoramento cuidadoso da política e no disciplinamento e repressão de novos impulsos sociais, bem como na perda daquela busca por uma totalização estética e um absoluto;³⁶⁶ nessas circunstâncias surge o que já foi chamado de modernismo tardio e cuja dissolução forneceria os estilhaços da cultura pós-moderna propriamente dita. As origens desse fim de linha no *front* cultural podem ser rastreadas nas derrotas políticas e militares das vanguardas, cuja saída de cena liberou espaço não apenas para a reação como também para o liberalismo centrista que informa os mais variados programas de conciliação de classes e que é altamente influente na administração de populações desde então.

Essa lógica cultural do capitalismo tardio teria como principal traço característico o pastiche aleatório, sem nenhum motivo ulterior e sem um impulso satírico, já que desprovido de qualquer convicção durável. Mas também é possível verificar uma paródia inconsciente e voltada justamente dos procedimentos e materiais conquistados na trincheira antiburguesa da primeira metade do século passado, privilegiando a pauta da dissolução da arte na vida cotidiana, só que agora em chave de adaptação ao mercado cultural e entretenimento – fosse ele leve e distraído ou perturbador e chocante. Evidentemente que tudo devidamente apartado de seus sentidos políticos. De fato, quando a reificação, desumanização ou objetificação alcança praticamente o globo inteiro, torna-se quase impossível identificá-la, saber onde ela começa e acaba, e isto seria o coroamento do sucesso da generalização da forma mercadoria plasmado nos eventos e singularidades pós-modernos. O resultado dessa arte conformista, que enxerga toda ação como prematura e todo desejo de profundidade como ilusão metafísica, é uma atitude política centrista, mas que, ao louvar a indeterminação, posições anti-interpretativas e a recusa à significação, acaba sendo algo facilmente apropriável por tendências reacionárias ou comprometidas com a manutenção da ordem atual, ou seja, a reprodução ampliada do capital. Boa parte do formalismo ensimesmado, que deliberadamente rompe com o debate público, chafurda nas sinestésias narcóticas e que se tornou sinônimo de arte contemporânea, advém justamente dessa equalização entre autonomia e liberalismo centrista.³⁶⁷

³⁶⁵ COSTA, Iná C. “Teatro na luta de classes”. In *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*, op. cit., p. 22-48.

³⁶⁶ JAMESON, Fredric. *A singular modernity: Essay on the ontology of the present*. London and New York: Verso, 2002, p. 165-168.

³⁶⁷ A noção “liberalismo centrista” procura denominar a hegemonia cultural alcançada em um momento de consolidação da ordem burguesa sobre outras duas grandes formações ideológicas modernas, a saber, o conservadorismo, que se oporia ao espírito e às conquistas democráticas desencadeadas pelo longo processo sócio-histórico que culmina na Revolução Francesa, e o radicalismo, que buscaria efetivar, generalizar e aprofundar aquelas demandas. Aqui, reoriento o termo de modo a cobrir um novo período de reconstrução e de estabilização do sistema ideológico liberal após o segundo pós-guerra. Perdido o referente social de uma brecha histórica revolucionária, o arsenal técnico das artes de vanguarda sucumbiria a investidas de cooptação e de neutralização até se transformarem em jogos formais cujos horizontes políticos não ultrapassariam o liberalismo centrista. Cf. WALLERSTEIN, Immanuel. *The modern world-system IV: centrist liberalism triumphant, 1789-1914*. Berkeley: The University of California Press, 2011.

A bifurcação ocorrida nos anos 1930 foi o tema desta pesquisa. Algumas ênfases foram aprofundadas e outras abandonadas. O mundo mais completamente modernizado da segunda metade do século passado deixa pouco lugar para sequer imaginar uma revolução, quiçá um mundo para além do capital; embora seja raramente afirmado expressamente nesses termos, o que subjaz essas mentalidades é a perenidade e a controlabilidade do movimento do capital. Woolf e Brecht, bem como boa parte dos artistas dos anos 1920 e 1930, tornaram-se clássicos modernos devidamente esterilizados: ela da sua redenção estética e ele do seu compromisso político. Não é de se estranhar que as dimensões mais ligadas a uma concepção neutra de forma e o abandono da planificação em nome de uma imaginação criadora para lá de misteriosa tenham passado para a linha de frente. A desconversa, os truques das sensações e dos efeitos são úteis do ponto de vista da aliança com os interesses dominantes. Talvez, agora, como nunca antes, seja verdade dizer que a arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo.

Originais

I. Constelações

(1.1) In making any survey, even the freest and loosest, of modern fiction, it is difficult not to take it for granted that the modern practice of the art is somehow an improvement upon the old. With their simple tools and primitive materials, it might be said, Fielding did well and Jane Austen even better, but compare their opportunities with ours! Their masterpieces certainly have a strange air of simplicity. And yet the analogy between literature and the process, to choose an example, of making motor cars scarcely holds good beyond the first glance. It is doubtful whether in the course of the centuries, though we have learnt much about making machines, we have learnt anything about making literature.

We do not come to write better; all that we can said to do is to keep moving, now a little in this direction, now in that, but with a circular tendency should the whole course of the track be viewed from a sufficiently lofty pinnacle. It needs scarcely be said that we make no claim to stand, even momentarily, upon that vantage ground. On the flat, in the crowd, half blind with dust, we look back with envy to those happier warriors, whose battle is won and whose achievements wear so serene an air of accomplishment that we can scarcely refrain from whispering that the flight was not so fierce for them as for us. Our quarrel then, is not with the classics, and if we speak of quarrelling with Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy, it is partly that by the mere fact of their existence in the flesh their work has a living, breathing, everyday imperfection which bids us take what liberties with it we choose. But it is also true that, while we thank them for a thousand gifts, we reserve our unconditional gratitude for Mr. Hardy, for Mr. Conrad (...) Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy have excited so many hopes and disappointed them so persistently that our gratitude largely takes the form of thanking them for having shown us what they might have done but have not done; what we certainly could not do, but as certainly, perhaps, do not wish to do.

If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers are materialists. It is because they are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us, and left us with the feeling that the sooner English fiction turns its back upon them, as politely as may be, and marches, if only into the desert, the better for its soul. Naturally, no single word reaches the centre of three separate targets (...) Mr. Bennet is perhaps the worst culprit of the three, inasmuch as he is by far the best workman. He can make a book so well constructed and solid in its craftsmanship that it is difficult for the most exacting critics to see through what chink or crevice decay can creep in. There is not so much as a draught between the windows, or a crack in the boards. And yet – if life should refuse to live there? (...) His characters live abundantly, even unexpectedly, but it remains to ask how did they live, and what do they live for? **WOOLF, Virginia. “Modern Fiction”. In *The Common Reader*. London: Penguin, 2012, p. 145-146.**

(1.2) If we fasten, then, one label on all these books, on which is one word, materialists, we mean by it that they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring (...) Mr. Bennet has come down with his magnificent apparatus for catching life just an inch or two on the wrong side? Life escapes; and perhaps without life nothing else worth while (...) Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide.

Nevertheless, we go on perseveringly, conscientiously, constructing our two and thirty chapters after a design which more and more ceases to resemble the vision in our minds. So much of the enormous labour of proving the solidity, the likeness to life, of the story is not merely labour thrown away but labour misplaced to the extent of obscuring and blotting out the light of the conception. The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love, interest, and an air of probability embalming the whole so impeccable that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour. The tyrant is obeyed; the novel is done to a turn. But sometimes, more and more often as time goes by, we suspect a momentary doubt, a spasm of rebellion, as the pages fill themselves in the customary way. Is life like this? Must novels be like this?

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

WOOLF, “Modern Fiction”, p. 147-149.

(1.3) It is, at any rate, in some such fashion as this that we seek to define the quality which distinguishes the work of several young writers, among whom Mr. James Joyce is the most notable, from that of their predecessors. They attempt to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them, even if to do so they must discard most of the conventions which are commonly observed by the novelist. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small. Any one who has read *The Portrait of the Artist as a Young Man* or, what promises to be a far more interesting work, *Ulysses*, now appearing in the *Little Review*, will have hazarded some theory of this nature as to Mr. Joyce's intention. (...) In contrast with those whom we have called materialists, Mr. Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch or see. The scene in the cemetery, for instance, with its brilliancy, its sordidity, its incoherence, its sudden lightning flashes of significance, does undoubtedly come so close to the quick of the mind that, on a first reading at any rate, it is difficult not to acclaim a masterpiece. If we want life itself, here surely we have it. Indeed, we find ourselves fumbling rather awkwardly if we try to say what else we wish, and for what reason a work of such originality yet fails to compare, for we must take high examples, with *Youth* or *The Mayor of Casterbridge*. It fails because of the comparative poverty of the writer's mind, we might say simply and have done with it. But it is possible to press a little further and wonder whether we may not refer our sense of being in a bright yet narrow room, confined and shut in, rather than enlarged and set free, to some limitation imposed by the method as well as by the mind. Is it the method that inhibits the creative power? Is it due to the method that we feel neither jovial nor magnanimous but centred in a self which, in spite of its tremor of susceptibility, never embraces or creates what is outside itself and beyond? Does the emphasis laid, perhaps didactically, upon indecency, contribute to the effect of something angular and isolated?

WOOLF, "Modern Fiction", p. 149-151.

(1.4) For the moderns "that," the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors. No one but a modern, no one perhaps but a Russian, would have felt the interest of the situation which Tchekov has made into the short story which he calls "Gusev." Some Russian soldiers lie ill on board a ship which is taking them back to Russia. We are given a few scraps of their talk and some of their thoughts; then one of them dies and is carried away; the talk goes on among the others for a time, until Gusev himself dies, and looking "like a carrot or a radish is thrown overboard". The emphasis is laid upon such unexpected places that at first it seems as if there were no emphasis at all; and then, as the eyes accustom themselves to twilight and discern the shapes of things in a room we see how complete the story is, how profound, and how truly in obedience to his vision Tchekov has chosen this, that, and the other, and placed them together to compose something new. But it is impossible to say "this is comic," or "that is tragic," nor are we certain, since short stories, we have been taught, should be brief and conclusive, whether this, which is vague and inconclusive, should be called a short story at all.

(...) the most elementary remarks upon modern English fiction can hardly avoid some mention of the

Russian influence (...) If we want understanding of the soul and heart where else shall we find it of comparable profundity?

If we are sick of our own materialism the least considerable of their novelists has by right of birth a natural reverence for the human spirit. (...) In every great Russian writer we seem to discern the features of a saint, if sympathy for the suffering of others, love towards them, endeavour to reach some goal worthy of the most exacting demands of the spirit constitute saintliness. It is the saint in them which confounds us with a feeling of our own irreligious triviality, and turns so many of our famous novels to tinsel and trickery. The conclusions of the Russian mind, thus comprehensive and compassionate, are inevitably, perhaps, of the utmost sadness. More accurately indeed we might speak of the inconclusiveness of the Russian mind. It is the sense that there is no answer, that if honestly examined life presents questions after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation that fills us with a deep, and finally it may be with a resentful, despair. They are right perhaps; unquestionably they see further than we do and without our gross impediments of vision. But perhaps we see something that escapes them, or why should this voice of protest mix itself with our gloom? The voice of protest is the voice of another and an ancient civilisation which seems to have bred in us the instinct to enjoy and fight rather than to suffer and understand. English fiction from Sterne to Meredith bears witness to our natural delight in humour and comedy, in the beauty of earth, in the activities of the intellect, and in the splendour of the body. But any deductions that we may draw from the comparison of two fictions so immeasurably far apart are futile save indeed as they flood us with a view of the infinite possibilities of the art and remind us that there is no limit to the horizon, and that nothing – no "method," no experiment, even of the wildest – is forbidden (...) "The proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. And if we can imagine the art of fiction come alive and standing in our midst, she would undoubtedly bid us break her and bully her, as well as honour and love her, for so her youth is renewed and her sovereign assured.

WOOLF, "Modern Fiction", p. 151-153.

(1.5) Oper – aber Neuerungen!

Seit einiger Zeit ist man auf eine Erneuerung der Opera aus. Die Oper soll, ohne daß ihr kulinarischer Charakter geändert wird, inhaltlich *aktualisiert* und der Form nach *technifiziert* werden. Da die Oper ihrem Publikum gerade durch ihre Rückständigkeit teuer ist, müßte man auf den Zustrom neuer Schichten mit neuen Appetiten bedacht sein, und man ist es

auch: man will *demokratisieren*, natürlich ohne daß der Charakter der Demokratie geändert wird, welcher darin besteht, daß dem »Volk« neue Rechte, aber nicht die Möglichkeit, sie wahrzunehmen, gegeben werden. (...) Es werden also – von den Fortgeschrittensten – Neuerungen verlangt oder verteidigt, die zur Erneuerung der Oper führen sollen – eine prinzipielle Diskussion der Oper (ihre Funktion!) wird nicht verlangt und würde wohl nicht verteidigt.

