



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA CAROLINA ROMERO

**A MODA ENQUANTO METÁFORA MODERNA EM
VIRGINIA WOOLF**

Londrina
2019

ANA CAROLINA ROMERO

**A MODA ENQUANTO METÁFORA MODERNA EM
VIRGINIA WOOLF**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce.

Londrina
2019

ANA CAROLINA ROMERO

**A MODA ENQUANTO METÁFORA MODERNA EM VIRGINIA
WOOLF**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio
Doce
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profa. Dra. Regina Celia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 30 de setembro de 2019.

Dedico este trabalho a Célia Regina da Rosa Romero, cuja influência foi, desde sempre, responsável por me ensinar a valorizar e a buscar o conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, a quem me direcionei em todo e qualquer momento desesperador em que me faltou a inspiração.

À minha orientadora, Cláudia Camardella Rio Doce, uma vez que sem ela nada teria sido possível. Durante os anos em que cursei o mestrado, Cláudia foi não simplesmente uma professora, mas uma amiga próxima e indispensável. Seus ensinamentos foram tantos que provavelmente uma vida de agradecimentos não seria suficiente

Aos meus pais, Santo Miguel Romero e Célia Regina da Rosa Romero, pelo apoio e incentivo constante durante toda a minha trajetória acadêmica.

À minha amiga e, em verdade, irmã, Lydia Zamboni, pelo companheirismo e compreensão que não falharam sequer uma vez no decorrer desses anos. E também pelos bolos, é claro.

Também à minha amiga de longa data, Ingrid Julieth, por todo conselho acadêmico ofertado. Obrigada por ler tantas linhas que eu já escrevi e opinar sobre elas. Imagino que não seja uma tarefa das mais prazerosas.

À Caroline Outuki, por ser a primeira pessoa que me fez acreditar que a minha escrita poderia ter alguma relevância.

Ao curso de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina e a todos os professores que me despertaram o fascínio pela literatura.

Igualmente, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

E à CAPES, que tornou possível a concretização deste trabalho.

“Nesse texto, a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade.”

Walter Benjamin,
introdução ao Exposé de 1939.

ROMERO, Ana Carolina. **A moda enquanto metáfora moderna em Virginia Woolf**. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo veicular a ideia de que o fenômeno da moda, a partir da definição de Walter Benjamin, pode funcionar enquanto uma metáfora a representar o funcionamento e as características pertencentes à modernidade de um modo geral. Para tanto, pressupõe-se a ideia de que a literatura de Virginia Woolf disponibiliza um material de análise interessante. Isso porque, conforme explicitará a interpretação que o trabalho prioriza, as personagens de Woolf que aqui encontrarão espaço, em sua maioria, circundam-se pela experiência da moda. Para isso, são destacados os enredos de *Mrs. Dalloway*, romance de importância inquestionável na trajetória de Woolf, e os contos “A duquesa e o joalheiro”, “A sociedade”, “O vestido novo” e “Phyllis e Rosamond”. Os títulos mencionados, sem exceção, promovem uma alternativa de réplica ao questionamento postulado por Walter Benjamin no tocante à moda e seus possíveis desdobramentos na modernidade. Ainda, em relação a Benjamin, aborda-se, além do que o autor declara a respeito da moda como um fenômeno do tempo moderno, seu conceito de continuidade histórica e suas reflexões a respeito do que é nomeada perda de experiência na modernidade e, por fim, sua análise a respeito do autor enquanto produtor. A pesquisa também inclui os escritos de Susan Buck-Morss, que explanam de maneira esclarecedora boa parte do legado intelectual de Walter Benjamin, além do que Giorgio Agamben acrescenta à discussão relacionada à contemporaneidade e a contribuição de Jacques Rancière no que diz respeito ao anacronismo e suas características. Traça-se, por último, paralelos entre a modernidade tal qual experimentada por Charles Baudelaire e aquela que foi alvo de críticas na literatura de Virginia Woolf, posto que, aliadas, as reflexões levantam pontos significativos. A introdução esclarece quais preceitos direcionam o trabalho – a ideia a princípio levantada e os caminhos traçados com a intenção de que ela pudesse, enfim, ser manifestada por uma escrita edificada. Em seguida, o capítulo teórico visa retomar as teorias que permitem interligações com o raciocínio que a obra literária, enquanto ponto de partida, desperta. Depois, apresenta-se a análise literária daqueles que formam o *corpus* do estudo – o romance e os contos de Virginia Woolf já mencionados. A partir dos estudos de Benjamin e ilustrado pelas personagens de Woolf, compreende-se a moda como uma metáfora que explicita o funcionamento da modernidade sobre a qual Virginia Woolf e Walter Benjamin escrevem.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Walter Benjamin. Modernidade. Moda.

ROMERO, Ana Carolina. **Fashion as a modern metaphor in Virginia Woolf**. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

This paper aims to convey the idea that the phenomenon of fashion, from the definition of Walter Benjamin, can function as a metaphor to represent the functioning and characteristics of modernity in general. To this end, it is assumed that Virginia Woolf's literature provides interesting analysis material. This is because, as will be explained by the interpretation that the work prioritizes, the characters of Woolf who will find space here, for the most part, are surrounded by the experience of fashion. To this end, we highlight Mrs. Dalloway's plots, a novel of unquestionable importance in Woolf's career, and the tales "The Duchess and the Jeweler", "The Society", "The New Dress" and "Phyllis and Rosamond". The above mentioned titles, without exception, provide an alternative to replicate Walter Benjamin's questioning of fashion and its possible developments in modernity. In relation to Benjamin, besides the author declares about fashion as a phenomenon of modern time, his concept of historical continuity and his reflections about what is called loss of experience in modernity are approached and, therefore, Finally, his analysis of the author as a producer. The research also includes the writings of Susan Buck-Morss, which illuminate much of Walter Benjamin's intellectual legacy, and Giorgio Agamben adds to the discussion of contemporaneity and Jacques Rancière's contribution to anachronism and your characteristics. Finally, parallels are drawn between modernity as experienced by Charles Baudelaire and that which has been the target of criticism in Virginia Woolf's literature, since, allied, the reflections raise significant points. The introduction clarifies which precepts direct the work - the idea first raised and the paths outlined with the intention that it could finally be manifested by edified writing. Then, the theoretical chapter aims to return to the theories that allow interconnections with the reasoning that the literary work, as a starting point, arouses. Then we present the literary analysis of those who form the corpus of the study - Virginia Woolf's novel and short stories already mentioned. From Benjamin's studies and illustrated by Woolf's characters, fashion is understood as a metaphor that spells out the workings of modernity about which Virginia Woolf and Walter Benjamin write.

Key words: Virginia Woolf. Walter Benjamin. Modernity. Fashion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PERSPECTIVAS POSSÍVEIS À MODERNIDADE DE WOOLF	20
<i>MRS. DALLOWAY</i> E O ETERNO RETORNO.....	43
A CONTÍSTICA DE WOOLF	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

A ideia de trabalhar com Virginia Woolf pareceu, desde o princípio, bastante promissora. Embora não fosse uma grande conhecedora de sua literatura, foi sempre com muita afinidade que me dediquei à leitura de seus ensaios. Em especial suas ideias em defesa dos direitos da mulher escritora me interessavam muito. O potencial político de que se reveste sua escrita era bastante contagiante. Virginia Woolf aparentava, para mim, externalizar por meio de sua escrita uma ideia que eu sempre valorizei muito naqueles que eram meus referenciais literários: a busca por justiça e a insistência em um ideal que se comprometesse a alcançar a igualdade. Lembro-me, perfeitamente, de ter me debruçado sobre “Um teto todo seu” com olhos ávidos por consequência de um interesse vivo. A autora menciona, no ensaio acima, uma questão que até então eu não havia encontrado em outras fontes – a de que as possibilidades materiais que se ofertam a um indivíduo, aqui em específico a uma mulher, importam tanto quanto as possibilidades intelectuais de que ela desfrute. Sem que fosse dado à mulher um espaço plenamente dedicado a si, onde poderia existir integralmente, que condições reais essa mulher teria de pensar e exercer sua escrita literária?

As discussões levantadas por seus ensaios em relação às possibilidades de escrita da mulher e às alternativas de profissões com que a mulher se deparava fizeram crescer meu interesse pela autora. Portanto, quando enfim tive em mãos o romance *Mrs. Dalloway*, bem como a produção de contos realizada pela autora, havia em mim a intenção de buscar uma reflexão semelhante, que se mostrasse preocupada com as mazelas sociais, posto que constituem um dos meus maiores interesses literários, e que fosse comprometida com uma análise materialista das relações sociais.

Portanto, o propósito com que primeiro se filia este trabalho é o de mediar uma discussão que tenha relação imediata com as questões que inicialmente me intrigaram na escrita de Virginia Woolf: a de seu potencial como porta voz de preocupações em geral negligenciadas e de relações sociais por vezes demasiado irregulares, seja em relação a questões de gênero ou a classes sociais. O interesse maior é o de que este estudo permita elucidar questões maiores que ainda nos dizem respeito.

O período histórico da modernidade, contemporâneo da autora, possibilita refletir a respeito da problemática das relações sociais. Em realidade, mesmo nos detalhes mais ínfimos vinculados à modernidade há a oportunidade de que ela seja pensada enquanto um fenômeno que trouxe consigo transformações com consequências positivas e negativas à dinâmica social. Um aspecto importante da modernidade e que, certamente, possibilita que seja vista nele e vinculada ao seu funcionamento é o da moda. Em vários dos textos de Virginia Woolf, é possível observar-se a moda no que diz respeito à sua capacidade de espelhamento da lógica moderna. Sendo assim, proponho como objetivo desta pesquisa que o fenômeno da moda seja observado como uma metáfora para a compreensão ampla e elucidativa da modernidade.

A discussão parte, portanto, de Virginia Woolf. Direciono atenção primária ao romance *Mrs. Dalloway*, datado de 1925, o qual relata um dia na vida da personagem Clarissa Dalloway, uma aristocrata da cidade de Londres. O enredo é centralizado no planejamento de uma festa que acontecerá naquele mesmo dia. A inovação se dá, definitivamente, por conta da narrativa de Woolf, uma vez que os leitores deparam-se com um fluxo de consciência que se torna, muito mais que os acontecimentos protagonizados pelas personagens, o primordial a ser levado em conta. É interessante também que, embora o enredo se comprometa a acompanhar o dia de Clarissa, a onisciência seletiva múltipla da narrativa dá vez a outros pontos de vista que não exclusivamente o da personagem protagonista.

Em *Mrs. Dalloway* vislumbra-se um delineio fiel ao descrito acima: a moda ilustra o padrão de comportamento de algumas das personagens. Igualmente, indica a que espaços elas estão confinadas e como esse fato as situa socialmente. Em realidade, percebe-se que a vestimenta se impõe como uma medida de julgamento valoroso entre as mais diversas personagens. Sendo assim, é possível pensar-se a moda sob os moldes de uma representação distinta das classes, mas também e principalmente, como um fator que, por excelência, determina que haja um distanciamento entre as classes.

A fins de validação, analiso as relações que se estabelecem no decorrer da narrativa. Clarissa Dalloway, evidentemente, posto que é a protagonista da história, e seu círculo afetivo, como seu marido Richard Dalloway e sua filha Elizabeth Dalloway. Igualmente, seu outrora pretendente Peter Walsh e sua antiga amiga Sally Seton. É necessário também que sejam contempladas as personagens mais distantes de Clarissa,

mas que de algum modo ainda circulam em meio a seu cotidiano, como Doris Kilman, Septimius Warren Smith e sua esposa Rezia Smith.

O fato de que a história é narrada a partir de várias vozes consente ainda que sejam incluídas outras personagens que aparecem por vezes em meia página e depois retornam a um lugar de invisibilidade. É interessante, portanto, a oportunidade que precisamente a onisciência seletiva múltipla oferece de se atentar às experiências apartadas das personagens. Afinal, é dessa forma que se tornará claro o contraponto entre as alternativas de vivência da modernidade que o enredo dá a ver.

De modo semelhante, o ponto de vista de cada uma das personagens proporciona a inferência de que a moda pode ser analisada enquanto uma medida de compreensão da experiência moderna por excelência. Ainda que por vezes as personagens não tomem a palavra, o modo como serão abordadas por terceiros – aqueles a quem a voz narrativa se concede no instante em questão – acrescentará em grande medida à observação da moda em seu viés social e político.

Igualmente, em alguns dos contos escritos por Virginia Woolf há a possibilidade de que a moda seja priorizada como uma medida em que transparece, de maneira mais profunda, as relações sociais que proliferam no período moderno. Selecionei, aqui, quatro deles, em que as personagens interagem umas com as outras ou refletem a respeito de si mesmas a partir de um elemento primeiro que, comum a todas as narrativas, é a moda.

Na dissertação intitulada *The Fabric of her fiction*, Ásta Andrésdóttir apresenta a informação de que, desde a infância, Virginia Woolf foi fascinada por roupas e pela moda em geral, o que certamente se tornou fator de influência tanto em sua vida pessoal quanto em seu trabalho de escrita. Andrésdóttir evidencia também que, no começo dos anos 20, a roupa aparecia na ficção woolfiana como uma marcação de identidade pessoal e de filiação a uma determinada classe. Em seus textos, Woolf explora sentimentos relacionados à inferioridade social e a um embaraço diante da ideia de se estar inapropriadamente vestido em público. No entanto, essa é meramente uma das características em relação à moda que se sobressai na escrita de Woolf. Ainda segundo Andrésdóttir, na ficção da autora a moda também assume temáticas como a de diferenciação entre o masculino e o feminino e seus limites por vezes complexos, além do conflito de dicotomia entre corpo e mente.

Quanto à *Mrs. Dalloway* em específico, o seu ponto de vista foi o de que “Mrs. Dalloway criticou e expôs o sistema social enquanto uma barreira impassível desesperançosamente dividindo as pessoas.”¹ (ANDRÉSDOTTIR, 2011, p. 03).

Um exemplo a comprovar o fato é o momento em que Clarissa decide quanto ao vestido com que se apresentaria em sua própria festa, confeccionado por mãos que ela define como as de um verdadeiro artista e que ela, inclusive, já havia vestido no palácio de Buckingham. Assim, Andrésdottir escreve: “De modo significativo, ao mesmo tempo garante que ela se encaixa, aderindo ao mais importante código fashion, diferente por exemplo da pobre Mabel Waring, em seu vestido imperial fora de moda.”² (ANDRÉSDOTTIR, 2011, p. 28).

A comparação entre Clarissa e Mabel é interessante à medida que o contraponto possível de ser estabelecido entre as experiências de Clarissa e Mabel é bastante fecundo. A narrativa em que Mabel figura como protagonista – “O vestido novo”, conto de 1924 – expõe uma personagem que, ao contrário de Clarissa, é desqualificada e tratada de modo inferior por conta do traje com que se equipa. O conto que inspira o comparativo proposto aqui se encontra, evidentemente, presente nas análises a realizadas no decorrer deste estudo. O interessante, no entanto, é a ideia de que se acerca o autor: a de que a uma personagem o conceito de aceitação se disponibiliza, enquanto à outra, não.

A literatura de Virginia Woolf está bastante presente nos bancos de teses relativos a pesquisas acadêmicas. Vincula-se, comumente, a ideia de modernidade aos estudos voltados à autora, visando à ilustração de como a sua narrativa corresponde ao conceito histórico em que se insere. Observa-se, portanto, os aspectos modernos com que se interligam a sua escrita, tanto os formais quanto os temáticos.

De modo bastante frequente, estuda-se em pesquisas acadêmicas a estrutura formal do texto inovador idealizado por Woolf. Também, com frequência, menciona-se o narrador a partir do qual a história de *Mrs. Dalloway*, exemplo muito frequente, ganha vida. O tema da guerra, da narrativa que acontece em meio à vida desenfreada da cidade

¹ Tradução livre: “Mrs. Dalloway criticized and exposed the social system as an impassable barrier hopelessly dividing people.”

² Tradução livre: “Significantly, at the same time it ensures that she fits in, adhering to the all-important code of fashion, unlike for example poor Mabel Waring in her outmoded Empire dress.”

grande, as inovações tecnológicas e a discrepância entre classes sociais são vieses frequentemente relacionados à temática do romance.

Por vezes, vincula-se o estudo do romance moderno ao contemporâneo, visando descobrir suas semelhanças e distanciamentos, como no estudo de Isaías Eliseu da Silva em “O moderno e o contemporâneo: um estudo de Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf e Saturday, de Ian McEwan.”³ Noutras vezes, problematiza-se a narrativa ao contexto de vida pessoal da autora. Como exemplo, figuram os estudos em que a temática da moda, quando relacionada às anotações de diários da autora, traz luz e se relaciona diretamente às pesquisas nas quais o fenômeno da moda, também presente na vida das personagens, é protagonista.

Clarissa Dalloway, a protagonista do romance, por vezes é vista em estudos literários da área como uma mulher de profundidade mais notável que a de um primeiro contato, como por exemplo em “Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf.”, de Davi Ferreira de Pinho⁴. Noutras, é vista como uma aristocrata bastante inescrupulosa. Embora a obra de Woolf possa ser pensada até mesmo como um lugar-comum de pesquisa acadêmica, o ponto de vista adotado pelo pesquisador conduz a interpretações que frequentemente se distanciam, quando não se confrontam.

O que motiva o presente estudo é o fato de que Virginia Woolf e Walter Benjamin, nomes até então aparentemente pouco associados entre si, foram contemporâneos de um dado período histórico e um do outro, ainda que não convivessem diretamente ou que não conhecessem nada a respeito um do outro. Não é de se estranhar, portanto, que suas correspondências sejam tantas. Embora inicialmente a leitura concomitante de ambos fosse uma coincidência acadêmica, uma familiaridade algo mais aprofundada com as ideias de Benjamin passou a fomentar a realização desta pesquisa. Em verdade, surpreende a capacidade que há na filosofia de Benjamin de se manter atual. Ao pesquisador benjaminiano, sua teoria aparenta poder tornar quase toda e qualquer discussão mais fundamentada. Por meio de Benjamin, reflete-se mais densamente a

³ SILVA, Isaías Eliseu. O moderno e o contemporâneo: um estudo de Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf e Saturday, de Ian McEwan. 2018. 140 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, 2018. Disponível em http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/4634.pdf. Acesso em out. 2018.