Diese Bescheidenheit in den Forderungen der Fortgeschrittensten hat wirtschaftliche Gründe, die ihnen selbst teilweise unbekannt sind. (...) Diese bei Musikern, Schriftstellern und Kritikern herrschende Unklarheit über ihre Situation hat ungeheure Folgen, die viel zu wenig beachtet werden. Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde, also gegen ihre eigene Produktion (wo nämlich dieselbe eigene, neue, dem Apparat nicht gemäße oder ihm entgegengesetzt Tendenzen verfolgt). Ihre Produktion gewinnt Lieferantencharakter. Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat. Und die ergibt allgemein den Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu überprüfen. Es wird gesagt: dies oder das Werk sei gut; und es wird gemeint, aber nicht gesagt: gut für den Apparat. Dieser Apparat aber ist durch die bestehende Gesellschaft bestimmt und nimmt nur auf, was ihn in dieser Gesellschaft hält. Jede Neuerung, welche die gesellschaftliche Funktion dieses Apparates, nämlich Abendunterhaltung, nicht bedrohte, könnte diskutiert werden. Nicht diskutiert werden können solche Neuerungen, die auf seinen Funktionswechsel drängten, die den Apparat also anders in die Gesellschaft stellen, etwa ihn den Lehranstalten oder den großen Publikationsorganen anschließen wollten. Die Gesellschaft nimmt durch den Apparat auf, was sie braucht, um sich selbst zu reproduzieren. Durchgehen kann also auch nur eine »Neuerung«, welche zur Erneuerung, nicht aber Veränderung der bestehenden Gesellschaft führt – ob nun diese Gesellschaftsform gut oder schlecht ist.

Die Fortgeschrittensten denken nicht daran, den Apparat zu ändern, weil sie glauben, einen Apparat in der Hand zu haben, den serviert, was sie frei erfinden, der sich also mit jeden ihrer Gedanken von selber verändert. Aber sie erfinden nicht frei : der Apparat erfüllt mit ihnen oder ohne sie seine Funktion, die Theater spielen jeden Abend, die Zeitungen erscheinen xmal am Tag; und sie nehmen auf, was sie brauchen; und sie brauchen einfach ein bestimmtes Quantum Stoff.

(...)

An sich aber ist die Einschränkung der freien Erfindung des einzelnen ein fortschrittlicher Prozeß. Der einzelne wird mehr und mehr in große, die Welt verändernde Vorgänge einbezogen. Er kann nicht mehr sich lediglich »ausdrücken«. Er wird angehalten und instand gesetzt, allgemeine Aufgaben zu lösen. Der Fehler ist nur, daß die Apparate heute noch nicht die der Allgemeinheit sind, daß die Produktionsmittel nicht den Produzierenden gehören, und daß so die Arbeit Warencharakter bekommt und den allgemein Gesetzen einer Ware unterliegt. Kunst ist Ware - ohne Produktionsmittel (Apparate) nicht herzustellen! Eine Oper kann man nur für die Oper machen.

BRECHT, Bertolt. "Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«". In *Bertolt Brecht Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Sechster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, p. 102-104.*

II. *As ondas*

2.1 *Make it new: estrutura e sentido*

(2.1) 'It is now five minutes to eight,' said Neville. 'I have come early. I have taken my place at the table ten minutes before the time in order to taste every moment of anticipation; to see the door open and to say, "Is it Percival? No; it is not Percival.' There is a morbid pleasure in saying: 'No, it is not Percival.' I have seen the door open and shut twenty times already; each time the suspense sharpens. This is the place to which he is coming. This is the table at which he will sit. Here, incredible as it seems, will be his actual body. This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swing-doors, its tables heaped with fruit, with cold joints, wears the wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen. Things quiver as if not yet in being. The blankness of the white table-cloth glares. The hostility, the indifference of other people dining here is oppressive. We look at each other; see that we do not know each other, stare, and go off. Such looks are lashes. I feel the whole cruelty and indifference of the world in them. If he should not come I could not bear it. I should go. Yet somebody must be seeing him now. He must be in some cab; he must be passing some shop. And every moment he seems to pump into this room this prickly light, this intensity of being, so that things have lost their normal uses — this knife-blade is only a flash of light, not a thing to cut with. The normal is abolished.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. London: Penguin, 2000, p. 88-89.

(2.2) a series of dramatic soliloquies

WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf*. Woolf, Leonard (ed.) London: Hogarth Press, 1953, p. 153

(2.3) The interludes are very difficult, but I think essential.

WOOLF, *A Writer's Diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf*, op., cit., p. 153

(2.4) "The sun had not yet risen [...] The sun rose higher [...] The sun rose [...] The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves [...] The sun had risen to its full height [...] The sun no longer stood in the middle of the sky [...] The sun now sunk lower in the sky [...] The sun was sinking [...] Now the sun had sunk [...] The waves broke on the shore.

Woolf, *The Waves*, p. 3, p. 20, p. 54, p. 81, p. 111, p. 125, p. 139, p. 159, p. 181, p. 228.

(2.5) *The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually, as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes, moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.*

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and their air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and lay rippling and sparkling until the dark stripes were almost rubbed out. Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blaze gold.

The light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another. One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down. The sun sharpened the walls of the house, and rested like the tip of a fan upon a white blind and made a blue finger-print of shadow under the leaf by the bedroom window. The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial. The birds sang their blank melody outside.

Woolf, *The Waves*, p. 3-4.

(2.6) *The sun had risen to its full height. It was no longer half seen and guessed at (...) Now the sun burnt uncompromising, undeniable. It struck upon the hard sand and the rocks became furnaces of red heat; it searched each pool and caught the minnow hiding in the cranny, and showed the rusty cartwheel, the white bone, or the boot without laces stuck, black as iron, in the sand. It gave to everything its exact measure of colour; to the sandhills their innumerable glitter, to the wild grasses their glancing green; or it fell upon the arid waste of the desert, here the wind-scourged into furrows, here swept into desolate cairns, here sprinkled with stunted dark-green jungle trees. It lit up the smooth gilt mosque, the frail pink-and-white card houses of the southern village, and the long-breasted, white-haired women who knelt in the river bed beating wrinkled cloths upon stones.*

(...)

The sun beat on the crowded pinnacles of southern hills and glared into deep, stony river beds where the water was shrunk beneath the high slung bridge so that washerwomen kneeling on hot stones could scarcely wet their linen; and lean mules went picking their way among the chattering grey stones with panniers slung across their narrow shoulders. At midday the heat of the sun made the hills grey as if shaved and singed in an explosion (...) Through atoms of grey-blue air the sun struck at English fields and lit up marshes and pools, a white gull on a stake, the slow sail of shadows over blunt-headed woods (...) It beat on the orchard wall, and every pit and grain of the brick was silver pointed, purple, fiery as if soft to touch, as if touch it must melt into hot-baked grains of dust. The currants hung against the wall in ripples and cascades of polished red (...) and all blades of the grass were run together in one fluent green blaze. The trees' shadow was sunk to a dark pool at the root. Light descending in floods dissolved the separate foliation into one green mound.

Gilt purpled they perched in the garden, where cones of laburnum and purple shook down gold and lilac, for now at midday the garden was all blossom and profusion and even the tunnels under the plants were green and purple and tawny as the sun beat through the red petal, or the broad yellow petal, or was barred by some thickly furred green stalk.

The sun struck straight upon the house, making the white walls glare between the dark windows. Their panes, woven thickly with green branches held circles of impenetrable darkness (...) Behind their conglomeration hung a zone of shadow in which might be a further shape to be disencumbered of shadow or still denser depths of darkness.

The waves broke and spread their Waters swiftly over the shore. One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back

Woolf, *The Waves*, p. 111-112.

(2.7) *Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable. The waves breaking spread their white fans far out over the shore, sent white shadows into the recesses of sonorous caves and then rolled back sighing over the shingle.*

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution. Black and grey were shot into the garden from the broken vessel that had once held red light. Dark shadows blackened the tunnels between the stalks. The thrush was silent and the worm sucked itself back into its narrow hole. (...) fell into the dark grasses among the rotten apples. The light had faded from the tool-house wall and the adder's skin hung from the nail empty. All the colours in the room had overflowed their banks. The precise brush stroke was swollen and lop-sided; cupboards and chairs melted their brown masses into one huge obscurity. The height from floor to ceiling was hung with vast curtains of shaking darkness. (...)

The substance had gone from the solidity of the hills. Travelling lights drove a plumy wedge among unseen and sunken roads, but no lights opened among the folded wings of the hills, and there was no sound some the cry of a bird seeking some lonelier tree. (...)

As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down streets, eddying round single figures, engulfing them; blotting

out couples clasped under the showery darkness of elm trees in full summer foliage. Darkness rolled its waves along grassy rides and over the wrinkled skin of the turf, enveloping the solitary thorn tree and the empty snail shells at its foot. Mounting higher, darkness blew among the bare upland slopes, and met the fretted and abraded pinnacles of the mountain where the snow lodges for ever on the hard rock even when the valleys are full of running streams and yellow vine leaves, and girls, sitting on verandahs, look up at the snow, shading their faces with their fans. Them, too, darkness covered.

Woolf, *The Waves*, p. 181-182.

2.2 Acumulação existencial: o ruir da tensão entre a vida

(2.8) ‘He is dead,’ said Neville. ‘He fell. His horse tripped. He was thrown. The sails of the world have swung round and caught me on the head. All is over. The lights of the world have gone out. There stands the tree which I cannot pass.

‘Oh, to crumple this telegram in my fingers – to let the light of the world flood back – to say this has not happened! But why turn one’s head hither and thither? This is the truth. This is the fact. His horse stumbled; he was thrown. The flashing trees and white rails went up in a shower. There was a surge; a drumming in his ears. Then the blow; the world crashed; he breathed heavily. He died where he fell.

‘Barns and summer days in the country, rooms where we sat – all now lie in the unreal world which is gone. My past is cut from me. They came running. They carried him to some pavilion, men in riding-boots, men in sun helmets; among unknown men he died. Loneliness and silence often surrounded him. He often left me. And then, returning, “See where he comes!” I said.

(...)

‘There is the puddle,’ said Rhoda, ‘and I cannot cross it. I hear the rush of the great grindstone within an inch of my head. Its wind roars in my face. All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors forever. What, then, can I touch? What brick, what stone? and so draw myself across the enormous gulf into my body safely?

‘Now the shadow has fallen and the purple light slants downwards. The figure that was robed in beauty is now clothed in ruin. The figure that stood in the grove where the steep-backed hills come down falls in ruins, as I told them when they said they loved this voice on the stair, and his old shoes and moments of being together.

‘Now I will walk down Oxford Street envisaging a world rent by lightning; I will look at oaks cracked asunder and red where the flowering branch has fallen. I will go to Oxford Street and buy stockings for a party. I will do the usual things under the lightning flash. (...) Look now at what Percival has given me. Look at the street now that Percival is dead. The houses are lightly founded to be puffed over by a breath of air. Reckless and random the cars race and roar and hunt us to death like bloodhounds. I am alone in a hostile world. The human face is hideous. This is to my liking. I want publicity and violence and to be dashed like a stone on the rocks. I like factory chimneys and cranes and lorries. I like the passing of face and face and face, deformed, indifferent. I am sick of prettiness; I am sick of privacy. I ride rough waters and shall sink with no one to save me.

‘Percival, by his death, has made me this present, has revealed this terror, has left me to undergo this humiliation – faces and faces, served out like soup-plates by scullions; coarse, greedy, casual; looking in at shop-windows with pendant parcels; ogling, brushing, destroying everything, leaving even our love impure, touched ow by their dirty fingers.

(...)

‘This is Oxford Street. Here are hate, jealousy, hurry, and indifference frothed in to the wild semblance of life. These are our companions.

Woolf, *The Waves*, p. 114, p. 120-121.

(2.9) But while I try to write, I am making up *To the Lighthouse* – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant “novel”. A new - - by Virginia Woolf. But what? Elegy?

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Edited by Anne Olivier Bell and Andrew McNeille. Volume III. London: The Hogarth Press, 1977-1984, p. 34.

(2.10) I want to kick up my heels & be off... I think this will be great fun to write; & it will rest my head before starting the very serious, mystical poetical work which I want to come next.

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*, p. 131.

(2.11) Oh yes, between 50 & 60 I think I shall write out some very singular books, if I live; I mean I think I am about to embody, at last, the exact shapes my brain holds. What a long toil to reach this beginning – if *The Waves* is my first work in my own style!

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Edited by Anne Olivier Bell and Andrew McNeille. Volume IV. London: The Hogarth Press, 1977-1984, p. 53.

(2.12) I. The burial of the dead (...)

Unreal City,

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many, I had not thought death had undone so many Sighs, short and infrequent, were exhaled,

And each man fixed his eyes before his feet. Flowed up the hill and down King William Street, To where Saint Mary Woolnoth kept the hours With a dead sound on the final stroke of nine.

Eliot, T. S. *The Waste Land and other poems*. London: Faber and Faber, 1999, p. 23-25.

(2.13) 'Peaked clouds,' said Rhoda, 'voyage over a sky dark like polished whalebone.'
Woolf, *The Waves*, p. 110.

(2.14) changing her selves as quickly as she drove – there was a new one at every corner [...] a woman. Yes, but a million other things as well.
WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 295-296.

(2.15) An abstract mystical eyeless book: a playpoem
Woolf, *A Writer's Diary*, p. 136

(2.16) Continuous stream, not solely of human thought, but of the ship, the night etc., all flowing together: intersected by the arrival of bright moths.
Woolf, *A Writer's Diary*, p. 107

(2.17) Why not invent a new kind of play... Away from facts; free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel and a play
Woolf, *A Writer's Diary*, p. 101

(2.18) Antony. Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Cæsar, not to praise him; The evil that men do lives after them, The good is oft interréd with their bones,
So let it be with Cæsar....The noble Brutus Hath told you Cæsar was ambitious:
If it were so, it was a griveous fault,
And grievously hath Cæsar answered it.... Here, under leave of Brutus and the rest, (For Brutus is an honourable man;
So are they all; all honourable men) Come I to speak in Cæsar's funeral.... He was my friend, faithful and just to me:
But Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man....
He hath brought many captives home to Rome, Whose ransoms did the general coffers fill: Did this in Cæsar seem
ambitious?
When that the poor have cried, Cæsar hath wept: Ambition should be made of sterner stuff:
Yet Brutus says he was ambitious; And Brutus is an honourable man. You all did see that on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse: was this ambition? Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke, But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then to mourn for him? O judgement! Thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason....Bear with me; My heart is in the coffin there with Cæsar,
And I must pause till it come back to me.
Shakespeare, William. *Julius Caesar – The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*. John Dover Wilson (ed.).
Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 55-56.

(2.19) Hamlet. To be, or not to be, that is the question – Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them. To
die, to sleep – No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to – 'tis a consummation Devoutly to be wished. To
die, to sleep –
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub, For in that sleep of death what dreams may come, When we have
shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect That makes calamity of so long life,
For who would bear the whips and scorns of time, Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, The pangs of
disprized love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns That patient merit of th'unworthy takes, When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear, To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death, The undiscovered country from whose bourn No traveller returns, puzzles
the will,
And males us rather bear those ills we have Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all, And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought, And enterprises of great pitch and moment With this regard their currents
turn awry And lose the name of action. Soft you now,
Shakespeare, William. *Hamlet, prince of Denmark – The New Cambridge Shakespeare*. Philip Edwards (ed.).
Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 158-159.

(2.20) _____ Was it for this That one, the fairest of all rivers, loved
 To blend his murmurs with my nurse's song, And, from his alder shades and rocky falls, And from his fords and shallows, sent a voice
 That flowed along my dreams? For this, didst thou, O Derwent! Winding among grassy holms
 Where I was looking on, a babe in arms,
 Make ceaseless music that composed my thoughts To more than infant softness, giving me
 Amid the fretful dwellings of mankind A forestate, a dim earnest, of the calm
 That Nature breathes among the hills and groves. When he had left the mountains and received
 On his smooth breast the shadow of those towers That yet survive, a shattered monument
 Of feudal sway, the bright blue river passed Along the margin of our terrace walk;
 A tempting playmate whom we dearly loved. Oh, many a time have I, a five years' child, In a small mill-race severed
 from his stream, Made one long bathing of a summer's day;
 Basked in the sun, and plunged and basked again Alternate, all a summer's day, or scoured
 The sandy fields, leaping through flowery groves Of yellow ragwort; or when rock and hill,
 The woods, and distant Skiddaw's lofty height, Were bronzed with deepest radiance, stood alone Beneath the sky, as if I
 had been born
 On Indian plains, and from my mother's hut Had run abroad in wantonnes, to sport
 A naked savage, in the thunder shower.
Wordsworth, William. *The Prelude: The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. London: Penguin, 1995, p. 51, p. 53.

(2.21) On ne pouvait pas remercier mon père ; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement ; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d 'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : « Va avec le petit. » La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.
Proust, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu: Du Côté de chez Swann*. Paris: Larousse, 2010, p. 54-56.

(2.22) Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod's roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.
 Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit peckish.
 The coals were reddening.
 Another slice of bread and butter: three, four : right. She didn't like her plate full. Right. He turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out. Cup of tea soon. Good. Mouth dry. The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high.

–Mkgnao !

–O, there you are, Mr Bloom said, turning from the fire.

The cat mewed in answer and stalked again stiffly round a leg of the table, mewing. Just how she stalks over my writingtable. Prr. Scratch my head. Prr.

Mr Bloom watched curiously, kindly, the lithe black form. Clean to see: the gloss of her sleek hide, the White button under the butt of her tail, the green flashing eyes. He bent down to her, his hands on his knees.

–Milk for the pussens, he said.

–Mrkgnao ! the cat cried.

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Wonder what I look like to her. Height of a tower ? No, she can jump me. **Joyce, James. *Ulysses*:**

Annotated Student Edition. London: Penguin, 2000, p. 65-66.

(2.23) ‘I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.’ ‘I see a slab of pale yellow,’ said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe.’

‘I hear a sound,’ said Rhoda, ‘cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.’

‘I see a globe,’ said Neville, ‘hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.’ ‘I see a crimson tassel,’ said Jinny, ‘twisted with gold threads.’

‘I hear something stamping,’ said Louis. ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.’

‘Look at the spider’s web on the corner of the balcony,’ said Bernard. ‘It has beads of water on it, drops of White light.’

‘The leaves are gathered round the window like pointed ears,’ said Susan. ‘A shadow falls on the path,’ said Louis, ‘like an elbow bent.’

‘Islands of light are swimming on the grass,’ said Rhoda. ‘they have fallen through the trees.’ ‘The birds’ eyes are bright in the tunnels between the leaves,’ said Neville.

‘The stalks are covered with harsh, short hairs,’ said Jinny, ‘and drops of water have stuck to them.’ ‘A caterpillar is curled in a green ring,’ said Susan, ‘notched with blunt feet.’

‘The grey-shelled snail draws across the path and flattens the blades behind him,’ said Rhoda. ‘And burning lights from the window- panes flash in and out on the grasses,’ said Louis.

‘But when we sit together, close,’ said Bernard, ‘we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make an unsubstantial territory.’

Woolf, *The Waves*, p. 5

(2.24) ‘Now the wind lifts the blind,’ said Susan, ‘Jars, bowls, matting and the shabby arm-chair with the hole in it are now become distinct. The usual faded ribbons sprinkle the wall-paper. The bird chorus is over, only one bird now sings close to the bedroom window. I will pull on my stockings and go quietly past the bedroom doors, and down through the kitchen, out through the garden past the greenhouse into the field. It is early morning. The mist is on the marshes. The day is stark and stiff as a linen shroud. But it will soften; it will warm. At this hour, this still early hour, I think I am the field, I am the barn, I am the trees; mine are the flocks of birds, and this young hare who leaps, at the last moment when I step almost on him. Mine is the heron that stretches its vast wings lazily; and the cow that creaks as it pushes one foot before another munching; and the wild, swooping swallow; and the faint red in the sky, and the green when the red fades; the silence and the bell; the call of the man fetching cart-horses from the fields – all are mine.’

Woolf, *The Waves*, p. 114, p. 72.

(2.25) ‘Now to sum up,’ said Bernard. ‘Now to explain to you the meaning of my life. Since we do not know each other (though I met you once, I think, on board a ship going to Africa, we can talk freely. The illusion is upon me that something adheres for a moment, has roundness, weight, depth, is completed. This, for the moment, seems to be my life. If it were possible, I would hand it you entire. I would break it off as one breaks off a bunch of grapes. I would say, “Take it. This is my life.”’

‘But unfortunately, what I see (this globe, full of figures) you do not see. You see me, sitting at a table opposite you, a rather heavy, elderly man, grey at the temples (...) But in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story – and there are so many, and so many – stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. (...) How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of notepaper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement. I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then

undeniably. Lying in a ditch on a stormy day, when it has been raining, then enormous clouds come marching over the sky, tattered clouds, wisps of cloud. What delights me then is the confusion, the height, the indifference and the fury. Great clouds always changing, and movement; something sulphurous and sinister, bowled up, helter-skelter; towering, trailing, broken off, lost, and I forgotten, minute, in a ditch. Of story, of design, I do not see a trace then.

Woolf, *The Waves*, p. 183-184.

(2.26) ‘Heaven be praised for solitude! I am alone now. (...) The face looking at me has gone. The pressure is removed. (...)

‘Let me now raise my song of glory. Heaven be praised for solitude. Let me be alone. Let me cast and throw away this veil of being, this cloud that changes with the least breath, night and day, and all night and all day. While I sat here I have been changing. I have watched the sky change. I have seen clouds cover the stars, then free the stars, then cover the stars again. Now I look at their changing no more. Now no one sees me and I change no more. Heaven be praised for solitude that has removed the pressure of the eye, the solicitation of the body, and all need of lies and phrases.

‘My book, stuffed with phrases, has dropped to the floor. (...) What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing (...) I need a howl; a cry. (...) I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases.

‘How much better is silence; (...) How much better to sit by myself like the solitary sea-bird that open its wings on the stake.

(...)

Curse you then. (...) I, I, I, tired as I am, spent as I am, and almost worn out (...) even I, an elderly man who is getting rather heavy and dislikes exertion, must take myself off and catch some last train.

‘Again I see before me the usual street. The canopy of civilisation is burnt out. The sky is dark as polished bone. But there is a kindling in the sky whether of lamplight or of dawn. There is a stir of some sort (...) there is a sense of the break of day. I will not call it dawn. What is dawn in the city to an elderly man standing in the street looking up rather dizzily at the sky? Dawn is some sort of whitening of the sky; some sort of renewal. Another day; another Friday; another twentieth of March, January, or September. Another general awakening. The stars draw back and are extinguished. (...) The film of mist thickens on the fields. A redness gathers on the roses, even on the pale rose that hangs by the bedroom window. A bird chirps. Cottagers light their early candles. Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again.

‘And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me (...) What enemy do we now perceive advancing against us (...) It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man’s (...) Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!’

The waves broke on the shore.

Woolf, *The Waves*, p. 226-228.

Romance de Très Vinténs

III. *Romance de très vinténs*

Um romance bem

3.1 Um romance bem baratinho

(3.1) Erstes Buch: Liebe und Heirat der Polly Peachum. Zweites Buch: Die Ermordung der Kleingewerbetreibenden Mary Swayer. Drittes Buch: Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!. Prolog: Die Bleibe. Epilog: Das Pfund der Armen.

Brecht, Bertolt. *Dreigroschenroman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 745-746.

(3.2)

Prolog: Die Bleibe

Aus »Herrn Aighns Untegang«. Alte irische Ballade

Erstes Buch: Liebe und Heirat der Polly Peachum

Lied der Polly Peachum

1. Kapitel: Bettlers Freund Pfirsichblüte

2. Kapitel:

Kriegslied

Ein Wunsch der Regierung Ihrer Majestät

Sorgen, von denen sich der Alltagsmensch nichts träumen läßt Alles für das Kind

3. Kapitel:

Dreigroschenfinale

Die B.-Läden Die Bombe

4. Kapitel:

Dreigroschenfinale: Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse

Ernste Besprechungen 15 Pfund

5. Kapitel:

Ballade von der Hanna Cash

Ein kleines, aber gut fundiertes Unternehmen

6. Kapitel:

Das Buch Hiob

Schwitzbäder

Zweites Buch: Die Ermordung der Kleingewerbetreibenden Mary Swayer

Die Moritat von Mackie Messer

7. Kapitel: Herr Macheath Ein Fehlschlag

Eines Freundes Hand

8. Kapitel:

Napoléon

Lied der Pioniere

Napoleonische Pläne

9. Kapitel:

Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

Kämpfe ringsum Ausverkauf

Eine historische Sitzung Liebesgaben

Herr X

10. Kapitel:

Träume eines Küchenmädchens

Noch einmal der 20. September

Herr Peachum sieht einen Ausweg

Herr Macheath wünscht London nicht zu verlassen

11. Kapitel:

Lied des Polizeichefs

Die Blätter
werden gelb Der
Gedanke ist frei
Chrestons Werbewoche

Kapitel:

Altes Sprichwort

Hat Herr Macheath Mary Swayer auf dem Gewissen??