⁴ PINHO, Davi Ferreira de. Imagens do Feminino na Obra e Vida de Virginia Woolf. Editora Appris: Rio de Janeiro, 2015.

respeito da história, da literatura e até da psicologia. Não parece haver campo para o qual suas reflexões se revelam desnecessárias. Talvez tenha sido, portanto, em primeiro lugar essa disposição mental o que permitiu que Walter Benjamin e Virginia Woolf fossem, aqui, trabalhados em conjunto. Fato é que, por conseguinte, muito daquilo que a filosofia de Benjamin conceitua é possível ser confrontado com a vida das personagens de Woolf. Esta se torna a concepção guia deste trabalho. Sendo assim, embora se estude a importância formal do romance, sua estrutura é refletida de modo a fazer sentido em relação à filosofia benjaminiana. De que modo Benjamin pode ampliar os significados que existem nas escolhas narrativas de Woolf? Como é possível justificar a decisão de um narrador que seja onisciente seletivo múltiplo tendo em vista um contexto maior que diz respeito à modernidade em que se inserem as personagens?

Quanto aos aspectos de conteúdo, então, as possibilidades se tornam ainda mais numerosas. De que maneira a referência à guerra, ao ritmo urbano desenfreado, às vitrines, aos vestidos de *Mrs. Dalloway* e aos dos outros enredos se interliga à filosofia de Walter Benjamin e, inclusive, a esclarece?

Em especial, quando se pensa em uma interpretação que reconheça primordial a constatação de um conflito de classes bastante nítido na modernidade, quais são as possibilidades de correspondências entre ambos os autores?

O projeto filosófico de Walter Benjamin das *Passagens* evidencia a ideia de que toda materialidade pode ganhar contornos que revelem seus sentidos ocultos, menos óbvios. O fenômeno da moda constitui um de seus tópicos. Existem nele motivações que sejam puramente individuais, é verdade. Mas existem também as motivações que são coletivas, sociais. Estas, em especial, interessam ao autor. Que papéis eram possíveis à moda na modernidade? Que lugares ela ocupava? Que espaços lhe eram destinados? Era um fenômeno democrático, que se disponibilizava a todos? Ou, ao contrário, era minuciosa sua seleção quanto a quem servir? Aqui, proponho uma concretização da possibilidade identificada por Benjamin de que a moda se vincule ao conflito de classes bastante evidente no funcionamento da sociedade moderna.

Há, certamente, estudos acadêmicos em que o conflito de classes identificável na produção literária de Woolf, sobretudo em *Mrs. Dalloway*, figura enquanto corpo de análise. No entanto, uma análise dessas mesmas relações que parta, especificamente, da

moda e que, inclusive, se pautar na filosofia de Walter Benjamin, revela a possibilidade de uma perspectiva menos explorada.

A esse ideal maior, articulam-se outros conceitos de Walter Benjamin que me auxiliam, neste trabalho, a alcançar os objetivos de análise a que me proponho. Em meio a essa crítica primeira, há possibilidade de refletir a crise da experiência na sociedade moderna, como também a refuncionalização de objetos e, igualmente, o contínuo histórico. De modo importante, aparecem os conceitos de estética e anestésica na modernidade, pensados por Susan Buck-Morss. A moda, enquanto ponto de partida, permite que todos esses conceitos sejam trabalhados em conjunto. Vislumbrados no cotidiano das personagens, eles se lançam à vida, fazem-se presentes. É, precisamente, o ponto em que coexistem todos o que almeja este estudo.

Em relação à *Mrs. Dalloway*, presentificam-se igualmente pesquisas acadêmicas outras que levam em consideração especificamente a representação feminina na obra, como por exemplo Maria Aparecida de Oliveira em “A representação feminina em Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e estético”.⁵ É interessante a nota porque, na pesquisa empreendida aqui, significa pensar a representação feminina na época, em especial quando condicionada ao fenômeno da moda. Em específico à mulher, que premissas a moda estabelece? As reflexões de Walter Benjamin a respeito do fenômeno mostram que existe, sim, uma instância que diferencia a utilidade da moda para o homem e para a mulher. É, portanto, o olhar que conduz a uma observação mais pormenorizada daquela que seria a representação feminina na obra, o que diferencia este trabalho de propostas anteriores relacionadas a esse aspecto.

A aparição material da morte em Virginia Woolf constitui, com certa frequência, objeto de análise de outros pesquisadores, que levam em consideração a vida pessoal da autora, bastante turbulenta no que diz respeito ao falecimento de entes familiares próximos. A morte surgiria, portanto, como uma possibilidade de que, por meio da literatura, a autora lidasse com as questões difíceis do seu cotidiano. Neste estudo, a morte também tem relevância. Por meio de *Mrs. Dalloway*, repenso sentidos que a morte pode ter. No entanto, a análise não faz nenhuma relação com a vida da autora. Em verdade, a

⁵ OLIVEIRA, Maria Aparecida de. A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético. 2013. 253f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), Araraquara, 2013. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103691/oliveira_ma_dr_arafcl.pdf?sequence=1. Acesso em out. 2018.

ideia que persigo aqui é a de que a morte é uma consequência, por vezes inevitável, daquele que vivencia o “lado b” da modernidade, como se vislumbrará no romance em questão.

De modo interessante, evidencia-se frequentemente, em bancos de dados de teses e dissertações, o estudo do duplo nas obras de Virginia Woolf, em especial quando se pensa em seu romance *Orlando*. Embora de modo diverso, a análise apresentada aqui permite que algumas personagens sejam colocadas em extremos opostos, como costumeiramente se faz com uma figura que remete ao duplo. Em *Mrs. Dalloway*, por exemplo, há personagens que vivenciam ambos os lados opostos da modernidade e dão vazão a uma possível associação do tipo a que comumente se vincula o duplo.

Mrs. Dalloway é, definitivamente, uma obra de relevância incontestável. Evidentemente que estudá-la não carece de justificativas grandiosas. No entanto, estudá-la, ainda que muito já tenha sido dito a seu respeito, torna-se mais interessante vinculado a um contexto. Walter Benjamin é esse contexto. É essa a direção a que se volta o meu olhar. É, de modo semelhante, o contexto com que intenciono abordar parte da produção de contos da autora.

A fim de compreender melhor as funcionalidades que a moda assume nessa sociedade moderna e como ela pode representar o funcionamento de um contexto maior do que si mesma, que é o da modernidade, trabalho também conceitos como o de anacronismo, de Rancière e de contemporâneo, apresentado por Agamben. Serão conceitos pautados na intenção de evidenciar quais são as possibilidades – otimistas e pessimistas – de que a moda sirva a essa sociedade, além de se tornarem essenciais para que, num momento final, a interpretação do romance seja condensada em um sentido particular.

Igualmente, recorro a Susan Buck-Morss e sua análise das ideias de Walter Benjamin em *Dialética do olhar*, no qual a autora explora, dentre outros fatos, a ideia que Benjamin formula sobre o surgimento da moda e, também, esclarece a sugestão de que ela seja especialmente prejudicial às mulheres. Para que então a moda seja tratada enquanto metáfora, fazem-se necessários fragmentos de Buck-Morss que pensam algumas características inegavelmente presentes na sociedade moderna, como o da estética e anestética. Os teóricos mencionados permitem que o trabalho amplie as discussões com que se compromete a princípio. São ideias consideradas interessantes na

medida em que aprofundam observações e fornecem substância ao objeto de análise aqui disposto.

Por fim, como um espelhamento da modernidade, a moda torna visível sua faceta mais retrógrada e possibilita que se imagine, igualmente, seu lado mais progressista. O viés teórico se direciona ao propósito de justificá-la, no contexto da literatura de Woolf, de uma maneira ou de outra. Os textos, quando articulados, permitem que a temática trabalhada aqui alcance uma inferência possível.

Todas as ideias fazem referência à preocupação prioritária a partir de uma questão: há interrupção do funcionamento social no modo em que ele se dá? Há perspectiva de instauração de uma nova via? Até mesmo quando se menciona Charles Baudelaire como uma importante inspiração para os temas benjaminianos, a ideia que sobressai, a principal razão de sua escrita, é a da busca pela interrupção de uma continuidade; pela quebra das ilusões de um público e de uma cidade que não podem, sequer no melhor dos cenários, beneficiar-se dela. O objetivo a ser desenvolvido neste estudo é o de reunir teóricos que possam ser vinculados à exposição desse ponto de vista a partir do romance *Mrs. Dalloway* e de alguns dos contos escritos por Virginia Woolf.

O grande questionamento, portanto, é: pode-se, por meio da moda, identificar o contínuo histórico, conceito apresentado por Walter Benjamin, na literatura de Virginia Woolf? Pode ser a ausência de interrupção ao mesmo tempo uma preocupação não só na produção artística de Baudelaire, mas também na de Woolf, se amparados por uma interpretação que considere o aparato teórico selecionado aqui? Que importância esses conceitos ganham no enredo de Woolf e o que eles podem esclarecer a respeito da sociedade moderna a que sua escrita literária se refere?

Para isso, no primeiro capítulo abordo a teoria que dará conta da discussão que Virginia Woolf suscita. Levantarei conceitos que pautam as discussões a que se prontifica. Busco, através deles, demonstrar de que modo o presente estudo reconhece na produção escrita de Virginia Woolf uma árdua e poderosa crítica ao período moderno.

No segundo capítulo, apresento o romance *Mrs. Dalloway* e explicitado as questões levantadas anteriormente.

No terceiro capítulo, priorizo a produção contística de Virginia Woolf. Para isso, escolhi quatro contos da autora que, igualmente, elucidam questões relativas à moda

enquanto metáfora para a modernidade. Estes são, cronologicamente, “Phyllis e Rosamond”, “Uma sociedade”, “O vestido novo” e “A duquesa e o joalheiro”.

Na conclusão, apresento de que modo as análises literárias do romance e dos contos, em conjunto com a teoria, permitem a proposta de abordagem da literatura de Virginia Woolf. Elucidarei a ideia de que, em *Mrs. Dalloway* e nos contos mencionados acima, assim como previu Walter Benjamin quando estudou o fenômeno da moda, o uso que se faz da vestimenta não aponta para quaisquer caminhos que munam as personagens de resistência transgressora. A moda, embora capaz de conter os preceitos que Benjamin identifica cabíveis a uma revolução – o resguardo ao passado e, concomitantemente, o compromisso com a atualidade – não se faz de modo a definir a transformação social como uma de suas prioridades. Em realidade, Benjamin conclui que a moda propaga o contínuo que é precisamente a lógica em que funciona a sociedade moderna. Ela cede ao tempo moderno que visa, única e exclusivamente, à aparente novidade e à repetição, em um eterno retorno que tende a não permitir a interrupção de uma continuidade histórica danosa em especial aos menos privilegiados socialmente. É o que intenciono mostrar depois de analisada a narrativa de *Mrs. Dalloway* e as dos demais contos de Woolf: precisamente a conclusão a que chega Benjamin a respeito da moda é aquela que a literatura de Woolf aqui compreendida também apresenta.

Virginia Woolf, sobretudo quando relacionada a Walter Benjamin, potencializa a cada leitura o sentimento que me tomou quando primeiro me deparei com sua escrita. Nos textos que escolhi analisar, vislumbro outra vez a possibilidade de encontrar na literatura uma atenção dedicada às questões que sempre acreditei merecedoras de pauta. Assim como Walter Benjamin investiga Charles Baudelaire para entender de que modo a modernidade do tempo do poeta dialogava com a dele próprio, a prosa com a modernidade de Virginia Woolf me faz pensar a respeito de nossa contemporaneidade.

O que Virginia Woolf me proporciona, por meio deste trabalho, é a sugestão de um pensamento crítico que assume como seu ponto de partida a materialidade. O delineio de uma questão que começa na materialidade e posteriormente se revela contagiante também em um nível simbólico. Neste momento, a materialidade que permite a formulação de um objeto de análise é aquela de que se reveste o traje. Que eventualidades e concretudes o traje pode dar a ver? A que conclusões pode conduzir? Que caminhos ele aponta no que diz respeito ao entendimento de uma sociedade e dos tratamentos que ela

oferece a seus diferentes constituintes? É a partir da literatura de Woolf que minhas perguntas nascem e é também com o suporte dela que elas ganham réplica.

PERSPECTIVAS POSSÍVEIS À MODERNIDADE DE WOOLF

Uma vez que a intenção desta pesquisa é a de pensar a moda enquanto uma metáfora para a modernidade, é fundamental que seja estabelecido o modo como se conecta essa relação. O fenômeno da moda demonstra a mesma lógica na qual funciona a modernidade – a de um eterno retorno, a de uma aparente novidade e repetição. Evidencia, portanto, a lógica de consumo com que se expressa a mentalidade capitalista.

Sendo assim, pauta-se o aparato teórico com críticos que fornecem ao presente estudo argumentos que fundamentam a alternativa de que a moda seja uma possível metáfora para a temporalidade moderna. Interessa pensar que, conforme a modernidade, a moda opera segundo o tempo do inferno – o tempo do eterno retorno. É o tempo em que não se disponibiliza a quebra de uma continuidade histórica. Os conceitos com que se trabalha aqui permitem pensar, em primeiro lugar, no modo como se configura o problema interno da moda e que estratégias possibilitem ao fenômeno uma abordagem distinta, que penda a uma interrupção do eterno retorno.

Assim, considera-se a possibilidade de que um indivíduo histórico externa pensamentos que estão fora das expectativas sociais que predominam em seu tempo. Igualmente, é relevante que o próprio tempo vivido pelo indivíduo seja enxergado como dual, como um tempo a que se pode atribuir progressos e retrocessos, posto que somente quando descobertos ambos os lados de uma dada situação é que se consegue posicionar honestamente a seu respeito.

Para que se construam os sentidos por trás do funcionamento de eterno retorno que a moda mantém, é necessária a referência ao conceito de perda de experiência. A experiência simboliza o sintoma que contagia o indivíduo moderno – o de que sua vivência é puramente individual e que, portanto, começa e termina em si mesmo. O senso de desintegração entre as pessoas e, conseqüentemente, a ausência de um propósito que se afirme coletivamente corrobora a manutenção desse eterno retorno. Reclusas em si, sem um sentimento de integração possível, as pessoas tendem a andar em círculos, repetindo-se constantemente e reproduzindo os padrões de suas existências apartadas. É interessante também que se pondere a materialidade de um objeto e as possibilidades que se manifestam a partir dele. O uso que se faz de um determinado objeto pode ser

progressista ou retrógrado, potencialidades que interessam quando vinculadas ao fenômeno da moda.

Ao objetivo deste estudo é necessário pensar nas manifestações da modernidade em Charles Baudelaire no século XIX. A ideia de uma temporalidade em que se manifesta o eterno retorno é observada por Baudelaire, razão pela qual sua produção poética teve como principal compromisso a interrupção do funcionamento moderno conforme estava disposto em sua época. A mesma ideia é vislumbrada na modernidade conforme descrita por Virginia Woolf: a de um eterno retorno que corresponde aos interesses de manutenção de uma continuidade histórica. Tanto o é que muitas das questões que primeiro figuram em Baudelaire podem, posteriormente, ser vinculadas aos temas que aparecem na escrita de Virginia Woolf. No entanto, esse funcionamento se registra neste estudo por meio da materialidade da moda. De que modo ela se entrelaça à ideia de uma continuidade histórica? E de que maneira a crítica trabalhada aqui ajuda na compreensão desse vislumbre do fenômeno da moda enquanto uma metáfora da modernidade?

Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Susan Buck-Morss permitem compreender em que medida a moda se configura como um fenômeno não em si mesma, mas em sua habilidade de representação do funcionamento de algo maior que ela própria – a sociedade moderna. Nessa configuração, define-se, portanto, a moda como um fenômeno que se filia à temporalidade do eterno retorno e, por conseguinte, da manutenção de um contínuo. Por isso, é interessante que, com o auxílio dos autores mencionados acima, observe-se de que modo ela pende mais a um uso retrógrado que progressista, na vida das personagens de Virginia Woolf analisadas nos capítulos posteriores.

Jacques Rancière é quem define o conceito de anacronismo com que se começa agora. O anacronismo enquanto uma ausência geral de cronologia se configura na forma de um “[...] pecado contra a presença da eternidade no tempo, a presença da eternidade *como* tempo[...]” (RANCIÈRE, 2011, p. 29). Ser parte de um tempo é justamente o que dá a um indivíduo a sensação de pertencimento, é o que constitui sua experiência de existir. A ideia de crença e a ideia de tempo acompanham uma a outra. A consequência dessa afirmação é a sugestão de que crer em seu próprio tempo significa atestar a própria existência. Quanto à ideia de “eternidade como tempo”, acrescenta-se uma reflexão: para que a história se constitua de um modo a se afirmar científica, é necessário que o tempo

se assemelhe em demasiado à eternidade. Isso, entretanto, só se torna possível à medida que se experimenta o tempo como um “puro presente” (RANCIÈRE, 2011, p. 35).

Para que um indivíduo promova sua remoção do sistema de crenças conforme lhe apresenta o seu próprio tempo, faz-se necessária uma espécie de alavanca – a constituição de um sistema de razões firmes e bem organizadas para que ele possa, a partir de então, posicionar-se contrário à contemporaneidade de seu tempo. No entanto, o mesmo indivíduo, quando age solitariamente, não possui “consistência histórica”, uma vez que sua descrença não passa de uma “fantasia individual” e não ocasiona uma descrença de seu tempo. Neste estudo, entende-se como benéfico o posicionamento contrário à contemporaneidade de seu tempo, na medida em que o tempo a que se refere, o tempo em que funciona a moda e, por conseguinte, a modernidade, é o tempo de uma repetição eterna.

No entanto, o predominante é o que Rancière nomeia de “copresença” – a habilidade de ser contemporâneo ao seu próprio tempo. Donos dessa habilidade, os indivíduos são aqueles que “[...] carregam o seu tempo em seus corpos, em todos os seus modos de ser e de fazer, e que o carregam na alma, sob o nome de crença.” (RANCIÈRE, 2011, p. 36). Rancière, através do exemplo da cidade filosófica platônica, menciona o fato de que os artesãos ameaçavam o ideal cidadão na medida em que estes reivindicam a possibilidade de deixar seus afazeres comuns e ocupam em seguida, assuntos relacionados exclusivamente à cidade ou até mesmo à filosofia. Posteriormente, o autor explica a ideia de que na cidade científica historiadora “[...] são as palavras e os pensamentos que saem da estrita obediência[...]