Drittes Buch: New wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Ballade vom angenehmen Leben

Kapitel:

Inschrift aus preußischen Kanonen

Schwerwiegende
Entscheidungen Der
kranke Mann Stirbt

Kapitel: Der starke Mann ficht

Die Schlacht bei den
Westindiadocks Eine nationale
Katastrophe
Unru

hige Tage

Dias

inquietos

Kapitel:

Dreigroschenfil

m Das Alibi

Ein Sieg der

Brecht, Dreigroschenroman.

3.2 Artimanhas da acumulação do capital

(3.3) Peachum versuchte, durch seine Bettler in Verbindung mit Inhabern solcher B.-Läden zu kommen. Er hatte nicht viel Erfolg damit. Die Leute schwiegen verbissen, haßten Bettler und schienen auch nicht viel über die Herkunft ihrer Waren zu wissen.

Mehr Erfolg hatte seine Nachforschung nach der Vergangenheit dieses Macheath. Sie wies jenes Halbdunkel über ganze Gruppen von Jahren hin auf, das die Biographien unserer großen Geschäftsleute auf vielen Seiten so stoffarm macht; sie steigen meist plötzlich und überraschend »senkrecht empor« aus dem Dunkel nach so und so vielen Jahren »harter und entbehrungsreicher Arbeit« – wobei für gewöhnlich vergessen wird mitzuteilen, welcher Leute.

Brecht, Bertolt. Dreigroschenroman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 848.

(3.4) Bettlers Freund

Um der zunehmenden Verhärtung der Menschen zu begegnen, hatte der Geschäftsmann J. J. Peachum einen Laden eröffnet, in dem die Elendsten der Elenden sich jenes Aussehen erwerben konnten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach.

Zuerst nur mit dem Verkauf gebrauchter Musikinstrumente beschäftigt, die von Bettlern und Hofsängern gekauft oder entliehen wurden, dann sich auch als Armenpfleger des Sprengels betätigend, da die Einnahmen nicht ausreichten, hatte er Gelegenheit gehabt, die Lage der Ärmsten zu studieren. Die

Verwendung seiner Instrumente durch die Bettler war das erste, was ihm zu denken gegeben hatte (...) Peachum hatte ganz klein angefangen.

Er unterstützte eine Zeitlang einige wenig Bettler mit seinem Rat, Einarmige, Blinde, sehr alt Aussehende. Er suchte ihnen Arbeitsplätze aus, Orte, wo gegeben wurde; denn es wurde nicht überall gegeben und nicht zu jeder Zeit. Besser als Musik zu machen war es zum Beispiel im Juni, in Anlagen nachts Paare auf Bänken aufzustöbern, sie zahlten bereitwilliger.

Den Bettlern, die sich Peachum anvertrauten, gelang es bald besser, Einnahmen zu erzielen. Sie willigten ein, ihm für seine Mühe etwas von ihrem Verdienst abzulassen.

Er setzte seine Studien, sicherer gemacht, fort.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 745-746.

(3.5) Ein Wunsch der Regierung Ihrer Majestät

William Coax war von Beruf Makler. Seiner Visitenkarte nach hatte er irgendwo in der City ein Büro; jedoch gab es kaum jemand, derje dorthin gekommen wäre, nicht einmal er selber suchte es auf. Es hätte auch garkeinen Zweck gehabt, denn es saß dort nur ein blasses, abgehärmtes Mädchen mit einer alten Schreibmaschine, deren Lettern in Unordnung waren, was nichts machte, da sie nicht zum Schreiben da war. Das Mädchen saß auch nur da, um die Post abzuwarten, und die kam hierher, damit Herr Coax niemandem seine Wohnung bekanntgeben mußte. Denn er empfing niemanden in seiner Wohnung, sondern machte alle Geschäfte im Restaurant ab.

Er pflegte zu sagen: »Ich brauche keinen Appart. Ich mache nur große Geschäfte!« Er faßte auch nichts Schmutziges an; er trug immer Handschuhe. Außerdem trug er auffallende hellgraue Anzüge von der Stange, dazu violette Socken und grellrote Krawatten. Seiner Meinung nach hatte er die Figur für Normalanzüge, obwohl er lang und dünn war. Er glaubte, man vermute in ihm allgemein einen Militär in Zivil; er hielt sich also sehr aufrecht.

Wenn er auch keine teuren Angestellten hatte, so war er doch darum nicht ohne jede Hilfe. In gewissen Ministerien saßen Leute, die ihm mindestens so nützlich waren, wie ein paar unverschämte und faule Buchhalter.

Einen solchen Mann hatte er zum Beispiel im Marineministerium.

Von dem erfuhr er eines Tages, daß die Regierung Ihrer Majestät einen Wunsch hatte. Sie wünschte Transportschiffe für die Truppentransporte nach Kaapstadt. Coax beschloß, den Versuch zu machen, ihr diesen Wunsch zu erfüllen.

Da es sich um eine maritime Angelegenheit handelte, fragte er in einer Kneipe, in der Seeleute minderer Qualität – Seeleute von der Stange – verkehrten, herum nach ein paar *möglichs alten Schiffen*. Er erfuhr auch von einigen. Sie gehörten der Reedefirma Brookley & Brookley, einer Art Reederei von der Stange.

Zu dieser Zeit gab es in London viele Leute, die es bei Ansuchen, die die Regierung an die Geschäftswelt um Unterstützung in dem Krieg gegen Südafrika richtete, nicht allzu genau nahmen. Sie waren durchaus bereit, der Regierung Marmelade zu verkaufen; sie selber zu essen wären sie nicht bereit gewesen. Zu diesen Leuten gehörte Herr Coax nicht. Er wünschte nicht, sich am Unglück seines Landes zu bereichern und in harmlose, aber langwierige und Büro und Schreibmaschinen erfordernde Untersuchungen verwickelt zu werden. Jeder andere hatte der Regierung auf Grund seiner Beziehungen die Schiffe angeboten, vonden Herr Coax in der bewußten Kneipe erfuhr. Sie waren geräumig und, wie eine vorsichtige Nachfrage bei Brookley & Brookley ergab, auch billig.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 759-761.

(3.6) Die B.-Läden

Es gab eine ganze Anzahl von Läden gleicher Aufmachung in London, wo die Waren billiger als anderswo waren. Sie hießen B.-Läden. Das sollte Billigkeitsläden heißen; einige Leute, vornehmlich Ladenbesitzer, lasen es jedoch als Betrugsläden. Man konnte von Rasierklingen bis zu Wohnungseinrichtungsgegenständen alles ungewöhnlich billig bekommen und im großen und ganzen war die Geschäftsführung reell. Die ärmere Bevölkerung kaufte gern in diesen Läden, aber die Besitzer anderer

Läden und die kleinen Handwerker waren über sie sehr aufgebrach. Diese Läden gehörten Herrn Macheath. Er hatte noch einige andere Namen. Als Besitzer der B.-Läden nannte er sich ausschließlich Macheath. Anfangs waren es nur wenige Filialen, zwei oder drei in der Gegend der Waterloostraße, ein halbes Dutzend weiter östlich. Sie gingen sehr gut, da sie wirklich konkurrenzlos billig waren. So billige Waren sind nicht so leicht aufzutreiben und Herr Macheath mußte erst schwierige und gefährliche Organisationsarbeit leisten, bevor er daran denken konnte, sich zu vergrößern. Diese Arbeit mußte außerdem sehr diskret geleistet werden. Niemand wußte, woher Herr Macheath seine Läden versorgte und wie er so billige Waren auftrieb.

Leuten, die sich darüber den Kopf zerbrachen, konnte er leicht nachweisen, daß in London und auch anderwärts ständig kleine Läden bankrott gingen, die gute Waren zu ortsüblichen Preisen erstanden hatten und am Tage ihres Untergangs froh waren, wenn sie ihnen zu irgendeinem Preise abgenommen wurden. » *Das Leben ist hart*«, sagte Herr Macheath dann, » *wir dürfen nicht weich sein.*«

Er hatte eine Vorliebe für große Worte. Aber er hatte nicht für alle seine Waren gleich gute Belege. Auch reichen solche Gelegenheitskäufe schwerlich ganz aus, nahezu ein Dutzend Läden ständig und mit so erstaunlich billigen Gegenständen zu füllen.

Im Geschäftsviertel gab es auch noch einen anderen Laden der nicht nach dem B.-System eingerichtet war; dort konnte man Antiquitäten, Schmucksachen oder Bücher mit Antiquitätswert zu höheren Preisen kaufen, wenn auch immer noch preiswert und von diesem Laden hieß es, er gehöre ebenfalls Herrn Macheath, und aus seinem Reingewinn finanziere er die B.-Läden. Das war allerdings wenig wahrscheinlich und dann blieb immer noch die Frage, wie er diesen Laden mit Waren versah.

Brecht. Dreigroschenroman, p. 777-778.

(3.7) In Sommer 19.. geriet denn auch Herr Macheath zur Genugtuung der anderen Ladeninhaber in ernsthafte Schwierigkeiten und mußte eine Bank, die *National Deposit Bank*, um ihre Hilfe anheuern.

Eine Prüfung durch die Bank ergab jedoch, daß die Firma dem die einzelnen Läden alle auf eigenen Beinen standen und nur bedingt Eigentum des Herrn Macheath genannt werden konnten. Macheath hatte erkannt, daß es vielen kleinen Leuten hauptsächlich um die *Selbständigkeit* zu tun war. Sie hatten eine Abneigung dagegen, ihre Arbeitskraft in Bausch und Bogen zu vermieten wie gewöhnliche Arbeiter oder Angestellte, sondern wollten auf *eigene Tüchtigkeit* gestellt sein. Sie wollten keine *öde Gleichmacherei*. Sie waren bereit, mehr zu arbeiten als andere, wollten dafür aber auch mehr verdienen können. Außerdem wünschten sie, daß niemand das Recht haben sollte, ihnen Befehle zu erteilen oder sie dumm anzureden.

Herr Macheath hatte in einigen Zeitungsinterviews sich über diese seine entscheidende Entdeckung des menschlichen Selbständigkeitstriebes geäußert.

Er nannte diesen Trieb einen *Urtrieb der menschlichen Natur*, gab jedoch der Vermutung Ausdruck, daß besonders der moderne Mensch, der Mensch des technischen Zeitalters, begeistert von dem allgemeinen, beispiellosen Triumph der Menschheit über die Natur, in einer Art sportlichen Geistes sich und ändern seine überragende Tüchtigkeit zu beweisen wünsche. Diesen Ehrgeiz hielt Herr Macheath für hochgradig sittlich, da er in Form der alles verbilligenden Konkurrenz allen Menschen gleichermaßen zugute komme. An dem Konkurrenzkampf der Großen wünsche der Kleine nunmehr teilzunehmen. Es kann also für die Geschäftswelt darauf an, sich diesem Zuge der Zeit zu fügen und ihn sich nutzbar zu machen. Nicht gegen die menschliche Natur müssen wir handeln, rief Herr Macheath in seinen Aufsehen erregenden Artikeln aus, sondern mit ihr.

Die B.-Läden waren ihrer Organisation nach eine Frucht dieser Erkenntnis. Anstatt Angestellten, bloßen Verkäufern, stand die Firma Macheath in ihren Verkaufsorganisationen selbständigen Ladenbesitzern gegenüber. Diesen – sorgfältig ausgewählten – Geschäftsleuten hatte die Firma zunächst ermöglicht, einen B.-Laden aufzumachen. Sie hatte ihnen die Läden eingerichtet und einen Kredit für die Waren eingeräumt. Allwöchentlich bekamen sie einen Posten Waren geliefert, den sie abzusetzen hatten? Sie konnten vollständig frei schalten und walten. Solange sie ihre Zinsen und die Waren bezahlten, hatte ihnen niemand in ihre Buchführung drein zu reden. Sie waren nur verpflichtet, den Verkaufspreis niedrig zu halten. Das System sollte ganz und gar dem *kleinen Mann* zugute kommen.

Meistens verzichteten die Ladeninhaber auf das Engagement teurer Arbeitskräfte. Die ganze Familie war im Laden beschäftigt. Diese Leute knauserten weder mit Arbeitsstunden, noch zeigten sie jene typische Gleichgültigkeit uninteressierter Angestellter am Gewinn – *galt es doch ihrer eigenen Sache!*

» Auf diese Weise «, schrieb Herr Macheath in einem anderen Artikel, » wird auch der so verhängnisvollen und von allen Menschenfreunden beklagten Z e r r ü t t u n g d e r F a m i l i e gesteuert. Die ganze Familie nimmt am Arbeitsprozeß teil. Da sie ein und dasselbe Interesse hat, ist sie wieder ein Herz und eine Seele. Die in mancher Hinsicht gefährliche Trennung von Arbeit und Privatleben, die das Familienmitglied bei der Arbeit die Familie und in der Familie die Arbeit vergessen läßt, verschwindet. Auch in dieser Hinsicht sind die B.-Läden vorbildlich. «

Brecht, Dreigroschenroman, p. 778-780.

(3.8) Napoleonische Pläne

In einem großen Gebäude der City mietete ein junger Mann einen ganzen Stock. Er unterschrieb den Kontrakt als Lord Bloomsbury und richtete vier bis fünf Büroräume ein. Er verwendete ziemlich alte, abgenutzte Möbel, die aber den Räumen das Aussehen eines schon betragten, überaus ehrbaren Geschäfts verliehen. Eine junge Frau mit goldbraunem Teint half ihm beim Aufstellen der Möbel und beim Engagement des Personals.

»Wissen Sie«, sagte sie, als die Möbel ankamen und er sie mißbilligend musterte, »altgewordene Geschäfte üben einen großen Zauber aus. Ihr Alter beweist, daß sie sich niemals etwas haben zuschulden kommen lassen, was wiederum dafür spricht, daß man sie auch in Zukunft kaum erwischen wird. «Der größte Raum wurde als Sitzungssaal ausgestattet. Auf die Glasuren des Hausflurs kamen große Goldbuchstaben: ZEG. Darunter stand kleiner »Zentrale Einkaufsgesellschaft«. Die Gründersitzung der neuen Gesellschaft war kurz. (...) wählten den Großhändler Macheath zum Präsidenten. Vizepräsident wurde Lord Bloomsbury. Macheath hatte ihn in einem Haus in Turnbridge kennengelernt, wo er seine Donnerstagnachmittage verbrachte. Er hatte den bedeutungslosen, aber angenehmen jungen Mann mit leichter Mühe engagieren können, da dieser in ständigen Geldschwierigkeiten und in völliger Abhängigkeit von Jenny Month, Frau Lexers bester Kraft, war. Er war sehr dumm, schwieg aber mit Leidenschaft und hatte ein äußerst überlegenes Lächeln, das an keinerlei Anlässe gebunden war. Er machte den besten Eindruck und lebte davon. **Brecht,**

Dreigroschenroman, p. 731-732.

(3.9) Ein kleines, aber gut fundiertes Unternehmen

Die National Deposit Bank war ein kleines, aber gut fundiertes Unternehmen, das sich in der Hauptsache mit dem Grundbesitz befaßte. Es gehörte einem siebenjährigen Mädchen und wurde von einem alten Prokuristen geleitet, Herrn Miller, der sich des Rates eines ebenfalls schon recht betragten Anwalts namens Hawthorne bediente; Hawthorne war der Vormund der kleinen Besitzerin

Macheath hatte es bei seinen Verhandlungen mit der Bank nicht nur mit Herrn Miller, sondern auch mit Herrn Hawthorne zu tun. Sie waren zusammen über 150 Jahre alt, und wenn man es mit ihnen zu tun hatte, hatte man es eben mit anderthalb Jahrhunderten zu tun.

Macheath hatte sich gerade an sie gewandt und damit eine unbeschreibliche Geduldsprobe auf sich genommen, weil er die Gerüchte um seine B-Läden ein für allemal zum Verstummen bringen wollte. Tatsächlich wäre in der City kein Mensch auf den Gedanken gekommen, ein Unternehmen, an dem die ND-Bank beteiligt war, für ein nach 1780 gegründetes Unternehmen zu halten. Und so alte Firmen sind wirklich solide.

Aber gerade dieses Umstandes wegen kam er nicht vorwärts.

Die Bank machte Ausflüchte über Ausflüchte. Sie wollte alles wissen, von den Ladenmieten angefangen bis zu den Lebensläufen der Ladenbesitzer. Trotzdem schien sie merkwürdigerweise interessiert. Macheath wußte, warum: das Grundstücksgeschäft, besonders das, war Herr Miller darunter verstanden, war nicht mehr, was es dereinst gewesen war. Neue Einlagen wurden spärlich, und die alten Objekte hatten vielfach schreckliche Umwertungen erfahren. Herr Hawthorne sah mit einiger Besorgnis in die Zukunft. Er war nicht vollkommen zufrieden mit dem Prokuristen, Herrn Miller: obwohl er älter war als dieser, schien ihm Miller mitunter zu alt für die Leitung der Bank. Für so manches entgangene Geschäft machte er in seiner umständlichen Weise Millers Umständlichkeit verantwortlich. Im geheimen dachte er manchmal sogar daran, ihn durch eine jüngere, zügigere Kraft zu ersetzen, und Herr Miller fühlte das. In Wirklichkeit hatten beide schon seit geraumer Zeit in ihrer Auffassung der neueren Zeit zu schwanken begonnen. Vielleicht war es eben doch nicht geraten, es so pedantisch genau zu nehmen. Andere Firmen nahmen es nicht so genau, machten Geschäfte und galten als verläßlich. Eine gewisse Großzügigkeit lag vielleicht einfach im Charakter der Zeit.

Als ihnen die Verbindung mit den neuartigen B-Läden angetragen wurde, waren sie daher nicht so abgeneigt, wie man hätte denken sollen. Alles an der Sache war ein wenig ungewohnt und liederlich, aber das war eben das Neue daran, das Moderne. Natürlich konnten sie gerade von ihrem Standpunkt aus die Unterschiede zwischen den neuen und den alten. Ihre Fragerei war eher Gewohnheit. Im Grund waren sie schon halb

entschlossen, die Sache zu machen. Besonders Hawthorne war entschlossen. Miller hatte schon Macheath gegenüber Andeutungen fallen lassen, die nur so verstanden werden konnten, daß er für den Fall einer Einladung nicht allzu sehr zögern würde, ihn in seiner Häuslichkeit aufzusuchen – was viel bedeutete. Leider hatte Macheath keine Häuslichkeit gehabt. Als er jetzt in aller Form Herrn Miller zu seiner bevorstehenden Hochzeit einlud, sagte dieser rasch zu, auch für Herrn Hawthorne.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 816-818.

(3.10) Macheath hatte das Gefühl, diese Einladung könne mehr für das Zustandekommen der Geschäftsverbindung bedeuten als alle Belege der Welt. Er hatte recht damit. Von der Bank aus begab er sich gutgelaunt in die Gegend der Waterloostraße. Er hatte in dem hinteren Büro eine Unterredung mit Fanny Chrysler und nahm sie mit sich weg. Zusammen gingen sie durch einige vorzügliche Antiquitätenläden des Viertels und wählten Möbel aus. Es mußten ausgesucht schöne Stücke sein; (...) versank Fanny in ein kurzes Schweigen und sagte dann plötzlich (...):

» Das ist ja alles Unsinn. Wozu willst du eigentlich die Möbel? Für dich? Natürlich nicht! Du könntest zur Not darin wohnen, obgleich du mir nichts vormachen mußt: einige richtiggehende fabrikneue 40- Pfundzimmer sind auch für dich gemüthlicher als das, was ich eben aussuchte. Du hast den Geschmack eines Möbelpackers, gib es zu, es schändet dich nicht. Aber die Möbel sind ja gar nicht für dich bestimmt, Mac. Sie sind für die Herren Miller und Hawthorne bestimmt, und was sollen die mit dem Zeug anfangen? Es muß eine moderne Wohnung sein, und sie muß teuer sein. Es muß die Wohnung eines Mannes sein, der mit der Zeit geht. Dazwischen können ein paar alte Dinger stehen, die du von deiner Mutter geerbt hast. Ein Lehnstuhl mit Nähtisch und so. Ich werde das besorgen. Überlaß das mir. Es wird so sein, daß die Anderthalb Jahrhunderte um ihr Geld unbesorgt sein können, das sie dir avertrauen.« **Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 818-819.**

(3.11) Herr Miller empfing ihn auf der Treppe seines Häuschens. Hinter ihm stand seine Frau (...). Man nahm den Tee, und Miller plauderte von vergangenen Seiten, Er erzählte einige Episoden aus der Geschichte der National Deposit. Der Gründer der Bank war Angestellter bei Rothschild gewesen als dieses Haus seine ersten größten Schlachten schlug. Er hieß Talk. Miller wiederholte eine Geschichten, die der alte Talk oft erzählt hatte.

Die Rothschilds waren schon groß im Geschäft und gehörten zu den bedeutendsten Firmen des Kontinents, als der Chef der Londoner Filiale, Nathanael Rothschild, eine neue Idee erprobte. Es herrschten kriegerische Zeiten. Die Unternehmungen bestanden größtenteils in der Finanzierung bestimmter Projekte der Regierungen; es handelte sich dabei nicht nur um Heereslieferungen, aber natürlich auch darum. Die Abrechnungen der Banken mit ihren großen Kunden waren meist sehr kompliziert; es herrschte eine gewisse Großzügigkeit. Unvorhergesehene Zwischenfälle in reichlicher Menge verteuerten alles ganz außerordentlich. Da standen in den Rechnungen Hunderte von Provisionen, die meisten gingen an Leute, die nicht genannt sein wollten und so weiter. Der alte Nathanael nun, der damals noch ein junger Mann war, hatte die Idee, man könnte es einmal versuchen, Verträge abzuschließen, die so ausgeführt wurden, wie sie lauteten. Er wollte die Spesen vorher kalkulieren, und dann sollte es bei der betreffenden Summe bleiben, gleichgültig, was für Zwischenfälle eintraten. Auf diese Weise wollte er in die Finanzwelt das einführen, was im Privatleben *Ehrlichkeit* hieß. Es war ein kühner Gedanke, und die andern Rothschilds, lauter Bankiers, wie man ja weiß, waren von allem Anfang an sehr dagegen. Sie machten dem Haupt der Familie die Hölle heiß. Aber er kümmerte sich um nichts und setzte sogleich ein solch kühnes Geschäft in die Tat um.

(...)

Die Familie verwandelte sich beinahe in einen Trümmerhaufen während dieser Spekulation. Die Brüder konsultierten sogar einen Nervenarzt, und einmal wollten sie Nathanael aus seinem Kontor heraus mit Gewalt in eine Privatirrenanstalt überführen lassen. Sie hatten es dem Arzt gegenüber ganz einfach. Er hörte die Idee und war im Bilde. Die Idee ersparte ihm jede weitere Diagnose. (...)

(...) Nathanael kam oft in bedrängte. Situationen. Er wurde von jedermann betrogen, das heißt niemand hielt sich ihm gegenüber an Verträge, aber er selber mußte es. Das Geschäft wurde dennoch zu guter Letzt ein Erfolg, aber die Brüder waren nicht so sehr im Unrecht gewesen, wie hernach alle meinten. Das Schicksal der Familie hing tatsächlich an einem Haar. Und der Erfolg kam nur, weil die Idee eben einzigartig und ganz unerwartet war. Überall gab es Spesen, nur die Rothschilds berechneten keine. In gewissem Sinn war es sogar ein wenig Schmutzkonzurrenz. Die Regierungen liefen natürlich dann zu den Rothschilds, wenigstens solange, bis die anderen den Trick ebenfalls heraus hatten. Heute ist absolute Ehrlichkeit bei den Abrechnungen eine Selbstverständlichkeit,

aber einmal mußte einer darauf kommen. Die Menschheit muß alles, jeden Fortschritt, mühsam erkämpfen.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 870-872..