(RANCIÈRE, 2011, p. 40) da crença contemporânea as ameaças temidas. A respeito dessas possíveis ameaças, o autor relembra que “[...] o que garante e assegura a ordem assim ameaçada é a crença [...]: o estado daquele ou daquela que não pode não pensar o que seu tempo apresenta como único pensável.” (RANCIÈRE, 2011, p. 41). A ideia de um pensamento que se vincula à ordem ou a contesta são pontos reflexivos de Rancière que se vinculam ao propósito de pensar a moda como um fenômeno filiado ao contínuo histórico. De que maneira a moda pode ser vislumbrada enquanto um objeto que obedece à ordem? E como se dá uma contestação que parta, por sua vez, desse mesmo objeto?

Para Rancière, portanto, “desconstruir” aquilo a que se chama de anacronismo se constitui na libertação de dois nós: o primeiro, do tempo como o detentor de toda e

qualquer possibilidade. O segundo dos nós diz respeito ao mantido pelo tempo com a noção de eternidade. Intrinsecamente relacionado ao primeiro ponto, o tempo no segundo nó desperta nos indivíduos a crença de uma copresença; sendo assim, além de se inserir no tempo a noção bastante contestável de uma eternidade, essa mesma eternidade se torna um princípio a guiar aquilo que se considera possível e impossível em um dado contexto histórico. Portanto, a ideia de existência de um anacronismo é avessa à ideia de história – posto que através dela não se permite pensar no que sejam de fato as condições de surgimento da historicidade: a história passa a existir à medida que os indivíduos não se igualam ao seu tempo; atravessam-no, exibem-se contrários a ele; em realidade, a história acontece no instante em que os sujeitos promovem a ruptura com o tempo em que estão inseridos, “[...] com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’.” (RANCIÈRE, 2011, p. 47). E esse rompimento só se torna possível à medida em que se pensa diferentes linhas de temporalidade que se conectam todas a um só tempo, a uma só existência. À guisa de conclusão, o que Rancière reafirma é, portanto, a ideia de que não existe anacronismo – em verdade, o que se tem são “modos de conexão” que de maneira positiva respondem por anacronias. Esses modos são pensados por meio de acontecimentos, de noções ou crenças que fazem do tempo um uso incomum ao que se restringe toda a contemporaneidade; e que desafiam, portanto, “[...] toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’.” (RANCIÈRE, 2011, p. 49).

É interessante ponderar o modo como o autor interliga as noções de uma temporalidade que se compromete com o eterno: a ideia casa muito bem com o conceito de “tempo do Inferno” a que Benjamin condiciona a modernidade e a que estará condicionado também o fenômeno da moda. Por conseguinte, tem-se a noção de que a contemporaneidade corresponde ao tempo exclusivo – ao tempo que não se modifica, a que não se impõem mudanças estruturais. No entanto, se entendidas as anacronias como pontos de conexão positivos, conforme defende Rancière, torna-se possível a conclusão de que o “o tempo do Inferno” pode ser interrompido.

A esse respeito, é válido ressaltar alguns dos conceitos benjaminianos que se exibem em seu escrito “Sobre o conceito da história”, por meio do qual o autor contesta a ideia de um historicismo tradicional – aquele que se pauta repetidamente na versão dos vencedores em detrimento dos vencidos e que institui o progresso como automático e inevitável – com teses que se contrapõem a ele. Na tese de número onze, Walter Benjamin

apresenta um argumento que é adequado quando pensado em relação aos textos de Virginia Woolf. O autor diz que a opinião de se estar nadando com a corrente é um dos efeitos do conformismo das classes baixas e, por isso mesmo, uma das maiores causas a tornar aceitáveis suas condições inferiores. A impressão de que o desenvolvimento técnico e uma visão progressista para a qual se encaminhava a sociedade fez com que se prostrassem inabaláveis, à espera de que enfim se aproximasse o momento de glória. Era, conforme Benjamin afirma, uma corrente na qual as classes baixas acreditavam estar nadando; benesses que elas pensavam que poderiam experimentar. A esse respeito, Benjamin, na tese onze, faz um acréscimo ao estudo de Marx, para quem o homem que não possuísse uma propriedade outra que não fosse a da própria força de trabalho seria condenado ao espaço de escravidão diante daqueles que fossem de fato proprietários de meios produtivos.

Na tese de número treze, Benjamin aprofunda sua crítica a essa ideia de um progresso discriminado que durante muito tempo se exaltou. Segundo o autor, a ascensão e crença da ideia de progresso se deu, primordialmente, por três razões distintas e, absolutamente todas, questionáveis: em primeiro lugar, acreditava-se, ao mencionar o vocábulo progresso, em uma ideia que agrupasse não meramente um desenvolvimento de conhecimentos e capacidades da humanidade, mas que se tratasse de uma evolução da humanidade em si mesma. Em segundo lugar, divulgou-se a ideia de que esse mesmo progresso fosse “sem limites” (BENJAMIN, 1994, p. 229), o que de certa forma se interliga à primeira, mas a expande. Em terceiro lugar, por fim, o progresso seria visto como automático – percorrendo, conforme a imagem disposta por Benjamin, a trajetória de uma flecha em direção à perfectibilidade. Portanto, o progresso, inevitavelmente, aconteceria – incluindo, dessa forma, a todos, de maneira igualitária. Benjamin condena, a partir dos três parâmetros acima, esse pensamento: essa crença se estabelece a partir de uma suposição ingênua de que o progresso da humanidade na história ocorre em meio às marchas de “[...] um tempo vazio e homogêneo [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 229). É a essa noção de temporalidade que, em primeira instância, Benjamin se opõe, posto que é precisamente ela quem dirige a crença cega no progresso automático. Se o tempo é oco, vazio, a ele não cabe nenhuma ação interventiva, não se supõe interferência possível. Da mesma forma, se é intitulado como homogêneo, está fadado a se repetir, de maneira tranquila, sem resposta permitida. Novamente, reafirma-se a sugestão de que a

interrupção ao “tempo do Inferno” não é meramente possível, mas, na verdade, é necessária.

Em relação à contemporaneidade, há outras ressalvas a serem feitas: que meios de articular o significado de “ser contemporâneo” estão disponíveis? Há maneiras menos ingênuas de se enxergar a contemporaneidade, que não correspondam a abraçá-la por completo, sem quaisquer inclinações à contestação? Para aprofundar uma possibilidade de réplica a esses questionamentos, usa-se, então, as reflexões de Giorgio Agamben em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”. Para Agamben, a resposta se dá por meio de uma via dupla: a noção de contemporaneidade constitui uma relação com o tempo bastante particular – uma vez que não simplesmente invoca a distância do tempo, nem tampouco a proximidade imobilizadora. À contemporaneidade, portanto, não se adere de maneira descompromissada, como dela não se toma uma distância a fim de negação completa. É, em realidade, segundo seus preceitos, aderir ao tempo de maneira a abarcar, nessa mesma aderência, “[...] uma dissociação e um anacronismo”. (AGAMBEN, 2009, p. 59). Sendo assim, Agamben se utiliza de uma imagem bastante sensível, afirmando que “[...] o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Mantendo fixo, portanto, o olhar em seu próprio tempo, o artista que se afirme contemporâneo não simplesmente se descobre capaz de identificar as luzes deste, mas também seus vieses escuros, uma vez que todos os tempos, a quem deles experimenta a contemporaneidade, são “obscuros”. A fim de uma compreensão mais completa, o autor escreve que o presente conforme vislumbrado por essa noção de contemporaneidade tem suas “vértebras quebradas”. O contemporâneo não é perfeito, incontestável; e a ideia a predefinir a tarefa desse poeta é, de fato, apontar-lhe as falhas. Agamben menciona, como um exemplo ideal da experiência temporal chamada contemporaneidade, o fenômeno da moda, o que para os fins desta pesquisa se define como um alicerce bastante interessante. De acordo com o autor, a temporalidade da moda define bem o “duplo” aspecto a que se filia o contemporâneo: “O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’.” (AGAMBEN, 2009, p. 67). Sendo assim, a moda é pensada como uma metáfora do contemporâneo justamente porque introduz no tempo a ideia de uma descontinuidade: atualidade e, logo, inatualidade. A moda vincula-se ao inapreensível posto que não se fixa ao tempo cronológico – qual seria

o seu “agora”? O instante da costura, aquele em que a modelo veste a indumentária a ser apresentada ao mundo, ou o momento em que, por fim, dispõe-se à venda nas lojas? De forma semelhante à própria contemporaneidade, estar na moda comporta, necessariamente, uma dissociação: atualidade/inatualidade, estar na moda/não estar na moda. É a mesma dissociação a que Agamben faz referência quando se propõe definir a contemporaneidade: aquela que se dá mediante a atitude de enxergar-se, concomitantemente, a luz e a escuridão de um dado contexto histórico.

Finalmente, é importante destacar que, para Agamben, a questão que deve se colocar o contemporâneo é a de apreender, na luz que ofusca, a escuridão do presente. Logo, não se trata de abordar a “duplicidade” desse tempo, mas sim de reconhecer nessa temporalidade uma imagem dialética que permita articular o tempo presente a outros tempos. Que conceda, portanto, a oportunidade de elaborar uma relação de intercâmbio entre temporalidades que resulte em uma possibilidade de transformação daquilo que se vive. O contemporâneo, assim vislumbrado, não diz respeito somente a uma copresença; não se filia a um presente meramente atual e nada mais. Em realidade, o contemporâneo, quando colocado dessa forma, traz uma leitura inédita da história, uma vez que abrange o “não mais” e o “ainda não”; essa leitura não imobiliza, não aprisiona. Em verdade, ela solicita, dispondo aquilo que, no fundo, torna os sujeitos históricos: a escolha da intervenção.

Ambos os conceitos teóricos colocados neste estudo até então se organizam de maneira similar. O que os determina é a ideia de que a história se faz a partir da intervenção. Na perspectiva pura do anacronismo, intui-se que o sujeito que não se identifica plenamente com a temporalidade em que se insere pode fazer surgir uma ação que seja transgressora, uma vez que representa uma ameaça aos ideais comuns de uma dada sociedade. O anacrônico, portanto, é o sujeito que promove uma ruptura ao contínuo histórico e que se torna, por conseguinte, ele mesmo parte fundante da história. O contemporâneo, conforme abordado aqui, possui um potencial intrigante. Em Agamben, o contemporâneo não se limita a uma noção de temporalidade que se afirme inédita e eterna, como visualizada em Rancière. Pelo contrário, o contemporâneo aqui assume um posicionamento quase que dialético diante da realidade. Em verdade, o próprio Agamben diz que, para ele, o contemporâneo é “[...] algo do gênero [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 72) daquilo que é tratado por Walter Benjamin. Essa semelhança se torna mais precisa quando o autor menciona a ideia de Benjamin a respeito de que “[...] o índice histórico

contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história.” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Defende-se, assim, a ideia de que todos são contemporâneos não apenas de seu século, de seu “agora”, mas de séculos passados e de uma sucessão de “agoras” vivenciados por outros indivíduos. Sendo assim, ambos os conceitos, seja o de anacronismo ou o de contemporaneidade, preveem práticas que fogem ao ordinário do contexto histórico em que surgem. São articulados por sujeitos que não se deixam entrelaçar pelas artimanhas de um “agora” que não estabelece contato com instância nenhuma que lhe seja exterior, ou que lhe represente algum tipo de ameaça. Em ambos os conceitos, articula-se a ação, o potencial revolucionário, o pensamento que recusa a se restringir ao usual.

Ainda recorrendo a Agamben, de que maneira sua conceituação de contemporâneo soa interessante? É relevante à medida em que se pensa em Virginia Woolf, a figura da autoria ela própria, que se compromete a tornar visíveis as contradições de um determinado momento histórico, a modernidade, e que o faz bem à medida em que disponibiliza a seus leitores aqueles a quem a luz ilumina de forma copiosa e aqueles a quem as sombras aparentam ser a alternativa exclusiva de existência. Isto é, aqueles a quem as benesses da modernidade abraçam e aqueles a quem exclui. Assim, pode-se nomear a autora sob os moldes com que Agamben define um poeta contemporâneo, posto que se entende aqui que sua obra vislumbra os vieses todos de seu tempo de maneira crítica.

Nesse quesito, pensa-se num acréscimo significativo de Walter Benjamin. O filósofo, em seu ensaio intitulado “O autor como produtor” apresenta igualmente uma ideia interessante acerca do uso comum que porventura se direciona aos objetos. Benjamin reflete sobre a função organizadora que o autor tem diante da sociedade. Em seu tempo, fez sentido pensar que a figura autoral devesse, concomitantemente, representar as classes baixas nos âmbitos intelectuais e produtivos. O progresso técnico – como a ascensão do meio jornalístico, por exemplo – deve se tornar, necessariamente, fundamento para o surgimento de um progresso que se declare político. Uma das questões a esse respeito, para Benjamin, é que o entorno do sujeito não se apresenta mais a ele de maneira comum, de acordo com os modismos da época. De fato, para Benjamin, só há no entorno – nos objetos, nos meios de produção – algo de revolucionário à medida que seu entendimento se desprenda da compreensão que se considera “em moda”.

Embora sua fala seja bastante ampla e especificamente direcionada ao escritor, pode-se pensar aqui num paralelo entre o anacronismo de Rancière, o contemporâneo de Agamben e o modismo a respeito do qual Benjamin fala. Todos elegem como fundamental a ideia de que se pense o próprio contexto histórico de uma maneira a abandonar o contínuo: com o anacronismo, ameaça-se o pensamento rotineiro; com o contemporâneo, o que entra em contestação é o fato de se enxergar, a respeito da época em que se vive, apenas benesses, recusando a obscuridade que elas trazem consigo. Em Benjamin, quando se promulga a ideia de um abandono aos modismos, o que de fato se abandona é a maneira como a realidade social era aceita e promovida até então. Quando se pensa em uma negação ao modismo no tocante a encarar um objeto de produção, é porque, em determinado nível, o que passa a se apreender é a sugestão de que esse mesmo sistema de produção possa ser transformado, reorganizado. Portanto, o que Walter Benjamin valoriza, por meio desse escrito, é a interrupção às ilusões do público que acessa a arte. Quando se segue, sistematicamente, a cartilha do modismo, a réplica meramente se filia à promoção das mazelas sociais como um objeto do qual se pode obter fruição.

Questões relativas aos modos de relação e percepção modernas levam a outra ideia bastante viva em Walter Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza”, a de ausência de uma experiência. Benjamin destaca o fato de que, no período moderno, não se observa mais a transmissão da experiência entre diferentes gerações. O autor questiona, inclusive, a durabilidade de uma palavra na sociedade moderna e, por meio do mesmo raciocínio, afirma a improbabilidade de que um jovem ainda escute e reconheça alguma espécie de valor nos sentidos veiculados por um indivíduo mais velho, que não pertença ao tempo imediato do qual ele próprio faz parte.

A reflexão tem sua importância ampliada quando se pondera o condicionamento social a que passaram a viver as pessoas; isoladas umas das outras, tão somente preocupadas com os conflitos que lhes atinjam pessoalmente. O que Walter Benjamin considera essencial é o fato de que, por dissociarem-se de modo tão abrupto uns dos outros, os indivíduos passam a não dimensionar de maneira coletiva os problemas que enfrentam. Buscam, individualmente, soluções para conflitos que os prejudicam coletivamente e, nessa solidão mesma com que determinam suas ações, tornam-se fragilizados, despreparados para o enfrentamento real de suas condições conforme se apresentam.

Permeada pela filosofia de Benjamin, em *Dialética do olhar*, Buck-Morss pondera a respeito do atrativo que a moda oferece de forma exclusiva às mulheres, que em síntese lhes aparenta ser um disfarce à fraqueza social a que estão submetidas. A moda, inclusive, opõe-se à fecundidade da mulher, posto que a ela se vincula todo o direito de organicidade, de transformação; enquanto a mulher, agora, tira satisfação do fato de que, mantendo-se sempre contemporânea, sempre “na moda”, torna-se, então, dotada de características próprias de um elemento inorgânico, sobre quem o tempo não exerce influência expressiva. O envelhecimento, a fecundidade, aspectos naturais dos seres, passam a ser temidos e afastados pelas mulheres por meio da moda: as roupas promovem a máscara correta e, enquanto se mantenham contemporâneas, no sentido mesmo apresentado por Rancière, de que a contemporaneidade e o eterno coincidem, elas cumprem, satisfeitas, a posição de se afirmar “na moda”, evitando, assim, quaisquer questionamentos à sua habilidade de manter-se no presente, na temporalidade a que se vinculou o eterno.

Walter Benjamin menciona, no livro das *Passagens*, a ideia de que a moda é um instrumento de atração do sexo ao mundo da matéria de uma maneira bastante profunda, justamente porque ela rompe as barreiras entre o mundo orgânico e inorgânico. Em realidade, essas barreiras não se rompem, mas na verdade são invertidas. Aos objetos é concedida, então, a liberdade de se transformarem, de não serem sempre os mesmos; aos seres humanos, ao invés, a característica a ser cultuada é a de que não se alterem, de que se exibam inalcançáveis pela mudança.

Outra das observações dispostas por Benjamin no livro das *Passagens* diz respeito à moda como um testemunho “[...] da história do grande mundo somente [...]”, posto que ela não representa as histórias de classes menos privilegiadas. Pelo contrário, “[...] os pobres não têm modas como não têm histórias, e nem suas ideias, nem seus gostos, nem sua vida mudam em nada.” (BENJAMIN, 2007, p. 109). Evidentemente que as ideias, as preferências e as histórias existem, mas não são as que se destacam em posições de poderio transformador no que diz respeito ao curso da sociedade.

A respeito da diferenciação social que se vislumbra através da moda, Benjamin escreve que, portanto, para entender a essência da moda, não basta que se atente somente a motivos individuais, como a paixão pela indumentária e o senso de beleza, mas sim, em especial, às suas motivações sociais. Assim se alcança, segundo o seu entendimento, a

essência em absoluto do fenômeno da moda. Essa motivação social é explicada a partir da ideia de que as classes altas anseiam por, continuamente, diferenciarem-se das classes baixas, ou até mesmo das médias. A moda desempenha, nesse cenário, a imagem de uma barreira por meio da qual a classe voltada à elegância promove seu isolamento diante das classes que intitulam “medianas” da sociedade.

Para Benjamin (1982), a moda representa o esforço estabelecido por um grupo para se colocar num espaço de liderança em relação aos demais; a ideia se interliga mesmo à estrutura de funcionamento da moda, na medida em que ela está condicionada ao ciclo do “eterno retorno”, uma ideia que será aprofundada em seguida, na análise de *Mrs. Dalloway*. A moda se move em meio da novidade, no entanto, assim que se torna possível aos setores menos privilegiados socialmente, ela se reinventa, se refaz por inteira, o que alimenta a cultura do consumo e o esforço de perseguição das classes baixas que, então, carece de recomeçar. Esse ciclo a que se condiciona a moda, em que até mesmo o antigo se refaz e assume a carapuça da novidade, elucida a ideia de Benjamin quanto às suas características em meio à sociedade: primeiro, ela surge nas camadas superiores e, posteriormente, é imitada pelas classes baixas. No momento em que é imitada, a moda já se adianta, novamente atingível de maneira exclusiva às classes altas, que obtêm êxito em se manterem sempre adiante. Como Benjamin esclarece de modo demasiado lúcido nas *Passagens*, a ordem de movimentação da moda segue usualmente o padrão de cima para baixo, e jamais de baixo para cima, motivo pelo qual, inclusive, uma moda que se fizesse nas classes medianas da sociedade não ganharia uma vida substancial, durável. Embora reconheça essa impossibilidade, Benjamin declara que, no entanto, para as classes baixas, a adoção de uma “moda própria” seria de fato bastante desejável, posto que se colocaria de lado a tentativa de atingir aos anseios particulares de uma classe dominante. Desse modo, Benjamin explica toda a dinâmica a circundar o fenômeno da moda, inclusive sua mudança que não se finda jamais. Também por essa ideia é que se justifica a sugestão de que as classes baixas não a alcançam. Quando a moda é enfim alcançada pelas classes mais baixas, já é hora de que ela se transforme, que se faça nova. Assim, Benjamin identifica como imprescindível a ideia de que a novidade transpasse o fenômeno da moda.

Por conseguinte, a reflexão permite que Benjamin conclua, no tocante à moda, outro dado essencial: seu elemento tirano. Benjamin ressalta, inclusive, que caso todos obtivessem êxito nesse quesito, e detivessem a suposta dignidade e estima que a moda torna possíveis, esta chegaria, então, ao fim – considerando-se que o alicerce essencial à

sua existência, a acentuação de diferenças de classe, já não seria um incentivo plausível. Nesse ponto, convém ressaltar-se a relevância que a moda exerce como possibilidade de expressão artística. Entende-se que a análise de Benjamin parte de um viés que compreende o conflito entre classes a que o fenômeno da moda, inserido no sistema capitalista de produção, dá suporte. No entanto, a moda não é pura e exclusivamente uma mercadoria, é igualmente uma alternativa de expressão do indivíduo. A ideia de uma sociedade sem moda como benéfica leva em consideração simplesmente o seu vínculo com o capital e com o conflito entre classes. Não considera, porém, que uma sociedade em que as pessoas não tenham a liberdade de se expressar por meio do modo como se vestem é uma sociedade em que se desencoraja a individualização de pessoas. Uma sociedade que corresponde, portanto, a uma ideia de homogeneidade e padronização. A moda é necessariamente uma expressão que dá destaque à criatividade humana e à inclinação artística de que a humanidade é dotada. Quando menciona o suposto “fim” da moda como entrelaçado, de maneira exclusiva, ao conflito entre classes, Benjamin não parece dimensionar o potencial imaginativo e expressivo que é parte fundante dos símbolos desse fenômeno. A análise de Benjamin direciona uma ênfase maior à moda enquanto mercadoria e menor à sua possibilidade de expressão artística.

Susan Buck-Morss em sua obra *Dialética do olhar* é uma grande ajuda para a compreensão ampla dos escritos de Walter Benjamin. Especificamente quanto ao funcionamento da modernidade capitalista, Benjamin cunha, nas *Passagens*, a imagem do “tempo do Inferno”, a que se condiciona o ciclo da “[...] repetição, da novidade e da morte” (BUCK-MORSS, 2002, p. 130). Para ele, essa é a organização estrutural da modernidade e a estrutura vinculada ao fenômeno da moda. Aqui assume contornos interessantes o ponto de vista proposto – o de que a moda é, em Virginia Woolf, uma metáfora da modernidade, uma vez que o próprio Walter Benjamin já vislumbrava, em ambas, uma similaridade inquestionável.

A promessa que a moda faz aos seres que dela fazem uso, que outrora pertenciam exclusivamente aos objetos inorgânicos, torna-se um ideal aos indivíduos – que passam a reconhecer nos objetos a habilidade de transformação e variedade. A mercadoria garante, então, a continuidade de um sistema capitalista, no qual novas e até então impensáveis demandas surgem a cada dia, promovendo mesmo aos objetos uma organicidade que antes era mais atraente quando associada aos seres humanos. Através da moda, então, conforme elucida Buck-Morss, “[...] o ideal para os sujeitos humanos [...]

se transforma no biológico rigor mortis da eterna juventude.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 132).

Assim é o pensamento de Benjamin sobre a lógica a partir da qual funciona a modernidade: a que se vincula ao “tempo do Inferno”. Segundo Buck-Morss, esse tempo não tem qualquer interesse em ceder à morte enquanto uma realidade a que está submetido; em verdade, a moda, da mesma forma, “[...] escarnece da morte [...]” (BUCK-MORSS, 2002, p. 132) à medida que, findada a glória de uma peça, outra já se confecciona, tornando-se em seguida mais relevante que a primeira. Buck-Morss menciona outros fenômenos submetidos a esse raciocínio infernal, como por exemplo, a temporalidade concernente à comunicação de uma informação. As edições jornalísticas, para a autora, estão sempre a superar umas às outras, eliminam a anterior concomitantemente ao ato de proporem uma nova, impossibilitando, assim, todo e qualquer fim repentino de seu sistema.

Susan Buck-Morss relembra que, para Benjamin, a mulher ocupa a posição de figura central “[...] da metafísica da moda [...]” (BUCK-MORSS, 2002, p. 134), conforme já introduzido nas páginas anteriores. Da mesma forma que a fecundidade da mulher representa uma ameaça à sociedade da mercadoria, posto que relembra, inevitavelmente, a falácia de que se configuram suas promessas ilusórias, o culto do sempre novo traz ameaça à vida feminina. Antes, tidas como partes comuns a constituírem a vida orgânica, agora a morte e a decadência “[...] são lançadas contra a mulher como um castigo ou um destino especial.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 134):

Seu ‘contínuo esforço em ser bela’ é uma reminiscência do castigo repetitivo do inferno. ‘Da fraqueza da posição social da mulher’ brota o atrativo extraordinário que para elas a moda representa. Ser ‘contemporânea de todos’ significa nunca envelhecer; ser sempre ‘merecedora de notícia’ – ‘esta é a mais apaixonante e a maior satisfação secreta que a moda dá à mulher.’ Mas, antes de tudo, a moda não muda a realidade social que transformou a potência biológica da mulher numa fraqueza e vê até uma flor viva como um ‘emblema do pecado’. Com ínfimas variações, a moda cobre a realidade. (BUCK-MORSS, 2002, p. 134).

A moda, portanto, sabota: simboliza uma transformação histórica a que não corresponde de fato; a que não tem o poder de introduzir.

O fenômeno da moda se caracteriza em meio de uma discriminação social e, por conseguinte, por um conflito de classes – na medida em que a moda se submete às normas

de reafirmação e exclusão social por parte das classes dominantes, uma vez que seus tecidos, os objetos que a constituem, pertencem todas à arena particular dessa classe. Em seguida, pode-se pensar no progresso tecnológico como responsável por uma exploração da natureza que se torna cada vez mais comum, outro dos pontos com que se preocupa Benjamin. A moda, como um fenômeno que tenta promover sua organicidade, em detrimento do ser humano, apropria-se de materiais vivos da natureza; peles de animais, por exemplo. Por último, a moda ocorre no interior de um tempo a que se denomina infernal, significando, então, uma submissão aos raciocínios mercadológicos de novidade e repetição. Ela ilustra a temporalidade do contínuo – o modo como o progresso se mantém nas mãos de uma classe em específico e não se expande de maneira igualitária.

A moda conserva, apesar de se manter no terreno concernente às classes altas, algo em comum com a ideia de revolução pregada por Benjamin. O autor traz, nas *Passagens*, o seguinte paralelo: da mesma maneira que uma revolução, no momento em que vem a acontecer, cita acontecimentos antigos – vezes outras em que a opressão fora contestada e um outro ponto de vista se fizera valer – a moda funciona de modo a mencionar o vestuário antigo. De acordo com Benjamin, a moda consegue sentir a urgência do “agora”, não importa qual seja o passado a que faça referência. Assim deve acontecer a revolução – buscando referências e redensões do passado, o “agora” se contagia e tem, por conseguinte, um capítulo desvinculado do contínuo a ser escrito. É, de fato, somente a consciência de classes o que possibilita à moda manifestar-se em outras esferas que não a da classe dominante; assim como torna viável à modernidade lidar com suas trevas.

Lidar com as trevas, no entanto, torna-se um desafio em uma sociedade que promove justamente o contrário, seu amortecimento. De que maneira a moda pode ser entendida como um fenômeno que ajuda a enfraquecer os sentidos dos indivíduos? Em verdade, verifica-se também através da moda a inabilidade característica da sociedade moderna de reagir coletivamente ao que acontece em seu entorno? A esse padrão de comportamento faz referência Susan Buck-Morss no ensaio cujo título é “Estética e anestésica: ‘o ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Nesse escrito, Buck-Morss menciona diversas conceituações que servirão à análise da sociedade moderna descrita por Woolf. Uma delas é, sem sombra de dúvidas, a referência à neurastenia, um fenômeno que está vinculado à incapacidade de se formar experiências. Essa mesma inabilidade é justamente o que Walter Benjamin reconhece como uma

consequência inevitável do choque moderno. Buck-Morss manipula o conceito de estética enquanto sensibilidade corpórea. A autora menciona, portanto, o excesso de estímulos em meio aos quais a vida moderna ganha contornos – e a impossibilidade de que o indivíduo obtenha êxito de reagir a todos eles. O resultado dessa impossibilidade é bastante trágico: a passividade, em primeiro plano, e eventualmente uma falta de resistência a estímulos não desejados. Os choques da modernidade foram tantos e aconteceram em uma frequência tão descabida que, por fim, o indivíduo se flagrou anestesiado a eles. A estética enquanto um discurso do corpo, um sentido que auxilia na compreensão e assimilação da realidade, vê-se altamente ameaçada na modernidade. Em realidade, a anestesia completa dos sentidos é o que faz por desconectar o indivíduo de si mesmo e, igualmente, daqueles que o cercam. Esse sujeito moderno torna-se, portanto, passivo e indiferente, uma vez que sua sensibilidade corpórea passa por choques constantes que o desvinculam de quaisquer possibilidades de agregar experiências e transmitir aquilo que viveu. Assim, interessa, igualmente, pensar na ideia de massa informe, mencionada pela autora nesse texto, e que representa o indivíduo moderno cujos sentidos já foram anestesiados.

Uma descrição que corresponde à ideia de anestesia de que fala Buck-Morss pode ser encontrada também, sob outros termos, na modernidade do século XIX, conforme descrita por Charles Baudelaire. Evidentemente que, do mesmo modo, outros temas modernos que são interessantes de serem vinculados à reflexão da escrita de Virginia Woolf aparecem primeiro na modernidade sobre a qual Charles Baudelaire escreve. Sendo assim, é fecunda a sugestão de que se compreenda de modo geral as características modernas que Walter Benjamin identifica na obra de Charles Baudelaire. Benjamin enxerga, em Baudelaire, o que mais tarde, em sua própria época, assume contornos mais ameaçadores. No século XX, são reais e inevitáveis os contextos que em Baudelaire apenas começavam a despontar. Um fenômeno semelhante ao que se ressalta na Londres conforme descrita por Virginia Woolf é, portanto, o que se observa na Paris de Baudelaire. A partir disso, que características a respeito da modernidade unem a visão dos dois autores no decorrer de um século? Walter Benjamin identifica, no poeta, a ideia de uma Paris que se encontra em transformação. Assim também, Virginia Woolf registra, em seus escritos, mudanças pelas quais Londres passava. Que experiências em comum, portanto, existem entre a modernidade conforme disposta por Baudelaire e Woolf? Ou, sendo o caso, que impossibilidades de experiências existem em comum em ambos os contextos?

Um fragmento de Walter Benjamin vincula-se à mentalidade de Baudelaire. Nesse autor, conforme expõe Benjamin, “[...] a vida moderna é o fundo das imagens dialéticas.” (BENJAMIN, 1991, p. 51). Afirma-se, portanto, o ponto de vista de que a modernidade se faz a partir da dialética. Seus fenômenos se mostram de acordo com essa ideia: a moda, por exemplo, conforme analisada por este trabalho, é símbolo de grandeza e satisfação para alguns e, ao mesmo tempo, de inferioridade e exclusão para outros. Num mesmo enredo, este estudo lida com ambas as possibilidades. Acredita-se que a análise que será feita do romance *Mrs. Dalloway* pode esclarecer a respeito da razão que motiva Walter Benjamin a descrever a moda enquanto um fenômeno pertencente à arena dominante da sociedade, servindo, por conseguinte, para sustentar seus privilégios.

Parte-se, agora, à investigação de outros aspectos já mencionados na modernidade em Baudelaire que, como a moda, têm muito a acrescentar à dinâmica moderna observada em *Mrs. Dalloway*. Por meio de quais outras circunstâncias a modernidade se manifesta? Quais são algumas de suas consequências possíveis? E, se existirem, quais seriam os meios a partir dos quais os indivíduos entrariam em conflito com essas ocorrências?

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin fornece respostas possíveis a essas perguntas. A respeito de um conflito entre o indivíduo e algumas ocorrências da modernidade, por exemplo, o poeta menciona o suicídio. Para ele, o ato é uma possibilidade de manutenção do poder decisório do indivíduo na modernidade. Pensado assim, o ato de tirar a própria vida seria uma das possibilidades únicas àquele que, no fundo, tivesse o propósito de conservar a si mesmo, à sua originalidade.

Para Baudelaire, portanto, a ideia de suicídio se reveste de uma “[...] vontade heroica [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 74) muito mais que de uma espécie de renúncia. Assim acontece, segundo Benjamin, a conquista da modernidade. O suicídio, nesse contexto, não é uma desistência da vida, em verdade é sua reivindicação mais definitiva. Para o poeta, esse é “[...] o único ato heroico que restara às ‘populações doentias’ das cidades naqueles tempos [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 75). A ideia é interessante também na medida em que poderá ser vinculada à experiência de modernidade com que lida uma das personagens do enredo em *Mrs. Dalloway*.

Ainda no que concerne à observação dos aspectos modernos, há um momento em que Baudelaire reflete sobre o que denomina “[...] invólucro do herói moderno [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 76), isto é, a sua roupa. O autor expressa a ideia de que a roupa

que melhor se adequa à sua época é a preta, uma vez que ela permite o símbolo de uma tristeza que aparente uma duração eterna, precisamente aquela por quem são afetados os indivíduos na modernidade. Assim, ele descreve esta como a roupa que expressa “[...] a alma pública [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 76), sendo esse seu potencial poético. No entanto, há no traje de cor escura um potencial político, que é o de declarar um ideal de igualdade universal. Vestidos iguais, os indivíduos estão como que uniformizados; tornam-se semelhantes uns aos outros. Essa ideia, quando pensada de maneira contrária, possibilita lembrar alguns pontos do enredo de *Mrs. Dalloway*. É precisamente por conta de que a vestimenta se diferencia, não se uniformiza entre as classes, que se pode pensar, através da moda, em uma idade de desigualdade social – e, a fim de complemento, de discriminação social. Conforme postulados na análise da obra, a moda não serve somente aos propósitos de atestar a existência de uma desigualdade social; em verdade, o que ela faz é discriminar as classes, torná-las bastante distantes uma da outra, separá-las, por fim. No entanto, quando se pensa a respeito de uma vestimenta que uniformiza – como no caso de uniformes escolares, por exemplo – vislumbra-se um ideal de igualdade, mas também uma possibilidade de disfarce. Padronizar a aparência das pessoas apenas sugere uma ausência de desigualdade, mas não necessariamente implica uma resolução concreta ao conflito de disparidade. A ideia de uniformização, portanto, manifesta vieses positivos e negativos de seu uso. Nas análises literárias, a concentração se dá, sobretudo, nos vieses menos otimistas.

Outro elemento importante para este trabalho se encontra no poema *O cisne*⁶. De acordo com Benjamin, Paris, uma cidade de movimentação constante, é caracterizada de modo a se tornar paralisada. Tal qual o vidro, torna-se possível de ser quebrada; e, também como o vidro, exhibe-se transparente – “[...] transparente em seu significado [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 81). A ideia do vidro como um material que evidencia uma fragilidade e mesmo uma ausência de sentido é apresentada pelo próprio Benjamin. A partir dela, reflete-se a respeito das vitrines, tão dispostas aos olhos e encontros das personagens de Woolf. O vidro não agrega idiosincrasias; não fixa imagem nenhuma.

⁶ Tradução de Denise Azevedo Duarte Guimarães: Um cisne que se evadiu de sua gaiola,/e de seus pés palmados friccionando o pavimento seco,/ acima o sol demorava-se em sua branca plumagem./ perto de um riacho sem água o animal abriu o bico/ banhou nervosamente suas asas na poeira /e disse, com o coração repleto de seu belo lago natal: / “Água, quando choverás? Quando trovejarás, poeira?”/ Eu vi este desgraçado, mito estranho e fatal, /em direção ao céu algumas vezes, como o homem de Ovídio, / em direção ao céu irônica e cruelmente azul, / sobre seu pescoço convulso caía a cabeça ávida,/ como se ele endereçasse recriminações a Deus!

Posto a fim de separar o objeto que se mostra a partir da vitrine e aquele que, do lado de fora, se prostra de modo a desejá-lo, ele se torna um símbolo a partir do qual é possível analisar a uniformização de desejos a que são submetidos os indivíduos modernos. Essa é, portanto, outra possibilidade de aliar a análise de Baudelaire a respeito de Paris e aquilo que se percebe presente na Londres de Virginia Woolf. O vidro se configura, na modernidade, como o material impessoal que provê exatamente o mesmo a todos – massificando os seres, não detendo um sentido que lhes seja particular e duradouro. Quebradiço e transparente, assim se faz o tempo da modernidade, sempre fugaz e vazio; e assim se constituem, por conseguinte, aqueles que o habitam e o abraçam.