(3.12) The majority of people spoil their lives by an unhealthy and exaggerated altruism – are forced, indeed, so to spoil them. They find themselves surrounded by hideous poverty, by hideous ugliness, by hideous starvation. It is inevitable that they should be strongly moved by all this. The emotions of man are stirred more quickly than man's intelligence; and, as I pointed out some time ago in an article on the function of criticism, it is much more easy to have sympathy with suffering than it is to have sympathy with thought. Accordingly, with admirable, though misdirected intentions, they very seriously and very sentimentally set themselves to the task of remedying the evils that they see. But their remedies do not cure the disease: they merely prolong it. Indeed, their remedies are part of the disease. They try to solve the problem of poverty, for instance, by keeping the poor alive; or, in the case of a very advanced school, by amusing the poor. But this is not a solution: it is an aggravation of the difficulty. The proper aim is to try and reconstruct society on such a basis that poverty will be impossible. And the altruistic virtues have really prevented the carrying out of this aim. Just as the worst slave-owners were those who were kind to their slaves, and so prevented the horror of the system being realised by those who suffered from it, and understood by those who contemplated it, so, in the present state of things in England, the people who do most harm are the people who try to do most good.

Wilde. "The Soul of Man Under Socialism", p. 1039.

(3.13) Ein Soldat namens George Fewkoombey wurde im Burenkrieg ins Bein geschossen, so daß ihm in einem Hospital in Kaptown der Unterschenkel amputiert werden mußte. Er kehrte nach London zurück und bekam 75 Pfund ausbezahlt, dafür unterzeichnete er ein Papier, worauf stand, daß er keinerlei Ansprüche mehr an den Staat habe. Die 75 Pfund steckte er in eine kleine Kneipe in Newgate, die in letzter Zeit, wie er sich aus den Büchern, kleinen, mit Bleistift geführten, bierfleckigen Kladden, überzeugen konnte, ihre reichlich 40 Schilling abwarf.

Als er in das winzige Hinterzimmer eingezogen war und den Schankbetrieb zusammen mit einem alten Weib ein paar Wochen geführt hatte, wußte er, daß sein Bein sich nicht besonders rentiert hatte: die Einnahmen blieben erheblich unter 40 Schillingen (...) Er erfuhr, daß die letzte Zeit durch im Viertel gebaut worden war, so daß die Maurer für Betrieb in der Kneipe gesorgt hatten. Der Bau war aber jetzt fertig und damit war es mit der vielen Kundschaft aus. Der neue Käufer hätte das, wie man ihm sagte, aus den Büchern leicht erkennen können, da die Einnahmen an den Wochentagen entgegen allen Erfahrungen des Gastwirtsgewerbes höher gewesen waren als an den Feiertagen; jedoch war der Mann bisher nur Gast solcher Lokale gewesen und nicht Wirt. Er konnte das Lokal knapp vier Monate halten, umso mehr, als er zuviel Zeit damit verschwendete, den Wohnort des früheren Besitzers ausfindig zu machen, und lag dann mittellos auf der Straße.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 731-732.

(3.14) Denn er hatte vor zu betteln und schämte sich. Er schämte sich nicht, daß er eine Kugel ins Bein bekommen und eine unrentable Wirtschaft gekauft hatte, sondern daß er darauf angewiesen war, wildfremden Leuten Geld abzuverlangen. Seiner Meinung nach schuldete keiner keinem etwas. (...) plötzlich hörte er von hinten eine heisere Stimme sagen: » Wirst du dich wohl hier wegschwingen, du Hund! « Schuldbewußt wie er war, sah er sich gar nicht um. Er ging einfach weiter, die Schultern eingezogen. Erst nach einigen Hundert Schritten wagte er sich umzublicken und sah zwei zerlumpte Straenbettler niederster Sorte beieinander stehen und ihm nachschauen. Sie folgten ihm auch, als er forthinkte. (...) wurde er plötzlich in den Rücken geschlagen. Gleichzeitig steckte ihm der Schläger etwas in die Tasche. Er sah niemand mehr, als er sich umblickte, aber aus der Tasche zog er eine steife Karte, vielfach eingebogen und unsäglich verdreckt, auf der eine Firma gedruckt stand: J. J. Peachum, Old Oakstraße 7, und darunter, mit Bleistift geschmiert: » Wen dir deine Knochen was Wehrt sinn, dann adresse wie obig! « (...) Nachmittags, vor einer Stehbierhalle, wurde er von einem Bettler angesprochen, den er als einen der zwei vom vorigen Tage erkannte (...) Er faßte Fewkoombey am Rockärmel und zog ihn mit sich.

» Du verdammter Dreckhund «, begann er mit freundlicher Stimme und ganz ruhig, » zeig deine Nummer! «

»Was für eine Nummer?« fragte der Soldat.

(...) erklärte ihm der junge Mann (...) daß sein neues Gewerbe ebenso geordnet sei wie jedes andere, vielleicht noch besser; daß er sich nämlich in einer wilden, von zivilisierten Menschen verlassenem Gegend befinde, sondern in einer großen und geordneten Stadt, der Hauptstadt der Welt. Für die Ausübung seines neuen Handwerks brauche er also eine Nummer, eine Art Erlaubnismarke, die er da und da

bekommen könne – nicht umsonst, es gab da eine Gesellschaft mit dem Sitz in der Old Oakstraße, der er rechtmäßig angehören müsse. (...) In den nächsten Tagen ging es ihm immer schlechter.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 732-734.

Revolução e Contrarrevolução na história e na literatura

(4.1) Wenige Tage darauf wurde der Soldat Fewkoombey verhaftet. Es wurde ihm der Prozeß gemacht, zu seinem Erstaunen wegen Ermordung der Mary Swayer. Er wurde zum Tode verurteilt und aufgehängt, in Anwesenheit und unter dem Beifall einer großen Menge von Kleingewerbetreibenden, Nähmädchen, invaliden Soldaten und Bettlern.

Brecht, *Dreigroschenroman*, p. 1165.

Bibliografia

Esta bibliografia não se restringe às obras citadas no corpo do texto, mas também inclui todas as obras consultadas ao longo da pesquisa e que, dessa maneira, contribuíram para o meu processo formativo.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma História da Ópera: Os Últimos Quatrocentos Anos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova e Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Alvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Introdução à sociologia da música: doze preleções*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. *Jargon de l'authenticité d'idéologie allemande*. Traduction d'Éliane Escoubas. Paris: Payot, 2018. (1964)

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter.; BLOCH, Ernst.; BRECHT, Bertolt; LUKÁCS, Georg. *Aesthetics and politics*. London & New York: Verso, 2007. (1977)

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ALBERA, François. “A Revolução Permanente de Dziga Vertov”. Trad. Ana Paula Pacheco. In *Crítica Marxista*. N. 48. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ANDERSON, Perry. *Arguments within English marxism*. London: Verso, 1980.

_____. *In the tracks of historical materialism*. London: Verso, 1983.

_____. *Considerations on western marxism*. London : Verso, 1987. (1976)

_____. *English questions*. London and New York: Verso, 1992.

_____. “Marshall Berman: modernity and revolution”. In *A zone of engagement*. London & New York: Verso,

1992, p. 25-55.

_____. *The origins of postmodernity*. London & New York: Verso, 1999.

ANTIGO TESTAMENTO. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Ressentimento da dialética: dialética e experiência Intelectual em Hegel (Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã)*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Hegel: a ordem do tempo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARAVAMUDAN, Srinivas. *Enlightenment orientalism: rethinking the rise of the novel*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012.

ARENDT, Hannah. *The human condition*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

_____. *The life of the mind*. New York and London: Harcourt, 1978.

ARGAN, Giulio. *A arte moderna na europa de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª edição. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort em Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Points, 2014.

_____. *L'home devant la mort. Tome 1: le temps gisants*. Paris: Points, 1985.

_____. *L'home devant la mort. Tome 2: la mort ensauvagée*. Paris: Points, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª edição. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

_____. *How Novels Think: the limits of British individualism from 1719-1900*. New York: Columbia University Press, 2005.

ARNOLD, Matthew. *Culture and anarchy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ARRIGHI, Giovanni. *The long twentieth century: money, power and the origins of our times*. London and New York: Verso, 2010. (1994)

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Traduit par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1993.

_____. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 2020.

BATE, Jonathan. *English literature: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BAUGH, Albert C. (ed.) *A Literary history of England*. London & New York: Routledge, 2002.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Selected writings. Volume 3, 1935-1938*. EILAND, Howard.; JENNINGS, Michael W. (ed.). Cambridge, MA, and London, England: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: editora Brasiliense, 2011.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2011.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* [segunda versão]. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. São Paulo: Zouk, 2012.
- _____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2015.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin, 1977.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: Puf, 2012.
- _____. *Durée et simultanéité*. Paris: Puf, 2019.
- BERMAN, Marshall. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. London: Verso, 1988. (1982)
- BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo*. Vol. 5: fascismo como arte. São Paulo: Hedra, 2022.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago and London: The Chicago University Press, 1983.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernism: a guide to European literature, 1890-1930*. London: Penguin, 1991. (1976)
- BRITTO, Paulo Henrique. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. In GUERINI, A.; TORRES, M-H. C.; COSTA, W. C. (Org.) *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 135-144.
- BUCK-MORSS, *The dialectic of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge, MA and London, England: The MIT press, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (1974)
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006
- _____. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos 1770 - 1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013. (1959)
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 13ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental em 12 volumes*. São Paulo: Leya, 2012.
- CARR, E. H. *The twenty years' crisis, 1919-1939: an introduction to the study of International relations*. New York: Perennial, 2001.
- CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação”. In SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 9-15.
- _____. “Apresentação”. In HANS-THIES, Lehman. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CLARK, T. J. *Farewell to an idea: episodes from a history of modernism*. New Haven & London: Yale University Press, 1999.

_____. *The painter of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999. (1984)

_____. *The sight of death: an experiment in art writing*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

_____. *Picasso and truth from cubism to Guernica*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2013.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. “Palestra sobre o ensaio ‘O Autor Como Produtor’”. In CEVASCO, Maria Elisa; SOARES, Marcos. (Org.). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo, Humanitas, 2008, p. 91-121.

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular e Nanquin, 2012.

CUEVAS-WOLF, Cristina. “John Heartfield’s Insects and the ‘Idea’ of Natural History” In MACLEOD, Catriona; PLESCH, Véronique; SCHOELL-GLASS, Charlotte (ed.) *Elective Affinities: Testing World and Image Relationships*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

CULLER, Jonathan. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª edição. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques; EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; NEGRI, Antonio *et al.* *Ghostly demarcations: a symposium on Jacques Derrida’s Specters of Marx*. London and New York: Verso, 2008. (1999)

EAGLETON, Terry. *Marxism and literary criticism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

_____. *Against the grain: essays 1975-1985*. London: Verso, 1986.

_____. *Literary theory: an introduction*. Oxford: Blackwell, 1988. (1983)

_____. *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.

_____. *The idea of culture*. Oxford: Blackwell, 2002. (2000)

_____. *Sweet violence: the idea of the tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.

_____. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell, 2004.

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

_____. *Walter Benjamin, or towards a revolutionary criticism*. London and New York: Verso, 2009. (1981)

_____. *Materialism*. New Haven and London: Yale University Press, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. *Film form*. Trans. Jay Leyda. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

_____. *The film sense*. Trans. Jay Leyda. New York: Meridian Books, 1957.

ENGELS, Friedrich. *As guerras camponesas na Alemanha. Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. 2ª edição. São Paulo: Expressão popular, 2010.

_____. *Anti-Dühring: a revolução da ciência segundo o Senhor Eugen Dühring*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015.

EPICURO. *Carta & máximas principais*. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin-Companhia das letras, 2020.

FABRIS, Marcos. *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*. São Paulo: Humanitas, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

FREYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2020.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In *Obras completas. Volume 18*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 13-122.

FRY, Roger. *Visão e forma*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *A Interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAY, Peter. *Weimar Culture: the outside as insider*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2001.

GRESPLAN, Jorge. *O negativo do capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. *Revolução francesa e iluminismo*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2017. (2003)

_____. *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*. São Paulo: Boitempo, 2019.

GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAFFNER, Sebastian. *A revolução alemã 1918-1919*. Trad. Bianca Tavorari e Isabel Loureiro. São Paulo: Expressão popular, 2018.

HARVEY, David. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell, 1997. (1990)

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Ciência da lógica* (excertos). Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Bacarolla, 2011.

_____. *Cursos de estética*. Vol. 2. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. *Cursos de estética*. Vol. 4. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. *Cursos de estética*. Vol. 1. Trad. Marco Aurélio Werle e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp, 2015.