Outro paralelo que interessa a esta pesquisa é o que figura no poema *As Velhinhas*⁷ de Baudelaire. Aqui, segundo Benjamin, lida-se com o fato de que Baudelaire enxerga Paris através do “[...] véu agitado [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 117) de que se configura a massa. Nesse escrito, em particular, o autor dá destaque a um passo que já não acompanha o ritmo da massa, e a pensamentos que, da mesma forma, “[...] nada mais sabem do presente [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 117) – este constitui, para Baudelaire, o heroísmo das mulheres em quem as rugas já não se permitem ocultar. De modo semelhante, em *Mrs. Dalloway*, sobretudo no que diz respeito ao fenômeno da moda, reflete-se a respeito daquele que seria o caso de mulheres que já não pudessem se atestar, como antes, no presente, conforme o passo geral que se valoriza. Nelas, conforme desenvolve Benjamin posteriormente, a decadência do orgânico se faz notar – a passagem inevitável do tempo e sua ação de que todos são, imperdoavelmente, vítimas. Baudelaire, quando reflete a modernidade, já situa sob um molde diferenciado as mulheres que envelhecem, tema de que Benjamin se apropria e aprofunda. É significativo, portanto, que em ambas as metrópoles, seja na Paris de Baudelaire ou na Londres de Woolf, assume-se uma impossibilidade de experiência moderna à mulher que envelhece, que já não encontra, no presente, um espaço que possa ocupar de maneira digna.

Quando menciona a relação do operário com a máquina, Benjamin aborda a ideia de que os movimentos que se pede deste são, além de constantes, iguais, de maneira uniformizada. A ideia é a de que passam a se assemelhar, os operários, a autômatos. A

⁷ Tradução de Cláudio Veiga: Trotando, lá se vão, lembrando marionetes,/ se arrastam parecendo animais feridos,/ ou dançam sem querer, esses pobres chocalhos,/ onde um Demônio se escondeu. Mesmo abatidos, /o seu intenso olhar penetra qual verruma,/ brilhando como à noite a poça d’água fria;/ olhos divinos como os olhos da menina/ que se espanta, risonha a tudo que alumia.

partir dessa imagem, Benjamin reflete a respeito de temas pertencentes não só a Baudelaire, mas igualmente a Poe – cuja escrita evidencia, em determinado momento, a unidade que torna estigmatizada uma multidão. Nesse ponto, Benjamin torna expansiva a reflexão: a uniformidade mencionada acima diz respeito aos comportamentos e aos gestos. Em seguida, exemplifica: “O sorriso – exemplo a dar o que pensar. É, presumivelmente, o que está subentendido no hoje familiar *keep smiling*, que atua no caso como um amortecedor gestual.” (BENJAMIN, 1989, p. 125).

Para Benjamin, portanto, o que o texto de Poe atesta, e que a literatura de Baudelaire viria a trabalhar, é a relação própria da modernidade entre a selvageria e a disciplina. No contexto da multidão, por exemplo, os transeuntes adotam modos de quem, já automatizados, não têm a habilidade de agir de maneira distinta; não sejam capazes de expressar uma reação qualquer que escape à ideia de automático. Sendo assim, mesmo quando são empurrados, a atitude com que respondem é a de compreensão, cumprimentando, em seguida, aqueles por quem são interrompidos em seu fluxo, inclusive com ares de quem se embaraça diante do constrangimento. Segundo Benjamin, esse comportamento configura uma reação a choques, prática a que se moldou o indivíduo moderno. A ideia importa na medida em que, analisada a narrativa, o que se vislumbra em *Mrs. Dalloway* é um comprometimento com uma conduta de continuidade histórica. De fato, observa-se um comportamento semelhante ao que Benjamin aborda, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, a partir do texto de Poe: atitudes automatizadas; desejos que evidenciam os mesmos objetos; existências que tentam se assemelhar e que se frustram justamente no instante em que não obtêm êxito.

A respeito da obra poética de Baudelaire, Benjamin escreve que o compromisso a perpassar seus conceitos é o de registrar o declínio da aura. Benjamin se utiliza de uma metáfora bastante expressiva no que diz respeito à transmissão de uma imagem daquilo em que se haviam transformado os indivíduos modernos: sua ideia é a de que Baudelaire descreve olhos que já perderam a capacidade de olhar. Ao propor pensar na crise de individualidade a partir da qual se constrói o enredo em Virginia Woolf, a imagem ganha um correlato importante. Como uma escritora moderna, Woolf utiliza a literatura a fim de expressar a verdade de que já não existem conflitos compartilhados, apenas os individuais – os únicos capazes de despertar qualquer *status* de importância na vida dessas pessoas.

Há um dado interessante, destacado por Benjamin, a respeito das relações humanas intermediadas pela cidade grande. Observa-se uma mudança no que diz respeito às relações priorizarem a atividade da visão em detrimento da de audição. O que justifica essa transformação são os meios de transporte públicos modernos. No período anterior à invenção de bondes, trens e ônibus, todas datadas no século XIX, “[...] as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra.” (BENJAMIN, 1989, p. 142). Novamente, estabelece-se uma ligação entre a modernidade conforme Benjamin a enxerga em Baudelaire e à que Virginia Woolf direciona o olhar. Embora não aborde o contexto imediato de um meio de transporte, em *Mrs. Dalloway* destaca-se de maneira demasiado notável a sugestão de que as pessoas observam umas às outras. O fluxo de consciência de Virginia Woolf, em específico no parque, que se transporta de uma personagem à outra, ilustra de maneira satisfatória a realidade moderna de que, muito mais que conversarem uns com os outros, os indivíduos modernos se observam, trocam olhares, que no entanto não se fixam, logo partem em direção a um novo ponto onde supõem estar o próximo sentido a ser imaginado. É interessante, portanto, e característico das relações modernas que a visão seja predominante à audição, posto que ao outro já não se dedica parte significativa do tempo. Em verdade, a partir do outro, as personagens se aprofundam mais em si mesmas, em seus dramas e conflitos pessoais. Dessa maneira, justifica-se a ausência da experiência, conforme descrita por Benjamin, e os olhares que não podem ver, considerando-se a imagem formulada por Baudelaire.

Por tais motivos, é importante, então, a conclusão a que Benjamin chega em relação a Baudelaire, já que se permite filiar à interpretação de Virginia Woolf proposta a seguir. De acordo com Benjamin, os escritos de Baudelaire não são os de um escritor que se compromete com o papel de *flâneur*. A ideia pela qual se guiava o *flâneur*, a de que na multidão havia uma singularidade, uma multiplicidade de almas quiçá, perde seu lugar nos escritos baudelairianos. O poeta já não reconhece na multidão impulsos próprios, motivo pelo qual, inclusive, registra:

Perdido neste mundo vil, acotovelado pelas multidões, sou como o homem fatigado cujos olhos não veem no passado, na profundidade dos anos nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores. (BAUDELAIRE, 1887, p. 641).

A ideia de uniformidade que termina por automatizar os seres, de uma multidão que já não caminha tendo como guia seus impulsos particulares e, por fim, o pensamento de que no futuro não haveria, não importando a distinção entre positivos e negativos, acontecimentos que se testemunhassem novos, distantes em essência daqueles por meio dos quais se fez o passado, prova-se recorrente, no capítulo seguinte, na reflexão que se faz a partir do enredo escrito por Virginia Woolf. É relevante, portanto, que o paralelo entre ambas as características modernas – primeiro expostas por Baudelaire, depois por Woolf – encontrem tantos pontos em comum.

É, por conseguinte, em razão de tais ponderações que, segundo Benjamin, Baudelaire conclui que o preço a ser negociado a fim de que se adquira a sensação de pertencimento ao moderno é “[...] a desintegração da aura na vivência do choque.” (BENJAMIN, 1989, p. 145). Para que se compreenda melhor de que maneira a ideia se interliga ao enredo de *Mrs. Dalloway*, verifica-se uma anotação de Benjamin a respeito: “Definição da aura como projeção na natureza de uma experiência social entre seres humanos: o olhar é retribuído.” (BENJAMIN, 1989, p. 163). O declínio da aura mencionado na poesia de Baudelaire é, então, fator que ocasiona o próprio fenômeno de desilusão com que se lida diante das manifestações da modernidade.

A ideia de um eterno retorno é um tema bastante presente nas reflexões de Benjamin a respeito de Baudelaire. Benjamin, inclusive, interliga o eterno retorno de Zarathustra em Nietzsche com a de um sono coletivo vivido na modernidade, de onde surge a imagem da fronha que, acertadamente, sussurra “[...] só mais um quatinho de hora [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 169). Benjamin menciona o eterno retorno enquanto analisa a obra baudelairiana posto que, segundo o autor, “[...] interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire.” (BENJAMIN, 1989, p. 160). Então, é seguro concluir que Baudelaire não reconhece numa continuidade histórica qualquer potencial de um progresso que, enfim, passe a se comprometer com ideais inclusivos quanto à formação de uma sociedade. À Paris conforme vislumbrada por ele caberia uma interrupção; a instauração de um curso distinto aos fenômenos. De maneira análoga, enxerga-se a Londres conforme exposta por Virginia Woolf. Vislumbra-se, no desenvolvimento do enredo, a sugestão de que o que as personagens fazem é proclamar em uníssono “[...] só mais um quatinho de hora [...]”, negando a alternativa de um despertar.

Benjamin aprofunda: “A poesia de Baudelaire faz aparecer o novo no sempre igual e o sempre igual no novo.” (BENJAMIN, 1989, p. 165). É, de fato, a lógica que se percebe vinculada ao enredo de Woolf no que diz respeito a suas representações modernas. Da mesma forma, é o raciocínio de que se constitui, segundo Benjamin, o fenômeno da moda – razão pela qual, a propósito, propõe-se enxergá-lo como uma metáfora menor em que se insere a modernidade enquanto um fenômeno maior. Sendo assim, é bastante importante que Benjamin, a respeito de Baudelaire, enquanto se dedica mesmo a pesquisar o sentido do eterno retorno em sua obra, proponha o seguinte questionamento: “A moda é o eterno retorno do novo. – Será que, apesar disso, existem precisamente na moda temas da salvação?” (BENJAMIN, 1989, p. 169). Desse modo, estão cada vez mais vinculados os temas sobre os quais se propõe discutir. Na modernidade, conforme entendida por Baudelaire, já se fazia notar a lógica que assume as rédeas da narrativa de Woolf a respeito de Londres. Seja pela multidão e sua constituição em si mesma, ou pelo aparecimento de uma referência à moda, seja pelos sentidos mercadológicos de que passam a se integrar as relações humanas, ou pela necessidade urgente de uma interrupção que, precisamente por seu aspecto abrupto, promove uma via distinta no desenvolvimento moderno de Paris. Baudelaire identifica temáticas que, mais tarde, sob roupagens outras, figuram o horizonte de interesses de Woolf em sua Londres.

Quanto ao questionamento de Benjamin em relação à possibilidade de que se apresentem, na moda, temas vinculados à ideia de uma salvação, é necessário observar que, prioritariamente, Benjamin aborda o fenômeno da moda dominado pelas classes altas; um servente de seus interesses. O questionamento, no entanto, demonstra que o pensador se propõe a estabelecer a partir da moda uma perspectiva que se ateste dialética. Apresenta-se, aqui, uma análise de um romance e alguns contos de Virginia Woolf que respondem à pergunta de Benjamin de modo negativo. Não se acredita, a partir da escolha literária presente neste estudo, que a moda ofereça uma concreta interrupção ao contínuo histórico.

Em realidade, a conclusão a que se chega em um momento de esclarecimento posterior ao da análise literária aparenta manter uma coerência significativa com as reflexões e respostas a que chega o próprio Walter Benjamin. O autor se questiona se é possível que a moda tematize ideais de salvação. No entanto, é ele quem fornece a resposta: a necessidade do novo a que se vincula a sociedade moderna não lhe oferece quaisquer resoluções libertadoras que sejam. O novo, de fato, conforme a lógica do eterno

retorno, prova-se como uma roupagem distinta àquilo que sempre foi. Dessa forma, a nova moda, a reinvenção das vestimentas, as promessas que elas inauguram à medida que são lançadas, não fazem mais que garantir o eterno retorno de que Benjamin tematiza a respeito. A resposta a que Benjamin chega, portanto, é a de que não se alcança a liberdade através da moda. Em verdade, o que a moda faz é incorporar a lógica que rege toda e qualquer mercadoria a despontar na idade moderna – a lógica daquilo que é sempre o mesmo, mas que se atualiza sob uma diferente roupagem. Dá-se, portanto, ares de novidade àquilo que é antigo. E dá-se, por conseguinte, a falsa sugestão de se vivenciar a mudança, de se distanciar de uma existência que é estática. No entanto, a transgressão é como um efeito óptico; não acontece de fato. Vive-se a impressão de que algo se transforma enquanto o antigo vem à tona através do novo e reafirma o sagrado mecanismo do contínuo.

A moda, se pensada de acordo com as reflexões de Walter Benjamin, não se compromete com quaisquer espécies de mudanças sociais estruturais. A visão de uma anacronia, conforme expõe Rancière, ou de um contemporâneo, exposto dessa vez por Agamben, talvez salve os indivíduos de uma lógica temporal que se entrega ao tempo vazio e homogêneo. No entanto, segundo o que infere Benjamin, romper com esse tempo, romper com essa continuidade, embora seja possivelmente a alternativa de salvação para os indivíduos, não é uma resolução a que se chega através da moda. A moda é pensada, precisamente, no tempo homogêneo e vazio de que fala Benjamin, no tempo infernal em que está condicionada a própria modernidade. Ela está, portanto, em consonância com os valores que regem a temporalidade. Em realidade, o que a moda faz é, conforme lembra Buck-Morss, simular a mudança, mas não executá-la de fato. O que se pode esperar como resultado de suas promessas é mais um fator que propicia aos indivíduos a anestesia dos sentidos de que trata a autora – insensibilizados, podem então prosseguir, de maneira segura, andando no círculo que desenharam para si mesmos, trajeto do qual não se desviam, rota para a qual não enxergam saída, existência cuja essência única se revela numa constante repetição de si mesma.

MRS. DALLOWAY E O ETERNO RETORNO

Mrs. Dalloway, como bem se sabe, é um marco da literatura modernista. Virginia Woolf se estabiliza, nesse momento, como uma escritora de destaque extraordinário pertencente ao período moderno. É, portanto, devido ao reconhecimento de sua importância na trajetória da autora, a decisão de que o capítulo voltado à literatura comece por *Mrs. Dalloway*.

Não há dúvidas de que o fluxo de consciência é uma das características de Virginia Woolf a que mais frequentemente se faz referência. Embora o enredo seja amiúde descrito como o desenvolvimento de “[...] um dia na vida de Clarissa Dalloway [...]”, a surpresa com que se depara conforme a leitura avança expande os horizontes. A narrativa principia no instante em que Mrs. Dalloway afirma para si a decisão de que sairia, ela própria, para comprar flores. Evidentemente que a afirmação anterior, aos leitores não familiarizados, suscita certa curiosidade. Que importância há no fato de que essa mulher compraria as próprias flores? Aliás, há motivo a justificar que o corriqueiro seja que ela não o faça? Para que precisa, Clarissa, de flores? Que espécie de dia tem, por fim, a personagem diante de si? A narrativa trata de sanar as dúvidas acima. No entanto, é interessante frisar: precisamente porque Clarissa Dalloway sai de casa é que, pouco a pouco, o enredo não se define sob termos tão simplistas. Não é, de modo algum, exclusivamente o dia de Clarissa com que o livro recepciona o leitor. Conforme se desenham as ruas de Londres, a narrativa centrada em Clarissa confia as intenções da personagem para a noite daquela mesma data; relata, também, dados como o nome do marido, de sua filha, de seu antigo pretendente e o de sua amiga de infância. Eventualmente, cada uma das personagens mencionadas acima conquista um espaço narrativo que lhes privilegia. Há, também, a ocorrência de que o foco narrativo não se centra em nenhum deles, encontrando-se por sua vez sob as rédeas de personagens que pouco têm a ver com a personagem de cuja perspectiva a história parte.

Nesse ponto, é conveniente uma dedicação mais apurada. O foco narrativo em *Mrs. Dalloway* merece atenção, visto que ele configura uma introdução ao tema maior a ser abordado aqui. O foco narrativo em questão, como dito anteriormente, é de onisciência múltipla – comprometendo-se, portanto, a registrar as idiossincrasias a constituírem o raciocínio de várias das personagens. Não permanecendo num mesmo, a vez ao narrador é cedida de um personagem ao outro, sujeitando-se à lógica de idas e retornos constantes.

A ideia, portanto, de uma estrutura que pretende surpreender, introduzindo a mudança, a novidade – e, posteriormente, o retorno do mesmo, aparece em primeiro lugar na maneira mesma como a história é contada. Acompanha-se, num primeiro momento, Clarissa Dalloway e suas preocupações mais urgentes. Num momento seguinte, a palavra é passada para Septimus Warren Smith, transeunte com quem Clarissa sequer cruza no decorrer de sua caminhada. O leitor é, portanto, jogado à novidade, introduzido a essa dinâmica que objetiva a admiração. No entanto, inevitavelmente, haverá o momento em que a narrativa se estabelece, novamente, em Clarissa. Sendo assim, não é absurdo assentir com a sugestão de que a narrativa funciona mediante à amálgama de uma novidade que, sem delongas, torna-se um elemento repetido, caracteriza-se pelo “mesmo”.

Ainda atendo-se a essa ideia, analisa-se então as personagens em si. Há uma espécie de padrão quanto às condutas que as definem? Embora perspicaz o bastante para entender que, ser humano que é, o leitor forma hábitos, repete pensamentos que ocorrem por algum motivo em específico, em *Mrs. Dalloway* é bastante notável a ênfase dada pelo narrador em fazer perceber a inabilidade das personagens de transformarem a si mesmas. Não importa se julgada bem ou mal a conduta assumida pelo caráter da vez, a narrativa de fato é repetitiva na maneira como dispõe informações que ecoam na existência das personagens. É como se, voluntariamente, queira transmitir a ideia de que aquelas pessoas todas são, em que pese o passar dos anos, exatamente as mesmas – donas dos mesmos hábitos, dos mesmos pensamentos, dos mesmos sentimentos até. Ainda, mesmo que não ressaltem esse ocorrido a respeito de si mesmas, por vezes dão-se a liberdade de comentar o fato de seus interlocutores continuarem exatamente os mesmos.