HEIDEGGER, Martin. _____. *Acheminement vers la parole*. Trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. Paris: Gallimard, 1976. (1950)

_____. *O que é uma coisa?* Trad. Carlos Morujão. Lisboa, Edições 70, 1987.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis & Bragança Paulista: Vozes & Editora universitária São Francisco, 2003. (1950)

_____. *Ser e verdade: a questão fundamental da filosofia; da essência da verdade*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis e Bragança Paulista: Vozes e São Francisco, 2012.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas & Petrópolis: Editora Unicamp & Vozes, 2014.

HEINRICH, Michael. *An introduction to the three volumes of Karl Marx's Capital*. Translated by Alexander Locascio. New York: Monthly review press, 2012. (2004)

HOBBSAWM, Eric. *The age of empire 1875–1914*. New York: Vintage, 1989. (1987)

_____. *The age of extremes: the short twentieth century 1914-1991*. London: Vintage, 1995. (1994)

HOBSON, John. A. *Imperialism: a study of the history, politics and economics of the colonial powers in Europe and America*. Adansonia Press, 2018. (1902)

_____. *The war in South Africa - its causes and effects*. White Press, 2019. (1900)

HORKHEIMER, Max. *Teoria crítica: uma documentação*. Vol. 1. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Edusp e Perspectiva, 1990.

_____. *Eclipse da razão*. Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015. (1947)

JAMESON, Fredric. *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

_____. *The prison-house of language: a critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

_____. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. London: Methuen & Co. Ltd., 1981.

_____. *Late Marxism: Adorno, or, the persistence of the dialectic*. London and New York: Verso, 1990.

_____. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London and New York: Verso, 1992.

_____. *The cultural turn: selected writings about the postmodern, 1983 - 1998*. London and New York: 1998.

_____. *A singular modernity: essays on the ontology of the present*. London and New York: Verso, 2002.

_____. *The modernist papers*. London and New York: Verso, 2007.

_____. *Fables of aggression: Wyndham Lewis, the modernist as fascist*. London and New York: Verso, 2008. (1979)

_____. *The ideologies of theory*. London and New York: Verso, 2008.

_____. *Valences of the dialectic*. London and New York: Verso, 2009.

_____. *The Hegel variations: on the Phenomenology of Spirit*. London and New York: Verso, 2010.

_____. *Representing Capital: a commentary on volume one*. London and New York: Verso, 2014. (2011)

_____. *The antinomies of realism*. London and New York: 2015.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis e Bragança Paulista: Vozes e São Francisco, 2012.

KEYNES, John M. *The essential Keynes*. Robert Skidelsky (ed.). London: Penguin, 2015.

KIBERD, Declan. "Introduction". In JOYCE, James. *Ulysses: annotated student edition*. Penguin: London, 2011, p. ix-lxxx.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.

KIERNAN, Victor. *Eight tragedies of Shakespeare*. London: Zed Books, 2016.

KLEIN, Naomi. *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism*. London: Penguin, 2008.

KOLOCOTRONI, Vassiliki; GOLDMAN, Jane; TAXIDOU, Olga (ed.). *Modernism: an anthology of sources and documents*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KUMAR, Shiv K. *Bergson and the stream of consciousness novel*. New York: New York University Press, 1963.

LEAVIS, F. R. *The great tradition: George Eliot, Henry James and Joseph Conrad*. New York: George W. Stewart, Publisher Inc., 1949.

LEFEBVRE, H. *Introduction à la modernité: préludes*. Paris : Les éditions de minuit, 1962.

LÊNIN, Vladimir I. *O estado e a revolução*. Trad. Paula Almeida. São Paulo: Boitempo, 2017. (1917)

_____. *Imperialismo, estágio superior do capitalismo*. Trad. Edições Avante! e Paula Vaz de Almeida. São Paulo: Boitempo, 2021.

LOSURDO, Domenico. *Guerra e revolução: o mundo um século após outubro de 1917*. Trad. Ana Maria Chiarini e Diego Silveira Coelho Ferreira. São Paulo: Boitempo, 2017.

LOUGHREY, Bryan; TREADWELL, T. O. "Introduction". In GAY, John. *The beggar's opera*. London: Penguin, 1986.

LOUREIRO, Isabel. *A Revolução Alemã [1918-1923]*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. "The ideology of modernism" In Eagleton, Terry & Milne, Drew (eds.) *Marxist literary theory: a reader*. Oxford: Blackwell, 1996, p. 141-162. (1956)

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão popular, 2010.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins fontes, 2011. (1923)

_____. *A destruição da razão*. Trad. Bernard Herman Hess, Rainer Patriota e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Instituto Lukács, 2020. (1962)

_____. *The destruction of reason*. Translated by Peter Palmer. London and New York: Verso, 2021. (1962)

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo. (Org.). São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LUXEMBURGO, Rosa. *The Rosa Luxemburg reader*. Peter Hudis & Kevin B. Anderson (eds.). New York: Monthly Review Press, 2004.

_____. *Textos escolhidos. Volume II, 1914-1919*. Trad. Isabel Loureiro. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *The complete works of Rosa Luxemburg. Volume II: economic writings 2*. Translated by Nicholas Gray and George Shriver. London and New York: Verso Rosa Luxemburg Stiftung, 2016.

MARCUSE, Herbert. *Counter-revolution and revolution*. Boston: Beacon press, 1972.

_____. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2016. (1977)

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

- _____. *Grundrisse*. Trad. Mario Duayer & Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011. (1852)
- _____. *Crítica à filosofia do direito de Hegel*. 3ª edição. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2013. (1844)
- _____. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. *The political writings*. London and New York: Verso, 2019.
- _____. *O Capital: crítica da economia política. Livro III: o processo global da produção capitalista*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2019. (1889)
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005. (1848)
- _____. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MACHADO, Carlos E. Jordão. *Um Capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- MARINI, Ruy Mauro. *O reformismo e a contrarrevolução: estudos sobre o Chile*. Trad. Diógenes Moura Breda. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- MARTON, Scarlett. *A transvaloração dos valores*. 2ª edição. São Paulo: Moderna, 2006.
- _____. *A morte como instante da vida*. Curitiba: PUCPRESS, 2018.
- MCKEON, Michael. *The origins of the English novel, 1600-1740*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2002.
- MORETTI, Franco. *Signs taken for wonders: essays in the sociology of literary forms*. Trans. Susan Fischer, David Forgacs and David Miller. London and New York: Verso, 1983.
- _____. *Modern epic: the world system from Goethe to Garcia Márquez*. Trans. Quintin Hoare. London and New York: Verso, 1996.
- _____. *The bourgeois: between history and literature*. London and New York: Verso, 2013.
- MULHERN, Francis. *Culture/metaculture*. London & New York: Routledge, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- PAANANEN, Victor N. (ed.) *British marxist criticism*. London & New York: Taylor & Francis Inc., 2000.
- PASTA JR., José Antônio. “Apresentação”. In SZONDI, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 7-16.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. *Dicionário de narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ROUANET, Sergio. “Apresentação”. In BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-79.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. 2ª edição. Tradução e apresentação de Maria Lucia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê, 2018.

_____. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2004.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. 2ª edição. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

SÊNECA. *Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma*. São Paulo: Penguin-Companhia das letras, 2014.

SOARES, Marcos. “O projeto inacabado de *Cidadão Kane*”. In _____; CEVASCO, Maria E. *Crítica cultural materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 167-226.

“Prefácio: Discretas Esperanças”. In FABRIS, Marcos. *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 7-10.

_____. *As figurações do falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013.

SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. 2ª edição. São Paulo: Duas cidades e Editora 34, 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. (org.) *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *As estruturas narrativas*. 5ª edição. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2019.

TRAVERSO, Enzo. *À feu et à sang : de la guerre civile européenne, 1944-1945*. Paris: Stock, 2007.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar editores, 2007.

_____. *O imperialismo e a crise da economia mundial: textos sobre a crise de 1929*. São Paulo: Sundermann, 2008.

_____. *A teoria da revolução permanente. Balanços e perspectivas. A revolução permanente*. Trad. Diego Siqueira, Hermínio Sacchetta, João Galvão e Henrique Canary. São Paulo: Sundermann, 2010.

_____. *Programa de transição*. Trad. Ana Beatriz da Costa Moreira. São Paulo: Sundermann, 2017.

_____. *A luta contra o fascismo: revolução e contrarrevolução*. Trad. Mario Pedrosa e Rafael Padiã. São Paulo: Sundermann, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Sheila Grillo. Trad. Roberto Barros. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALLERSTEIN, Immanuel. *World-system analysis: an introduction*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

_____. *The modern world-system IV: centrist liberalism triumphant, 1789-1914*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2011.

WATT, Ian. *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Bodley Head, 2015.

(1957)

_____. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*: Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

WILDE, Oscar. *The complete works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth, 1997.

WILLET, John. *Heartfield versus Hitler*. Paris and New York: Hazan, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. London: Chatto & Windus, 1966.

_____. *The English novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto & Windus, 1970.

_____. *Culture and society 1780-1950*. London: Penguin, 1975. (1958)

_____. *The country and the city*. New York: Oxford University Press, 1975. (1973)

_____. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press, 1988. (1976)

_____. *Resources of hope: culture, democracy, socialism*. London and New York: Verso, 1989.

_____. *Writing in society*. London and New York: Verso, 1991.

_____. *Culture and materialism: selected essays*. London and New York: Verso, 2005. (1980)

_____. *Politics of modernism: against the new conformists*. London and New York: Verso, 2007. (1989)

WORDSWORTH, Jonathan. "Introduction". In *The prelude: the four texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. London: Penguin, 1995, p. xxv-xlvi.

ZIEGLER, Ernst. "Introdução". In SCHOPENHAUER, *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2020, p. VII-XXVII.

Obras de Virginia Woolf

WOOLF, Virginia. *A writer's diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf*. (ed.) Woolf, Leonard. London: Hogarth Press, 1953.

_____. *Three guineas*. New York: Harcourt, Brace and Co, 1966. (1938)

_____. *The diary of Virginia Woolf volumes 1-5*. Bell, A. O. (ed.), London: Penguin, 1979.

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

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

_____. *The letters of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*. DeSalvo, L. & Leaska, M. (eds.). New York: Cleis Press, 2004.

_____. *Jacob's room*. Oxford: Oxford University Press, 2008. (1922)

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

_____. *The years*. Oxford: Oxford World's Classics, 2009. (1937)

_____. *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. *A room of one's own*. London: Penguin, 2012. (1925)

- _____. *The common reader*. London: Penguin, 2012. (1928)
- _____. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. (1931)
- _____. *The waves*. Oxford: Oxford University Press, 2015. (1931)
- _____. *Between the acts*. London: Penguin, 2015. (1941)
- _____. *Flush*. London: Penguin, 2016. (1933)

Sobre Virginia Woolf

- ABEL, Elisabeth. *Virginia Woolf and the fictions of psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- ATIE, Juliana Pimenta. “Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To the lighthouse e Between the acts de Virginia Woolf”. Tese de doutorado – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 149 f., 2015. Disponível em <http://hdl.handle.net/11449/123364>.
- AUERBACH, Erich. “The brown stocking.” In *Mimesis: The representation of reality in western literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2003, p. 525-553. (1953)
- BAZIN, Nancy T. *Virginia Woolf and the androgynous vision*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1973.
- BEER, Gillian. *Virginia Woolf: the common ground*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996.
- BRADSHAW, David. “Introduction”. In *The waves*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. xi - xxxix.
- BRIGGS, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- CARAMAGNO, Thomas. *The flight of the mind: Virginia Woolf's art and manic depressive illness*. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- CAUGHIE, Pamela L. (ed.) *Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction*. London & New York: Routledge, 2013. (2000)
- CUDDY-KEANE, Melba. *Virginia Woolf, the intellectual & the public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- DUSINBERRE, Juliet. *Virginia Woolf's renaissance: woman reader or common reader?* Iowa: University of Iowa Press, 1997.
- EAGLETON, Terry. “Virginia Woolf”. In *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, p. 1 - 19.
- FERNALD, Anne E. *Virginia Woolf: feminism and the reader*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- FLEISHMAN, Avrom. *Virginia Woolf: a critical reading*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- FORSTER, E. M. “The early novels of Virginia Woolf”. In *Abinger harvest*. London: Penguin Books, 1976. (1936)
- _____. “Virginia Woolf”. In *Two cheers for democracy*. London: Penguin Books, 1976. (1951)
- GOLDMAN, Jane. (ed.) *Virginia Woolf: To the lighthouse and The waves*. Cambridge, UK: Icon Books, 1997.
- _____. *The feminist aesthetics of Virginia Woolf: modernism, post-impressionism and the politics of the visual*.

Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GUALTIERI, Elena. *Virginia Woolf's essays - sketching the past*. London: Palgrave Macmillan, 2000.

GUIGUET, Jean. *Virginia Woolf et son Œuvre: l'art et la quête du réel*. Paris: Didier, 1962.

HANKINS, Leslie. "Orlando: 'A Precipice Marked V': Between 'A Miracle of Discretion' and 'Love making Unbelievable: Indiscretions Incredible'". In Barrett, E and Cramer, P. (eds.) *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. New York: New York University Press, 1997.

HUSSEY, Mark. *The singing of the real world: the philosophy of Virginia Woolf's fiction*. Ohio: Ohio State University, 1986.

LAURENCE, Patricia. *The reading of silence: Virginia Woolf in the English tradition*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

LEAVIS, F. R. "After *To the lighthouse: Between the acts* by Virginia Woolf, reviewed by F. R. Leavis", p. 99. In *A Selection from Scrutiny* compiled by F. R. Leavis in two volumes. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 97-99. (1942)

LEE, Hermione. *The novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co, 1977.

_____. *Virginia Woolf*. London: Vintage Books, 1997.

MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and Bloomsbury*. London: Macmillan, 1987.

_____. *New feminist essays of Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1981.

MCINTIRE, Gabrielle. *Modernism, memory, and desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MULHERN, Francis. "Woolf's androgyny." In *Culture/metaculture*. London & New York: Routledge, 2001, p. 28-35.

NORRIS, Nanette. *Modernist myth: studies in H. D., D. H. Lawrence and Virginia Woolf*. Fergus, ON: Dreamridge Publishing, 2010.

PAWLOWSKI, Merry M. (ed.) *Virginia Woolf and fascism: resisting the dictator's seduction*. New York: Palgrave, 2001.

ROE, Sue. *Writing and gender: Virginia Woolf's writing practice*. New York: Saint Mary's Press, 1990.

RONCHETTI, Ann. *The artist, society & sexuality in Virginia Woolf's novels*. New York & London: Routledge, 2004.

SCHLACK, Beverly A. *Continuing presences: Virginia Woolf's use of literary allusion*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1979.

SELLERS, Susan (ed.) *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. (2010)

SIMPSON, Kathryn. *Gifts, markets and economies of desire in Virginia Woolf*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SNAITH, Anna. *Virginia Woolf: public and private negotiations*. New York: Palgrave, 2000.

_____. (ed.) *Palgrave advances in Virginia Woolf studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

SNAITH, Anna & WHITWORTH, Michael H. *Locating Woolf: The politics of space and place*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

SPALDING, Frances. *Virginia Woolf: Art, life and vision*. London: National Portrait Gallery, 2014.

SPIROPOULOU, Angeliki. *Virginia Woolf, modernity and history: constellations with Walter Benjamin*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

WARNER, Eric. *Virginia Woolf: The waves*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. (1987)

Obras de Bertolt Brecht

BRECHT, Bertolt. *Threepenny novel*. Trans. Desmond I. Vesey and Christopher Isherwood. London: Penguin, 1972. (1934)

_____. *Diários de 1920 a 1922*. São Paulo: LP&M, 1975.

_____. *Romance dos três vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

_____. *Dreigroschenroman*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1980.

_____. "A short organum for the theatre". In EAGLETON, Terry & MILNE, Drew (eds.). *Marxist literary theory: a reader*. Oxford: Blackwell, 1996, p. 105-135.

_____. *Bertolt Brecht ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

_____. *A compra do latão 1939 - 1955*. Lisboa: Vega, 1999.

_____. *Brecht on film & radio*. Trans. Marc Silberman. London: Bloomsbury, 2000.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

_____. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. 7ª edição. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Brecht on art and politics*. Trans. Laura Bradley, Steve Giles and Tom Kuhn. London: Bloomsbury, 2003.

_____. *Teatro completo em 12 volumes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *História do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Conversas de refugiados*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Brecht on Theater*. Translated by Jack Davis, Romy Fursland, Steve Gilles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silberman and John Willet. London: Bloomsbury, 2017.

_____. *Die Dreigroschenoper*. Berlin: Suhrkamp, 2017.

_____. *Bertolt Brecht: poesia*. Trad. André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *Sobre a profissão do ator*. Trad. Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.

Sobre Bertolt Brecht

ALTHUSSER, Louis. "Quatrième partie. Le » piccolo «, Bertolazzi et Brecht (Notes sur um théâtre matérialiste)". In *Pour Marx*. Paris: La découverte, 2018. (1965)

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London & New York: Verso, 1998.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. (1966)

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

_____. *Essais sur le théâtre*. Paris: Seuil, 2002.

BEKES, P. “Detektion als Ideologiekritik. Zur Rezeption von Kriminalliteratur in Brechts *Dreigroschenroman*. In DÜSING, W. (Hrsg.). *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* (studien zur Deutschen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts 21). Frankfurt am Main, 1993, p. 77-95.

CAHIERS DU CINÉMA. *Bertolt Brecht*. Tome XIX – n. 114. Paris, Decembre, 1960.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARVALHO, Sérgio. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. In *Sala preta*. São Paulo, n. 6, 2006, p. 167-173.

COSTA, Iná C. “Brecht, Adorno e o interesse do engajamento” In *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998, p. 215-237.

_____. “Prefácio: Dialética em Brecht”. In JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 9-12.

_____. *Lenin e Brecht: duas revoluções*. São Paulo: Sundermann, 2019.

EAGLETON, Terry. “Brecht and rhetoric.” In: *Against the grain: essays 1975-1985*. London: Verso, 1986, p. 167-172.

ECKARDT, Wolf Von; GILMAN, Sander L. *Bertolt Brecht's Berlin: a scrapbook of the twenties*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1974.

EISELE, Ulf. “Bertolt Brecht » *Dreigroschenroman* «”. In *Die Struktur des modernen deutschen Roman*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984, p. 210-256.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FORE, Devin. “The time of Capital: Brecht’s *Threepenny Novel*”. N. 10, September, 2013. Disponível em <http://nonsite.org/the-time-of-capital-brechts-threepenny-novel/>

GILES, Steve. *Bertolt Brecht and critical theory: Marxism, modernity and the “threepenny lawsuit”*. Bern: Peter Lang, 1998.

HARINGSMA, Niki. “*Mit anderen Mitteln*”: *Theorie und Praxis des eingreifenden Denkens in Bertolt Brechts Dreigroschenroman*. Norderstedt Germany: Grin Verlag, 2010.

HEATH, Stephen. “Lessons from Brecht”. In MULHERN, Francis (ed.). *Contemporary Marxist literary criticism*. London and New York: Longman, 1992, p. 230-257.

HÖHL, Dominik. *Der Dreigroschenroman von Bertolt Brecht. Ein Kriminalroman?* Norderstedt Germany: Grin Verlag, 2018.

JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. London & New York: Verso, 1998.

JESKE, Wolfgang. *Bertolt Brechts Poetik des Romans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

KOUDELA, Ingrid D. (org.). *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LUNN, Eugene. *Marxism and modernism: an historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley: University of California Press, 1984.

MANTOVANI, Pedro. *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha*. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MELLO, Suzana Campos de Albuquerque. *Contradições da República de Weimar: o “diálogo” entre Bertolt Brecht e Carl Schmitt à luz da peça A Exceção e a Regra*. 2021. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht: a literary life*. London: Bloomsbury, 2015.

PASTA, José A. *Trabalho Brecht - breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora 34 & Duas Cidades, 2010.

PASTORELLI, Vinícius Marques. Da irresistível peleja entre piratas e tubarões - um estudo sobre a parceria Brecht/Weill. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (1974)

_____. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHMIDT, T. *Brechts Dreigroschenroman – ein Kriminalroman?* Konstanz: 2002.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 113-150.

_____. “A dialética da formação”. In PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIO, Luiz A. C. N. (orgs.). *Experiência formativa e emancipação*. São Paulo, Nankin, 2009, 163-186.

_____. “Santa Joana dos Matadouros”. In *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 87-106. (1987)

SUVIN, Darko. *To Brecht and beyond: soundings in modern dramaturgy*. Sussex: Harvester, 1984.

SZONDI, Peter. “Teatro épico [Brecht]”. In *Teoria do drama moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (1965)

THOMPSON, Peter; SACKS, Glendyr (eds.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

VALLIAS, André. “Introdução”. In BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht: poesia*. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

WEBER, Betty Nance; HEINEN, Hubert (eds.). *Bertolt Brecht: political theory and literary practice*. Athens, GA: University of Georgia press, 1980.

WILLET, John. *The New Sobriety - Art and Politics in the Weimar Period 1917 -1933*. London: Thames & Hudson, 1979.

_____. *The Weimar years: a culture cut short*. London: Thames & Hudson, 1987.

_____. *The theater of the Weimar republic*. New York & London: Holmes & Meier, 1988.

_____. *Bertolt Brecht: a study from eight aspects*. London: Methuen, 1977.

_____. *Brecht in context: comparative approaches*. London: Methuen, 1998.

WILLIAMS, Raymond. “A rejection of tragedy: Brecht” In *Modern tragedy*. London: Chatto & Windus, 1966, p. 190-204.

_____. “Bertolt Brecht” In *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Penguin, 1976, p. 316-332.

_____. “III. Drama. 2. Brecht and beyond”. In *Politics and letters: interviews with New Left Review*. London: Verso, 2015, p. 214-234.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: a história de uma amizade*. Trad. Rogério Silva Assis. São Paulo: Edusp, 2013.

Obras literárias citadas

AUSTEN, Jane. *Pride and prejudice*. New York: Norton critical editions, 2016.

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Celina Porcarrero e Ilana Heineberg. São Paulo: Mediafashion, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BECKETT, Samuel. *Three novels: Molloy, Malone dies, The unnamable*. New York: Grove Press, 2009.

BÉROUL. *O romance de Tristão*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora 34, 2020.

BLAKE, William. *Blake's poetry and designs*. New York: Norton critical editions, 2008.

BRONTË, Emily. *Wuthering heights*. New York: Norton, 2019.

BÜCHNER, Georg. "Woyzeck". In GUINSBURG, J; KOUDELA, I. D. (org.) *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. 2 vols. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin/Companhia das letras, 2012.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness and other tales*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. *Heart of darkness*. New York: Norton critical edition, 2017.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. New York: Norton critical editions, 1992.

ELIOT, T. S. *The waste land and other poems*. London: Faber and Faber, 1999.

_____. *Poemas*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

FITZGERALD, Francis S. *The great Gatsby*. New York: Norton critical editions, 2022.

GAY, John. *The beggar's opera*. London: Penguin, 1986.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. 2ª edição. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

HARDY, Thomas. *The mayor of Casterbridge*. New York: Norton critical editions, 2000.

HESÍODO. *Teogonia – a origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2017.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. 2 vols. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

JOYCE, James. *Finnegans wake*. London: Penguin, 2000.

_____. *A portrait of the artist as a young man*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. *Ulysses*. London: Penguin annotated edition, 2011.

_____. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2012.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrooks*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. 3ª edição. Trad. Mário Quintana Caetano. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *À la recherche du temps perdu: du côté de chez Swann*. Paris: Larousse, 2010.

RABELAIS, François. *Pantagruel e Gargântua. Obras completas de Rabelais – I*. Organização, tradução, apresentação e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, prince of Denmark – The new Cambridge Shakespeare*. Philip Edwards (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. *Julius Caesar – The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*. John Dover Wilson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2015.

_____. *Júlio César*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2018.

STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

TCHÉKHOV, Anton. *Quatro peças: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin, 2021.

_____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. 6ª edição. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2022.

WAGNER, Richard. *Tristão e Isolda*. 2ª edição. Trad. Séculis. São Paulo: Moderna, 2011.

WORDSWORTH, William. *The prelude: the four texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. London: Penguin, 1995.

_____. “The prelude – book first”. Trad. André Kangussu. In KANGUSSU, André. *A forja de uma fala: Tradução do Livro Primeiro de O prelúdio*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas (Curitiba), 136 f., 2018. Disponível em <https://www.prppg.ufpr.br/signa/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=42300&idprograma=40001016016P7&anobase=2018&idtc=1410>