É interessante, portanto, observar que a própria advertência válida para o foco narrativo, estende-se às personalidades a quem os leitores são apresentados no desenrolar do romance. Pensam exatamente como pensavam há anos; agem precisamente do modo como o fizeram tempos atrás. Inclusive, sentem de maneira análoga ao modo como primeiro o sentimento lhes ocorrera. As impressões com que vislumbram o mundo tampouco se alteram. Por vezes, até mesmo uma personagem secundária se apresenta assim: repete-se continuamente, aparentando não se preencher de nada mais. Como exemplo, tem-se o Dr. William, responsável por descobrir que problema há com Septimus, personagem que padece de um trauma pós-guerra. O discurso do médico é, simplesmente, que a necessidade de Septimus se define de modo a encontrar a medida da

vida; a ideia, trazida à tona em mais de uma ocasião, possibilita a inferência de que, para aquele homem a quem a narrativa concede uma brecha, não há nada de diferente a ser proposto – seu método hospitalar se finda ali. Outra vez, portanto, instaura-se a ocorrência uma dinâmica que abrange a novidade e o repetido. Quando mencionados todos esses acontecimentos, evidentemente que, para os leitores, suas influências são novas, imprevistas. No entanto, para as personagens, a interação já não traz surpresas. É sempre o mesmo modo de falar, de se portar, sempre aquilo que já se prevê de alguma forma.

Outra das dinâmicas dos “semelhantes” a ser observada é consequência do foco narrativo e sua transformação frequente. Acompanha-se, a cada momento, uma personagem diferente – por conseguinte, diferentes são, igualmente, os conflitos. Não há, em *Mrs. Dalloway*, um conflito narrativo maior a fazer das personagens suas marionetes. Pelo contrário, cada uma delas, cerrada quase sempre em si, aborda o leitor com um conflito próprio. São, via de regra, algo individualistas. Estão, sem exceção, ocupadas prioritariamente consigo mesmas, de modo que quase não há espaço para que o outro seja levado em consideração. Mesmo os ciúmes, uma característica apontada em mais de uma personagem, dizem respeito ao sentimento de propriedade do outro pelo qual se deixa levar aquele que sente. É o fato de que se pode perder o bem designado a ele o que o incomoda, em última instância. Richard Dalloway, por exemplo, só decide a importância de dizer à sua esposa que a ama no momento em que seu antigo pretendente, Peter Walsh, chega a Londres. Será possível que suas palavras só possam se motivar pelo medo, pela reafirmação de uma garantia qualquer quanto à posse de Clarissa? Walsh, por sua vez, dá incontáveis indícios de que seus sentimentos pela mulher de quem havia se tornado noivo não são dos mais puros – no entanto, não suporta a ideia de que ela possa estabelecer vínculos com outro alguém – intui-se, portanto, que a base a sustentar uma relação sequer é afetiva, mas mercadológica.

É válido mencionar também que, quando aparentam certa preocupação com a opinião alheia, o que as personagens assemelham afirmar não é nenhum tipo de pensamento que considere o outro, mas sim a manutenção da boa imagem que acreditam propagar de si. Até mesmo a morte parece transtornar à medida que é capaz de destruir um momento de felicidade, de leveza. Septimus perturba Clarissa no instante em que coloca em xeque o andamento de sua festa. Posteriormente, Mrs. Dalloway aparenta até mesmo um certo alívio em tirar a lição de que, afinal, não foi ela quem morreu – sendo assim, tudo está bem. Lady Burton, outra das personagens, certa vez menciona também a

sua preferência quanto a que Richard Dalloway tivesse se casado com uma mulher que o auxiliasse na vida pública. Dessa forma, o bem-estar alheio só aparenta importar à medida que afeta o grau de satisfação com que a personagem da vez avalia a própria existência. Logo, é clara a percepção de que também o modo como essas personagens foram construídas obedecem ao interesse de um retorno do mesmo. Aqui, mais especificamente, identifica-se o individualismo das personagens como a mola propulsora. O que se observa, portanto, é o retorno contínuo dessas existências em si mesmas: qualquer que seja a exterioridade a que o mundo as sujeita, não importando a demanda que o mundo lhes direcione, na tentativa de puxá-las para junto dele, o resultado concreto é o de personalidades que o negligenciam; ou encontram meios de torná-lo interessante inserindo a si mesmas nele. Essas existências, portanto, começam e se esgotam em si mesmas, não se estendendo nunca aos demais, nem mesmo àqueles de quem se encontram próximos.

Assim se justifica que Clarissa Dalloway escute sobre a morte de um jovem e, por fim, sinta alívio – posto que ela se sentia então mais viva do que nunca. Assim se explica, também, o modo como Lady Burton se acredita relevante o bastante para ponderar que tipo de pessoa seria uma boa esposa para Richard, uma vez que, a depender de quem ele escolhesse, suas relações de negócio poderiam ser afetadas. Em verdade, são diversos os momentos em que a percepção se disponibiliza aos leitores. Clarissa e Sally, por exemplo, quando se reencontram, tornam possível tal contemplação. Sally nem sequer dá importância ao protocolo esperado de conversação para duas pessoas que há muito não se viam, logo deixa escapar a informação de que é, atualmente, mãe de cinco filhos, ao que Clarissa lembra seu “[...] mais natural egoísmo, o mais sincero desejo de que se pensasse primeiro nela [...]” (WOOLF, 2015, p. 144). No mesmo parágrafo, Clarissa permite observar ainda a dinâmica de manutenção de hábitos mencionada acima: “[...] e Clarissa gostou de ver como continuava sempre a mesma Sally. – Não me digas! – exclamou, incendiada de prazer, à evocação do passado.” (WOOLF, 2015, p. 144). A ideia de um retorno pelo qual se deixa revestir o presente é, portanto, bastante perceptível na narrativa em questão.

Há, no tocante a essa obra, outro paralelo possível de ser estabelecido entre as personagens. Sabe-se, até então, pontos em comum a todas: um individualismo quase desenfreado, como também a constante repetição de si mesmas. Existe ainda, no entanto, outro elemento a ser contemplado: sem exceção, todas com que a narrativa permite um

contato mais próximo revelam uma angústia diante da própria vida; uma insatisfação difícil de ser analisada até a sua origem; uma tristeza inicialmente sem contornos. Pouco a pouco, a conclusão a que parece seguro chegar é a de que nenhuma dessas personagens é plenamente feliz; pelo contrário, cuidam de não abandonar a si mesmas ao impulso de infelicidade pelo qual são acometidas e que aparenta estar logo na esquina. Por vezes, algumas delas investigam o sentimento, algo para o que não encontram respostas satisfatórias. É como se estivessem distantes das próprias emoções, embora estejam todas preocupadas somente com as situações que as implicam diretamente. Há momentos do fluxo de consciência das personagens em que se acompanha a investigação que apreendem a fim de flagrarem o motivo que justifique a ausência de felicidade que identificam em si:

Mas... mas por que se sentia de súbito, por alguma causa que não podia atinar, desesperadamente infeliz? Como alguém que houvesse perdido uma pérola ou um diamante na relva e separa cuidadosamente as hastes, aqui, acolá, e busca em vão, cavando afinal até as raízes, assim examinou Clarissa uma coisa e outra; não, não era por Sally Seton haver dito que Richard nunca entraria no Gabinete, por ter um cérebro de segunda ordem (recordava-o agora); não, isso não lhe importava; nem por causa de Elizabeth e Doris Kilman; tudo isso eram fatos. O que havia era um sentimento, algum desagradável sentimento, experimentado talvez pela manhã; alguma coisa que Peter dissera, de mistura com certa predisposição sua, no quarto, ao tirar o chapéu; e também o que Richard dissera havia agravado aquilo... mas que dissera ele? Trouxera-lhe rosas. As suas recepções! Era aquilo! As suas recepções! Ambos a tinham criticado, tinham zombado injustamente dela, por causa das suas recepções. Era aquilo! Era aquilo! (WOOLF, 2015, p. 103-104).

E, embora capazes de em algumas vezes identificarem a razão aparente de sua insatisfação, o que lhes proporciona a sensação de vê-la sanada, esta retorna, contextualiza-se outra vez, encontra um novo propósito que a justifique. Utilizando-se do exemplo acima, é possível questionar: terá Clarissa Dalloway, no momento seguinte em que entendeu a situação que a chateia, tornado-se subitamente feliz? Há outro trecho que dá a entender uma negativa:

Quanto ao primeiro-ministro, fora mesmo muita bondade sua, sentia-o Clarissa, com Lady e Peter presentes e Richard muito satisfeito, e toda aquela gente talvez inclinada à inveja, sentira ela a embriaguez do momento, essa dilatação dos nervos do próprio coração, que parecia palpitar, crescer, elevar-se... sim, pois afinal era isso o que os outros sentiam; pois, embora gostasse daquilo e o sentisse espicaçá-la e estimulá-la, o fato é que aquelas aparências, aqueles triunfos (que o querido e velho Peter, por exemplo, a julgasse tão brilhante), tudo eram coisas completamente ocas; coisas de fora, não do coração; podia ser que estivesse ficando velha, mas na verdade não a satisfiziam mais como de costume; (WOOLF, 2015, p. 147).

A insatisfação, como num ciclo, retorna. De fato, o vazio com que a personagem se depara no interior de si mesma constitui a mola propulsora que dá andamento à ação da narrativa. Da mesma forma, as demais personagens buscam por algo que, em que pese não saibam definir bem, falta-lhes. É interessante pensar-se a sensação de se estar perdido que acomete a quase todas as personagens em alguma medida. No primeiro momento do texto, em que o narrador onisciente seletivo múltiplo ainda se localiza por meio dos pensamentos e sentimentos de Clarissa, o leitor fica sabendo que ela sairia para comprar suas próprias flores. Assim, coloca-se pelas ruas de Londres, misturando-se à multidão. O cenário disposto a partir do momento em que a personagem realiza seu percurso pela rua e se deixa inebriar pela cidade, perdendo-se de si, é típico do período moderno. De modo semelhante, sucede-se no interior das personagens. O sintoma, quando pensado em relação a fenômenos específicos da Modernidade, permite pensar uma correlação do movimento que fazem as personagens pela cidade, perdendo-se de si, com o sentimento que carregam elas próprias no desenrolar narrativo. A maneira como Clarissa se deixa perder pelas ruas londrinas, observando as diferentes vitrines que se dispõem à sua contemplação, é a mesma com que se perde dentro de si, tendo de reunir situações e pessoas distintas em busca de um motivo que justifique seu sentimento de perda, de vazio. De modo semelhante, isso acontece a outras personagens do enredo: Elizabeth, sua filha, é um dos exemplos possíveis. O instante em que a moça sobe em um ônibus, que a transporta por um passeio pelas ruas de Londres, é também o momento em que reflete a respeito das coisas que gostaria ou não de fazer e ser, ponderando as expectativas alheias e descobrindo se consegue ou não se adequar a elas. O movimento de perder-se pela cidade, portanto, acontecimento moderno bastante típico, expande-se para o interior das personagens, que podem então confidenciar se estão, igualmente, perdidas dentro de si mesmas. Uma vez que, conforme foi dito, esse sentimento possui uma espécie de influência em cada uma das personagens, parece correto afirmar a inexistência de um conflito narrativo que se afirme único, compartilhado por todos. A não ser que o próprio leitor o proponha.

Identificaram-se, portanto, algumas questões de relevância: o foco narrativo, posto que é múltiplo, surpreende primeiro com a novidade, ao que se segue, então, o retorno do mesmo. As personagens, uma vez que observam, uma em relação à outra, a manutenção de hábitos que as tornam, todas, repetitivas, também parecem fadadas a se

manterem na zona de conforto de seus comportamentos. Por razão mesmo de não haver um conflito narrativo único, estabelece-se a ideia de que o individualismo moderno pelo qual se contagiam as personagens autoriza pensar-se em conflitos variados. No entanto, pondera-se ainda possível a proposta de que todos esses conflitos diversos reúnam um elemento em comum, algo que os torne semelhantes. Parte-se, portanto, do princípio de que toda a narrativa se relaciona, em diversos pontos, com a ideia do retorno, possivelmente até de um “eterno retorno”. Da repetição; do novo que se torna, essencialmente, o mesmo, o já velho. O individualismo, a repetição, por sua vez, constituem a causa do conflito geral que se propõe agora. A ausência de objetividade em que encontram imersas suas próprias vidas, a sensação de que não agem, em absoluto, conforme o que almejam para si, são, por fim, os elementos responsáveis pela angústia generalizada das personagens. Ambos são, é bastante válido mencionar, conflitos específicos do período a que se chamou Modernidade. O tempo moderno ou, como se pode também referenciar, o “tempo do Inferno”.

É Walter Benjamin quem descreve a modernidade como o tempo do inferno. Essa é, portanto, para o autor, a noção de temporalidade a que está sujeita a época moderna. Para Benjamin, a definição acima é a imagem ideal que vai ao contrário da ideia, também bastante em voga no período pós-industrial, de que a sociedade estava vivendo, então, o “céu-na-terra”. Esse conceito, segundo Benjamin, é consequência de algo que ele rotula como uma compreensão “fantasmagórica” da Modernidade, o que significa acreditar que ela configure uma cadeia de eventos que, por sua vez, sejam responsáveis pela continuidade histórica que, finalmente, resultaria na concretude de uma utopia social – o “céu-na-terra” em questão. Que haveria, nesse céu, consequência da crença absoluta na Modernidade e seus métodos?

Duas réplicas se fazem importantes: a abundância material e a harmonia de classe. A crença de que a Modernidade seja o tempo do progresso que, irremediavelmente, no fim se faria possível a todos constitui, para Benjamin, uma falácia. Em seu entendimento, o que essa ideia faz é amortecer a força revolucionária de uma classe oprimida, que crê na possibilidade de que a continuidade histórica, meramente, encarregue-se de que seus progressos técnicos se tornem possíveis também a ela. No entanto, na maneira como Walter Benjamin enxerga a Modernidade, o contínuo não é o responsável por fazer com que a coletividade alcance o progresso. Em verdade, conforme seus escritos, a história, de tão imóvel, está em realidade a juntar poeira.

Nesse tempo infernal, duas concepções em especial auxiliam a sustentar a ilusão de que a continuidade histórica resolveria, por si, todo e qualquer conflito social. A formarem esse conceito de temporalidade, estão a “fugacidade sem progresso” e a “perseguição da novidade”. Benjamin menciona, como uma definição bastante precisa desse momento, uma “sádica ânsia de inovação”. Em seguida, postula: “Determinar a totalidade dos traços em que esta ‘modernidade’ imprime seu traço significaria representar o Inferno.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 130). Aqui, a tentativa é a de expressar quais traços modernos, a representarem essa temporalidade, manifestam-se em *Mrs. Dalloway* e de quais maneiras específicas. Em uma de suas notas, Benjamin torna sucinta a ideia a que se compromete agora: o autor menciona que as palavras-chave para o inferno são “tédio” e “jogatina”. Ainda, levanta ele, há um cânone para tal dialética: este corresponde à moda. Será plausível pensar-se em *Mrs. Dalloway* guiando-se pelas palavras-chave que Benjamin escolhe para a Modernidade?

É necessário que se acesse à compreensão daquilo que Walter Benjamin cunha a respeito do tédio. Que é ele, afinal? De que maneiras se define e quais são as alternativas dispostas para sua contemplação? A monotonia se nutre pelo novo, conforme observa Benjamin. Como se dá uma manifestação concreta do postulado? Para Benjamin, não se escapa, com facilidade, ao tédio. Ele ameaça, igualmente, a todos. Àqueles que, por exemplo, têm de desempenhar uma função empregatícia que os force a fazer, copiosamente, as mesmas tarefas, como àqueles que supostamente têm à disposição a alternativa de decidir, com liberdade, que caminhos seguiria a própria vida. O tédio representa, para Walter Benjamin, a integração ao sono coletivo em que está imersa a sociedade. No entanto, embora atinja a todos, o autor torna evidente a ideia de que, em relação a essa sonolência, tornam-se cruciais as diferenças entre as classes e a maneira com que cada uma delas lida com esse mesmo tédio.

Que alternativas enxergam as classes baixas de lutar em favor de sua dissolução? Elas podem sim se afirmarem vítimas do tédio, no entanto não detêm os meios de lutar contra ele. Em *Mrs. Dalloway*, uma boa ideia se dá a partir de Doris Kilman, a professora de Elizabeth, filha de Clarissa. Embora Doris também esteja submetida às lógicas modernas de temporalidade, a monotonia que a cerca não é a mesma a acometer Clarissa. Em seu tempo livre, Clarissa transforma o tédio em uma cerimônia festiva. Doris, ao contrário, embora faça sempre as mesmas atividades – e inclusive coma incessantemente a fim de obter algum prazer de sua rotina – possui um trabalho e precisa cumprir com os

afazeres por vezes repetitivos que o envolvem. Essa seria a diferença da experiência do tédio a envolver uma amplitude de classes. Para Benjamin, o fato resulta em que a história, estando tão encaçada nas relações sociais conforme elas se dão, parece-se com um disco quebrado. Sendo assim, beneficia-se a classe alta, a quem o sono se garante na medida em que as classes baixas não contestam o lugar histórico em que se encontram. Para o autor, ainda, a crença de que o progresso seja perfeito em sua continuidade e a concepção de um “eterno retorno” são complementares. Ambos fazem parte de um pensamento que se denomina mítico – ao qual falta, evidentemente, a concepção dialética do tempo histórico. Caso acredite-se que o progresso histórico está garantido, sujeita-se ao seu raciocínio, entregando-se ao que ele oferta. O que ele oferta, continuamente, é aquilo que sempre foi, no entanto, revestido de novidade. De que serve essa oferta? Serve a fim de garantir a manutenção social dos poderes seguros quando em mãos da classe alta. Afinal, o que faz o tédio, em primeiro lugar, é sustentar que as coisas se mantenham as mesmas. E por que, afinal, o tédio incomoda às classes altas, se por fim elas terminam por se beneficiar, socialmente, dele? Um trecho em especial de Walter Benjamin destacado no livro das *Passagens* elucida a maneira como as classes altas se sentem prejudicadas pelo tédio:

Contudo, o velho hábito de imaginar um objetivo para cada acontecimento é tão poderoso que o pensador precisa se esforçar para não pensar a falta mesma de objetivo do mundo como intencional. Esta ideia – de que, portanto, o mundo evita intencionalmente um objetivo... – impõe-se a todos aqueles que querem atribuir ao mundo a faculdade da eterna novidade. (BENJAMIN, 1927-1940, p. 369).

A ausência de objetividade como consequência de uma ideia de novidade que se afirma eterna é bastante cara neste momento. O fato de não haver um objetivo fixo é o que atesta a importância de que, a cada instante, uma novidade se faça ver no horizonte. O novo que constantemente chega quer, justamente, promover o esquecimento de que ao mundo não há um objetivo maior, a que inevitavelmente todos um dia alcançariam. De que maneira a ideia acima ganha espelhamento na obra de Virginia Woolf em questão? É a mesma ausência de objetivo do mundo, que através da novidade se esconde – novidade esta que, por sua vez, mascara o eterno retorno do tempo do Inferno – o que as personagens experimentam durante todo o transcorrer narrativo. Infere-se, então, que Clarissa Dalloway, como outras personagens em *Mrs. Dalloway*, vive sob influência da temporalidade do Inferno a que Benjamin se refere.

Frequentemente, a protagonista Clarissa Dalloway faz menção a uma certa angústia que traz dentro de si. Clarissa teme que, aos olhos dos outros, aparente a idade em que se encontra, e culpa inclusive uma doença recente por tê-la submetido a uma aparência mais velha. Seu desejo por festas é descrito como um ardor diante da vida, acima de quaisquer outras intencionalidades. Quando convida à cerimônia importantes figuras, como a do primeiro-ministro, intui-se na personagem o desejo de se manter atual, de se fazer presente – de proclamar seu lugar no cenário do agora. Em outras palavras, a personagem mantém acesa dentro de si a ambição pela contemporaneidade. Clarissa precisa ser vista, precisa que atestem seu sucesso; não suportaria o esquecimento, a página virada. No entanto, Clarissa mantém também um irônico contato com o passado. Além de lembrar com frequência de sua infância, o que é até corriqueiro, Clarissa se lembra também de pessoas com quem essa fase de sua vida foi compartilhada. Lembra-se de sua amiga, Sally Seton, e lembra-se também de um antigo pretendente a quem disse não, Peter Walsh. O curioso é que, embora seja comum que por vezes se recorde do passado, Clarissa revê os nomes mencionados e revela sentimentos que, ao que parece, estão bastante próximos daquilo que foram suas emoções de outrora. Peter, por exemplo, parece afetá-la da maneira idêntica como em tempos anteriores. Inclusive, a personagem passa a reagir de determinadas formas e a programar algumas de suas ações tendo em vista o fato de que Peter está por perto. Vê-se, portanto, em pequenos detalhes, manifestar-se em Clarissa Dalloway o desejo pela novidade, por afirmar-se um elemento a que a contemporaneidade estaria interligada, ao mesmo tempo em que se identifica o retorno do que já fora um dia. É recorrente também que, a respeito da personagem, por vezes se declare: “E assim tinha sido todo o tempo, pensou, semana após semana, a vida de Clarissa.” (WOOLF, 2015, p. 41). A busca por manter-se contemporânea se manifesta em Clarissa de diferentes formas, a primordial delas através de sua festa. No entanto, conforme já comentado a respeito das personagens a comporem o enredo, repetem-se, situam-se fadadas ao eterno retorno que rege suas vidas. Talvez, outra maneira possível à personagem de se manter na dinâmica do presente seja a relação estabelecida com a filha. Elizabeth incomoda os pensamentos da mãe visto que não se parece com ela; não espelha seus interesses e não evoca nenhuma de suas preferências. Esses são alguns vislumbres possíveis.

Há, também, a sugestão de que a personagem se angustie diante da perspectiva da decadência, do fim. O que corrobora essa ideia é o horror com que reage à notícia de que

um jovem se suicidou, preocupando-se em primazia com o fato de que o acontecimento poderia fazer de sua festa um fracasso – precisamente a sua festa, a eventualidade em que atestaria sua veia contemporânea. No entanto, sua insatisfação, o buraco que acena para ela, de dentro, também se desperta nos momentos em que a personagem contracenava com Doris Kilman, a professora de história a quem ainda se reservam algumas linhas. Que há em Kilman a ponto de fazer acordar, no interior de Clarissa, uma espécie de monstro, a visão de um inimigo? Sugere-se, portanto, a ideia de que Doris Kilman simboliza a Clarissa tudo aquilo que se opõe ao contemporâneo. Sendo assim, Doris Kilman simboliza a decadência, a marca orgânica da vida que passa e não permite sair-se impune. Kilman é a distância da novidade, a rejeição dessa mesma lógica – e as consequências desse feito. Em breve, tratar-se-á mais especificamente da relação possível entre as duas personagens. Ainda, a corroborar a ideia de que a vida de Clarissa é uma instalação cômoda ao eterno retorno, tem-se a observação de Peter, que encontra Clarissa depois de se ausentar por um período de tempo considerável: “Compondo os vestidos, compondo os vestidos, como sempre, pensava ele, assim esteve ela sentada todo o tempo em que andei pela Índia; compondo os vestidos: atarefando-se; indo a festas; correndo à Câmara; [...]” (WOOLF, 2015, p. 39).

Percebe-se que, já pela segunda vez em exemplos mencionados aqui, a própria narrativa – que ocorre pela consciência de múltiplos personagens – se repete na intenção de veicular a ideia de acontecimentos que se assemelham. “Compondo os vestidos, compondo os vestidos” aparece duas vezes – e ainda há uma terceira aparição ao findar do raciocínio de Peter Walsh. A estrutura da escrita de Virginia Woolf possibilita a interpretação do eterno retorno definido por Benjamin. Faz-se importante ainda uma segunda citação:

Mas o indomável egoísmo que desarma sempre os que se lhe opõem, o rio que diz: adiante, adiante, adiante; embora saiba que não pode haver nenhuma finalidade para nós, mas: adiante, adiante; esse indomável egoísmo lhe coloriu as faces; rejuvenesceu-lhe o olhar, deixando-a ali corada e de olhos brilhantes, com o vestido sobre os joelhos e a agulha na extremidade da seda verde, tremendo. (WOOLF, 2015, p. 43).

Nesse fragmento, concentram-se não só uma, mas três informações relevantes ao diálogo que se propôs estabelecer com a ideia de modernidade de Walter Benjamin. A primeira delas quem dá é, novamente, a estrutura: “adiante, adiante, adiante” e, novamente “adiante, adiante;” são aspectos que há pouco foram expostos: a estrutura

presenteia com a ideia da repetição. Em segundo lugar, é interessante observar que o guia de Clarissa, ao menos no momento em que se encontra a personagem – o de responder a Peter quando ele conta sobre estar amando outra mulher, que não é ela – é o egoísmo. A crise de individualidade que impede uma conexão real entre as personagens de *Mrs. Dalloway* aparece despida: é o egoísmo aquele que permite desarmar-se os que se opõem aos humores do outro. Ainda, o individualismo faz com que se avance sempre, avance simplesmente, metáfora a corroborar a “fugacidade do novo”, síndrome própria do período moderno, que apresenta Benjamin. O primordial é que a personagem vá adiante, embora ela mesma reconheça, em certo sentido, que não há finalidade adiante; não há propósito aparente. O que se pode entender, caso se amplie a fala de Clarissa, de fato é esse individualismo moderno – razão mesma de que a narrativa não possui, em si própria, um conflito geral a que todas as personagens aderem – que busca a novidade das mercadorias, das relações, dos sentimentos e que, embora cogite a possibilidade de que seja regido por uma ausência de objetividade, mantém-se adiante, adiante, adiante... Peter Walsh, em determinado momento, lembra-se de ouvir Clarissa dizendo: “‘A voz de Clarissa! Lembra-te da minha festa! Lembra-te da minha festa!’ lhe ressoava nos ouvidos.” (WOOLF, 2015, p. 50). Aqui, a estrutura narrativa possibilita uma ironia: a festa, uma das ocasiões a simbolizar mais evidentemente a busca de Clarissa pelo estado de contemporaneidade, já simboliza a ideia de repetição: o retorno do lembrete de Clarissa a Peter, a maneira duplicada com que é veiculado, evidencia já que o novo, ele mesmo, mantém-se atrelado ao sempre igual, ao retorno do mesmo de maneira sucessiva.

Peter Walsh, por sua vez, não escapa de estar incluso no círculo das personagens que se mantêm semelhantes ao que já costumavam ser. A seu respeito, quando o revê pela primeira vez, Clarissa declara: “Exatamente o mesmo, pensava Clarissa; o mesmo olhar esquisito; a mesma roupa xadrezinha.” (WOOLF, 2015, p. 39). E ainda, posto que talvez ainda sobre alguma dúvida: “O mesmo que antes, pensou ela.” (WOOLF, 2015, p. 39). Clarissa explora, também, as semelhanças que se mantêm além da aparência: “Que extraordinário hábito aquele, pensou Clarissa; sempre a brincar com um canivete. Sempre, também, a fazê-la sentir-se frívola; cabeça oca; uma simples tagarela.” (WOOLF, 2015, p. 42). O que se apreende, até então, é a ideia de que as personagens andam em círculos: mudam-se para Índia, como Peter; casam-se e têm filhos, como Clarissa; avançam na idade e se tornam envelhecidos, mas que, acima de qualquer circunstância, comportam-se ainda sob a mesma regência de espírito – a que sustenta a

busca pelo novo e, por conseguinte, garante o eterno retorno. Mesmo os sentimentos de outrora tendem a se repetir, como permite inferir o seguinte questionamento de Peter Walsh: “Para que voltar assim ao passado? Por que pensar nisso de novo? Por que fazê-lo sofrer, ela que o havia torturado tão infernalmente? Por quê?” (WOOLF, 2015, p. 41). “Passado”, “de novo”, vocábulos que se referem sempre a um acontecimento que rasteja sua importância de volta. Peter Walsh, no momento em que a onisciência do narrador se encontra centrada nele, desabafa:

Sempre houvera qualquer coisa de frio em Clarissa, pensou. Sempre tivera, mesmo quando moça, uma espécie de timidez, que na idade madura se converte em convencionalismo, e então é o fim de tudo, o fim de tudo, pensou, olhando melancolicamente as profundezas da vidraça; perguntando-se se não a teria aborrecido indo visitá-la àquela hora; e também subitamente vexado de se haver conduzido como um tolo; de ter chorado; de ter-se comovido; de haver-lhe contado tudo, como sempre, como sempre. (WOOLF, 2015, p. 46).

Clarissa, segundo a sua ideia, “sempre” foi o que hoje ainda é – o que resultar, agora em uma nova situação, no “fim de tudo, o fim de tudo”. E ele, por sua vez, também não representa algo essencialmente novo: “como sempre, como sempre”. Embora se iludam de diferentes formas – dar uma festa, veja que fabulosa maneira de se manter unida ao contemporâneo; mudar de país, viver na Índia, imagine quanta novidade não haverá por lá – as pessoas, por fim, não deixam o contínuo de suas próprias vidas. A narrativa dá evidências de que esse círculo da novidade e do retorno se entranha também à melancolia de Peter Walsh quando a personagem atesta a conclusão de que: “E logo ele sentiu-se extremamente deprimido. Tudo parecia inútil: continuar amando; continuar brigando; continuar reconciliando-se.” (WOOLF, 2015, p. 55). O encadeamento de ações conforme se assume na mentalidade de Peter propicia a ideia de que aquele é um ciclo que, por repetir-se sempre, parece-lhe, inclusive, sem finalidade. A falta de um objetivo final novamente se torna paralela à concepção de um eterno retorno. Precisamente, depois de haver ponderado sobre esse desencadeamento de eventos, é que Peter Walsh conclui: “Foi uma noite horrível! Ele se tornou cada vez mais sombrio, não por causa aquilo, apenas; por causa de tudo.” (WOOLF, 2015, p. 55). Pode-se concluir, portanto, que a manutenção de uma continuidade é também uma das razões pelas quais essa personagem se encontra em meio ao infortúnio, uma vez que, levando-se em conta a narrativa assumida por sua vida, Peter Walsh aparenta sustentar em seu modo de agir uma lógica de sequência que o insatisfaz. Toma partido, no presente, de situações que, no passado,

despertaram nele uma infelicidade que, então, ele se propõe a sentir uma outra vez. Da mesma forma, outras personagens se permitem analisar: Richard Dalloway, Elizabeth Dalloway, Doris Kilman, Lucrezia Warren Smith. Richard, por exemplo, é diversas vezes descrito como um homem simples, a quem agrada a disciplina e a previsibilidade. Tem-se alguns trechos que inserem, seguramente, Richard nessa mesma lógica, como por exemplo: “Mr. Dalloway era sempre tão digno; tão cavalheiro também.” (WOOLF, 2015, p. 92). Novamente, evidencia-se que: “[...] aprazia-lhe a continuidade; e o sentimento de estar ligado às tradições.” (WOOLF, 2015, p. 100). Por último, uma descrição de Richard que nos dá a própria Mrs. Dalloway:

Era bem dele aquilo. Continuaria a dizer: ‘Uma hora de completo repouso, após o almoço’, até o fim da vida, porque o médico certa vez o prescrevera. Era bem dele tomar ao pé da letra o que diziam os médicos; fazia parte da sua adorável, da sua divina simplicidade, que ninguém possuía no mesmo grau; que o tinha feito agir e decidir tudo [...]. (WOOLF, 2015, 103).

Elizabeth, por sua vez, embora menos referenciada, faz refletir também a respeito da mesma ideia de uma continuidade que não se impõe à quebra. Veja-se o trecho a seguir, em que a moça se refere à Doris Kilman, sua professora de história não pertencente à classe alta em que ela própria se percebe:

Elizabeth nunca tinha pensado a respeito dos pobres. Viviam com tudo o que desejavam: sua mãe fazia a primeira refeição na cama todos os dias; Lucy lhe levava as coisas; e ela, Elizabeth, gostava das mulheres velhas, porque eram duquesas e descendiam de algum lorde. Mas Miss Kilman dissera (numa daquelas terças, depois da lição): ‘Meu avô tinha uma loja de tintas em Kensington.’ Miss Kilman era completamente diferente de todos os que conhecia; fazia-a sentir-se tão pequena... (WOOLF, 2015, p. 112).

Elizabeth, apesar de ter convivido com sua professora Kilman, começa a intuir algo a respeito da personalidade da mulher que não a satisfaz por completo; esse pensamento antecede, na narrativa, a separação definitiva das personagens em questão. A consciência social que aparenta estar quase batendo a porta, prestes a entrar, é afastada de vez. O que Elizabeth passa a não suportar na professora é a síndrome mesma de que sofrem todas as personagens: o incontornável individualismo. Segue-se o pensamento da garota: “O que tornava Miss Kilman tão penosa de suportar é que falava sempre de seus sofrimentos. E tinha ela razão para isso?” (WOOLF, 2015, p. 116). Mesmo após a rejeição direcionada à Kilman, Elizabeth mantém ares de quem vai surpreender. Resolve, sozinha,

explorar Londres, começando pelo instante em que sobe em um ônibus, coisa que aparenta fazer pela primeira vez e termina numa contemplação incessante da cidade. É ela quem pensa, portanto, de si mesma que era “[...] uma pioneira, uma aventureira, arriscando-se, explorando [...]” (WOOLF, 2015, 117) posto que os Dalloway, aparentemente, não têm por costume frequentar aquelas regiões. Elizabeth, no entanto, traz elementos contrários. No momento anterior ao de seu passeio, questiona-se, em relação ao número de ônibus disponíveis: “Mas qual deles tomaria? Não tinha preferência. Naturalmente, não forçaria a decisão. Era inclinada à passividade. Sim, faltava-lhe expressão [...]” (WOOLF, 2015, p. 115). E, embora os estímulos citadinos a façam refletir, o que a personagem conclui no tocante a eles é que servem:

[...] para estimular o que jazia adormecido, impotente e tímido no chão de areia da consciência, para quebrar a superfície, como uma criança que subitamente distende os braços; era isso mesmo talvez, um suspiro, um espreguiçar de braços, um impulso, uma revelação, que produz os seus efeitos para sempre e depois remergulha no areal. Tinha de ir para casa. Tinha de vestir-se para o jantar. (WOOLF, 2015, p. 117).

Mantém-se, portanto, atada ao padrão de passividade com que já fora caracterizada pela narrativa. De fato, ela ainda pensa, num último instante, que “[...] era mais tarde do que supunha. Sua mãe não gostaria de que ela andasse a flunar sozinha. Voltou, pois, ao Strand.” (WOOLF, 2015, p. 118). A novidade a que, inevitavelmente, segue-se o retorno do mesmo também encontra morada no interior de Elizabeth Dalloway.

Há, também, uma outra abordagem do contínuo que se prova relevante de ser ponderada a respeito de Elizabeth. A garota menciona um certo tradicionalismo da parte da família Dalloway de se manter empregada no âmbito do funcionalismo público, ao que Elizabeth pondera se adequar. No entanto, existe outro hábito dos Dalloway que a moça aparenta manter, ainda que este, em específico, talvez inconscientemente. Da mesma forma que Clarissa lida com a pobreza de Doris como uma opressão a ela, como uma atitude de escancarada miséria da parte da professora em relação a sua pessoa, Elizabeth também o faz. Quando se demonstra incapaz de compreender por que Doris fala tanto de si mesma, quando se defende com o argumento de que não havia antes jamais pensado na existência de pessoas pobres, Elizabeth exhibe a mesma concepção de mundo distorcida que ostenta sua mãe. Inclusive, compara as vidas de seu próprio pai, a quem pensar no sofrimento de classes inferiores é um trabalho, com a vida de Kilman, a quem a miséria atinge materialmente. Se prestar auxílio aos mais necessitados constitua alguma espécie

de sofrimento, Richard Dalloway, seu querido pai, é provavelmente um sofredor de nível igual ao de Doris Kilman. Ambas as personagens, mãe e filha, exibem uma atitude semelhante que só pode mesmo configurá-las enquanto aristocratas: sentem-se oprimidas pela ideia de que exista a pobreza. É ofensivo, a elas, não só que alguém as lembre do fato, mas que as obrigue a conviver com a ideia. Doris Kilman, portanto, não serve ao convívio dos Dalloway.

Doris Kilman, finalmente mencionada, tem muito com o que contribuir para esta análise. A personagem é apresentada como uma inglesa que descende de alemães, inimigos das forças armadas da Inglaterra durante a guerra mencionada na narrativa. Mesmo tendo nascido na Inglaterra, Kilman afirma que sua demissão da escola em que trabalhava como professora de história se devia ao fato de que ela, em contraste com a maioria dos ingleses, não os considerava inteiramente corretos. Sendo assim, além do crime inicial – a ascendência alemã – que provavelmente já imporia a ela uma espécie de estigma, a professora comete o grave delito de possuir um senso crítico em relação ao seu entorno. Era, em outras palavras, uma boa professora – o que garantia a ela a capacidade de chegar a conclusões que fossem em muito diferentes das defendidas pelo regime vigente.

Doris Kilman, portanto, mantém-se íntegra diante de seus valores pessoais, mas torna-se, para a sociedade, uma espécie de pária: é demitida de um cargo que antes lhe era seguro e sua sobrevivência passa a ser garantida pela aristocracia a que interessa a alternativa de prover os filhos com um professor particular. A humilhação parece, então, a ideia de um contínuo em que vive Doris Kilman. Em que pese seu ódio pela classe alta da narrativa, a professora continua, integralmente, a depender precisamente dessas pessoas a fim de sobreviver. O oprimido está, de fato, impotente nas mãos do opressor. Sua única válvula de escape é, por fim, a religião – que, a princípio aparenta ser uma alternativa válida, mas que se mostra, no decorrer da narrativa, um âmbito novo para onde a personagem expandirá sua inadequação: não se sente apta, apesar de seus esforços, a tornar simples a comunicação com o divino. Pede fervorosamente, mas não recebe qualquer resposta que possibilite o enfrentamento abrandado de suas mágoas. Doris Kilman, ao que tudo indica, é rejeitada também pela divindade à qual oferece sua devoção, como o é pela família a quem oferece seus serviços, como também pela escola cuja direção dispensou suas contribuições.

Embora não seja uma protagonista, Doris Kilman preserva em si uma densidade muito superior à de Clarissa Dalloway. Não pertence, como esta, a uma aristocracia que reconhece a própria ignorância e, ainda pior, que se acomoda a ela. Doris Kilman é uma mulher estudada, justamente um contraponto à Clarissa. O drama que rege sua existência, por sua vez, é o que se dá na luta pela sobrevivência – ao contrário daquela que se preocupa em optar pelo vestido mais propício a uma ocasião festiva em particular. É interessante, portanto, que se estabeleça o oposto em que se encontram ambas as personagens: Clarissa pertence à aristocracia, Doris Kilman ao proletariado. Aquela não possui quaisquer vestígios de uma formação intelectual, enquanto Doris Kilman possui incontestáveis conhecimentos de história. Clarissa é descrita como uma mulher de um magnetismo irresistível, Kilman recebe a rejeição sucessiva de todas as direções em que se propõe a buscar afeto. Clarissa se veste essencialmente bem, o que continua a lhe garantir, apesar da idade, dos efeitos do tempo e da doença que há pouco lhe acometeu, o atestado de contemporaneidade, tão caro aos que se deixam deslumbrar pelo modernismo. Doris Kilman, por sua vez, repete sempre a vestimenta inadequada, a se destacar negativamente, a constituir sempre um alvo de críticas de Clarissa Dalloway. A respeito da indumentária, será tratado mais especificamente a seguir.

Agora, faz-se importante o seguinte raciocínio: Doris Kilman é talvez uma personagem apta a quebrar a ideia de contínuo a guiar o sono coletivo da aristocracia a que deu vida Virginia Woolf. Precisamente por ser feita de um material contrário ao de Mrs. Dalloway, é possível cultivar esperanças diante da sugestão de que a personagem, por conseguinte, se porte de uma maneira também inovadora, também oposta à de Clarissa Dalloway. No entanto, o que sucede, por fim, é que Doris Kilman eventualmente admita o sentimento de inveja que nutre, em segredo, por Clarissa Dalloway. Finalmente, torna-se atestada a ideia de que aquilo que a professora quer, em verdade, e aquilo pelo que lamenta, durante toda a narrativa, é não poder viver ela própria a vida que pertence à Clarissa Dalloway. A princípio, a personagem direciona a si mesma o seguinte questionamento: “Mas por que tinha ela de sofrer quando outras mulheres, como Clarissa Dalloway, escapavam a isso?” (WOOLF, 2015, p. 110). Ainda a respeito de Clarissa Dalloway, Doris Kilman reflete:

Mas por que desejava assemelhar-se-lhe? Por quê? Desprezava Mrs. Dalloway do fundo do coração. Não era séria. Não era boa. Sua vida era um tecido de vaidade e mentiras. Contudo, Doris Kilman fora vencida. Na verdade, quase rompera em pranto quando Clarissa Dalloway rira dela. (WOOLF, 2015, p. 110).

Kilman confessa, então, à medida em que se esforça para já não pensar nas respostas possíveis a suas próprias ponderações, o motivo pelo qual talvez ela tenha a ânsia de se aproximar da imagem representada por Clarissa Dalloway:

Que lindo deve estar o campo!, disse ela, lutando, como lhe recomendara Mr. Whittaker, com aquele violento rancor contra o mundo, que a tinha desprezado, escarnecido, escorraçado, começando por infligir-lhe aquela indignidade: um corpo impossível de amar, cuja vista ninguém suportava. (WOOLF, 2015, p. 110).

Sendo assim, também Doris Kilman dá força ao seguimento de que àquela sociedade seja razoável que se sustente daquela maneira. Kilman, a maior inimiga de Clarissa, na verdade auxilia a madame a manter todos seus privilégios exatamente do modo como são. Ela constitui, em verdade, uma parcela da classe oprimida que, embora o seja, não se identifica sob essa mesma alcunha: é justamente a classe oprimida que, muito mais que libertar-se, deseja se tornar, ela mesma, o agente opressivo. Dessa triste maneira, finda-se a participação de Doris Kilman no enredo.

Lucrezia Warren Smith, por sua vez, não traz nuances tão distintas das destacadas até então. A personagem, nascida na Itália, acompanha Septimus para a Inglaterra depois de terem se esposado. Embora não pertençam à aristocracia, circunstância que resulta na impossibilidade de que desfrutem do mundo moderno tal qual ele se apresenta à Clarissa e seus convidados, Londres provoca em Rezia um fascínio sem igual. Quando a narrativa onisciente permite conhecer Rezia com maior profundidade, o leitor é apresentado a um espírito absolutamente deslumbrado pelas vitrines do centro londrino; pelas roupas com que os londrinos desfilam pelas avenidas e parques; pelos chapéus que os diferencia a todos. Rezia, quando na Itália, confeccionava chapéus com suas irmãs, uma atividade que parecia deixá-las contentes. Agora, em Londres, a personagem continua a trabalhar com a confecção. Embora simbolize um contraponto inicial à Doris Kilman e todo seu amargor, o que caracteriza Rezia nos moldes de uma personagem bastante simpática e otimista – em muitos momentos, o termo correto talvez seja iludida – a substância de ambas não se distingue em muito mais. Rezia também vislumbra na aristocracia inglesa um universo extasiante do qual ela gostaria de fazer parte. Rezia imagina um mundo em que, próxima à condição de que é dotada a aristocracia observada por ela, ela também

viva confortavelmente, na companhia de seu marido, Septimus, e seus futuros filhos – é o que revelam os momentos em que o narrador se tingem pelo seu fluxo de consciência.

[...] até que se sentia embalada sobre um calmo oceano, onde apenas sopravam perfumosos ventos; respeitada, admirada, invejada, com quase nada que desejar, embora lamentasse sua gordura; grandes ceias todas as quintas aos colegas do marido; ocasionalmente, a inauguração de uma quermesse; cumprimentos à realeza; muito pouco tempo, aí, com o marido, cujo trabalho crescia e crescia; um filho brilhando em Eton; desejaria também uma filha; ocupações, em todo caso, não lhe faltavam: a saúde do filho, a convalescença dos epiléticos, e fotografias; [...] (WOOLF, 2015, p. 82).

Todas as personagens, em maior ou menor medida, considerando-se sua importância no enredo, mostram-se, como Rezia, fascinadas por aquilo que o mundo das mercadorias pode oferecer a elas. Todas se preocupam, quase que na maior parte do tempo, com as coisas que podem comprar, com os elementos que embelezam as pessoas, por fim, com os aspectos exteriores dos seres e das circunstâncias em geral. Um outro exemplo é Hugh Whitbread, a primeira figura a trombar com Clarissa em sua caminhada em busca das flores, na manhã de sua festa. A personagem não se importa com muita coisa que vá além de sua boa aparência, deixando-se engolir pela relevância moderna às exterioridades. Em determinado momento, Hugh entra em uma joalheria em que mantém uma espécie de flerte com a vitrine. Que prazer ele sente quando se percebe no interior de uma loja tão luxuosa!

De fato, a narrativa proporciona a ideia de deslumbre que há nas personagens para com os aspectos exteriores a que o mundo moderno as introduz. As joias, as roupas, os chapéus, as vestimentas das senhoras, grande parte das personalidades com que se passa a conviver no desenvolvimento do texto de Woolf, em especial as da aristocracia, não aparentam se preocupar com quaisquer fatos que representem um problema de importância generalizada para a sociedade – destaca-se, aqui, a ideia de que essa sugestão é mediada pela superfície do texto, posto que, em realidade, o que se observa acontecer é uma dificuldade a que estão submetidas as personagens de articularem suas questões de âmbito individual a questões que sejam mais amplas, coletivas. É a cegueira imposta por esse obstáculo o que possibilita que apenas se dê continuidade ao que já está aí.

Quanto aos médicos de Septimus, Dr. Holmes e Dr. Bradshaw, ambos despertam pontos interessantes de serem refletidos. Ainda pensando numa continuidade sustentada pelas personagens, aqui a questão se expande para um contínuo de uma outra, diferente

elite: a elite médica. Holmes, embora se evidencie estúpido o bastante para diagnosticar Septimus erroneamente e, conseqüentemente, recomendar um tratamento em absoluto ineficaz, acredita-se poderoso diante do paciente. Sua imbecilidade e ineficiência, ironicamente, são as características que asseguram seu sentimento de direito em relação ao doente. Não passa, em momento nenhum, diante de seus olhos, a alternativa de que seus métodos – e pior – seu diagnóstico possam ter falhado. Em seguida, entra Bradshaw, um caso possivelmente pior. Decide, simplesmente, que Septimus deve ser internado, assunto com que lida sem qualquer sensibilidade e tato. Sua atitude, como a de Holmes, é a de quem não suporta a contestação – uma classe médica que, da mesma maneira que a aristocracia, não lida bem com o que se apresenta contrário a si. Inclusive, a respeito de Bradshaw, há um trecho que ilustra o almejo por parte da personagem em “[...] esmagar a oposição e estampar indelevelmente a sua própria imagem nos santuários alheios.” (WOOLF, 2015, p. 88). William Bradshaw reivindica para si o *status* de um grande médico especialista, posto que cunhou determinados decretos e fórmulas prontas a que segue rigorosamente: “[...] isto é loucura, isto é senso; o seu senso de medida.” (WOOLF, 2015, p. 86). Um incrível defensor de que se controle “a medida da vida”, o médico é, nada menos, que uma personagem ríspida. Possui dinheiro, o que não é capaz de garanti-lo qualquer refinamento. As fórmulas que propõe à própria vida não o impedem de demonstrar um comportamento veementemente reprovável por parte da aristocracia inglesa a qual almeja pertencer e para qual não simboliza grande coisa mais que um homem rico a quem precisam suportar. Bradshaw é, por essa mesma elite, ridicularizado quando compra obras de arte sobre as quais não entende uma vírgula; sua intenção – a de fazer uso de um determinado *status* social – não lhe traz os requisitos que lhe concederiam a porta de acesso a essa elite. Há dinheiro, o que não há é boa educação – coisa que, mesmo a continuidade de todas as medidas, uma por uma, enfileiradas, todas elas juntas, de modo severo e rígido, não podem lhe proporcionar. Por isso mesmo, além de ridicularizado, a personagem termina por incomodar profundamente a protagonista Clarissa. Evidencia-se, também nesse incômodo, um preconceito de classe. Não se considera refinado que um convidado, durante o acontecimento de uma festa, atreva-se a um tema tão inapropriado como a morte! Ainda pior, o suicídio! Como teria Bradshaw ousado? Para Clarissa, a ideia trágica contida no ato é a de que essa personagem tenha se comportado assim tão mal em uma de suas celebrações – embora o chocante seja que Clarissa possa considerar ultrajantes os modos do homem, mas não consiga, por um minuto sequer, mostrar-se sensível ao que acaba de acontecer a um ser humano.

Finalmente, chega-se a Septimus Warren Smith. Septimus é a personagem exclusiva a quebrar o enredo contínuo em consonância com o qual as demais personagens conduzem suas vidas. A recomendação médica, inclusive, que supostamente trataria Septimus, é a de que ele encontre “medida” para a vida; e as recomendações que sua esposa, Rezia, recebe a fim de se tornar hábil a auxiliá-lo, são de que desperte nele a atenção para as coisas externas. Todas as demais personagens sobre as quais se discorre se atentam às exterioridades – em verdade, essa circunstância a constituí-las é precisamente o que foi alvo de críticas neste estudo. Os elementos externos, pertencentes todos à modernidade que contextualiza o tempo em que vivem as personagens, tornam-se, em grande parte, superficiais e até mesmo insuportáveis. Septimus, assim como Doris Kilman, porém de maneira ainda mais dramática, representam para o enredo um protagonismo que as próprias protagonistas não têm a eficácia em sustentar. São eles, Septimus e Doris, quem, em verdade, munem a trama de um aspecto denso, enquanto as demais passam a escancarar sua face tola e fútil. São, justamente, as personagens a não integrarem o meio aristocrático – e, por consequência dessa mesma conjuntura, que oferecem um drama consistente, real. Através delas, vê-se então o drama pela sobrevivência; pelo embate contra o adoecimento, eventualidade a que se sujeita aquele que, em primeira instância, vive o drama da guerra. Não é, novamente, a ponderação sobre ter se casado bem ou mal, sobre a possibilidade de que a rejeição a Peter Walsh, dada tantos anos atrás, tenha se mostrado um erro; ou se o errado, em verdade, seja sequer cogitar tal pensamento. Contrapõem-se, portanto, as feridas reais da narrativa – grandes, incuráveis talvez – com aquelas que não passam de arranhões para os quais não há qualquer consequência negativa. Septimus, assim como Kim, trazem ao enredo a urgência, a concretude de uma vida que é experimentada de modo a fazer surgir personagens e questões que evidenciam o traço do real que se manifesta ficcionalmente.

Amplia-se, assim, o contraponto que Kim representa diante de Clarissa, para uma visão que abarque, também, a bagagem que Septimus traz à narrativa. Tem-se, então, uma aristocracia ignorante contra uma classe de trabalhadores que possuem determinado grau de estudo e formação cultural – no caso de Septimus, é necessário lembrar de sua grande influência literária, citada constantemente, Shakespeare. A personagem fala por vezes sobre a obra do autor como um todo, o que demonstra a intimidade que se mantém entre ele e o hábito da leitura. A classe baixa aqui representa, de fato, uma oposição à classe alta. Não é uma função que Peter Walsh, sempre tão crítico, ou Sally Seton, também

bastante ácida, desempenham com maestria. Embora sofram de um certo desprezo, por não poderem se levar tão a sério quanto os demais, eles se vinculam ainda à classe poderosa. Estão, ainda, circulando por centros aristocráticos, quando não colonizadores – caso, por exemplo, da morada de Peter na Índia.

O que ocorre a Septimus, enfim, obedece a uma trajetória diferente da traçada por Doris. Devido a sua experiência na guerra, a personagem enfrenta o que Susan Buck-Morss nomeia como a perda de sensibilidade pelo excesso de estímulo. Septimus torna-se um indivíduo em cujo espírito a sensibilidade não sobreviveu. Sendo assim, não consegue encontrar lugar diante dos demais no decorrer de toda a narrativa. Sente-se plenamente deslocado, incompreendido. A evidência da insensibilidade é mencionada diversas vezes, por exemplo:

A guerra o havia educado. Era sublime, aquilo. Passara por tudo, amizade, guerra, morte, fora promovido, ainda não tinha nem trinta anos e ia sobreviver. Estava tudo direito. As últimas bombas não haviam acertado nele. Vira-as explodir com indiferença. (WOOLF, 2015, p. 76).

Em seguida, dá-se início à reviravolta dessa condição, quando as imagens pelas quais outrora não sentia nada começam a perturbá-lo, despertá-lo, conversar com ele: “Pois agora que estava tudo acabado, assinado o armistício e enterrados os mortos, vinham-lhe, especialmente ao entardecer, aqueles súbitos acessos de medo. Não podia sentir.” (WOOLF, 2015, p. 76). Conforme se desenvolve a narrativa, Septimus passa a cogitar o suicídio e até mesmo a propô-lo à Rezia, sua esposa, a quem, evidentemente, assusta. Por fim, a narrativa culmina em um final drástico que abarca o último gesto de Septimus à insubmissão ao sistema. Diante de médicos que se impunham a ele e que exigiam, copiosamente, sua internação, Septimus decide pelo suicídio. Realiza, portanto, o escape ao controle alheio de sua vida; rejeita um sistema do qual ele discorda e se comporta, pela última vez, como um homem que recusa a sujeição e que acolhe, como senhor de si, a própria morte. A Septimus, negar os encantos da modernidade é possível sobretudo porque a personagem conhece dela uma outra face, que corresponde à da guerra. Septimus esteve sujeito a uma modernidade na qual o aparelhamento tecnológico teve não só como auge a guerra, mas também como finalidade. É essa modernidade com que a personagem tem de lidar, muito distante daquela experimentada pela aristocracia do enredo. A modernidade que proporciona conforto e objetos de deleite à Clarissa Dalloway, por exemplo, é a mesma que sujeita Septimus e mata seu colega, Evans.

Portanto, a essa personagem o suicídio é a escapatória de um sistema ao qual ele, durante muito tempo, já se sujeitou – não encontrando, diante da engrenagem de uma modernidade capitalista, espaço para o exercício de sua liberdade individual. Septimus decide, portanto, não repetir o que sempre lhe havia acontecido – não dá permissão a uma continuidade que não se escolhe com as próprias mãos. O ato de lançar-se pela janela, parece, de toda a narrativa, como a única atitude autêntica de que uma personagem é capaz, além de constituir também a quebra exclusiva de contínuo que se apresenta em *Mrs. Dalloway*.

O rumo a que se propõem as demais personagens é sintetizado, em grande parte, por uma declaração de Dr. Bradshaw, que acerta ao menos uma vez em toda a narrativa: “- Todos nós – cresceu sir William – temos os nossos momentos de depressão.” (WOOLF, 2015, p. 85). De fato, todos compartilham desse mesmo sentimento. Todos se lamentam de algo; ou temem o acontecimento de algo. O que faltou ao doutor acrescentar é a ideia de que, além de todos terem problemas, todos possuem, em determinado nível, o *mesmo* problema. Todas, sem exceção, amedrontam-se diante da ideia de que as benesses da modernidade não se estendam ao seu alcance. Ou, no caso daquelas que já as possuem, temem que se esvaíam, que alguém as arranque e leve para longe. A classe trabalhadora se vê imersa em um sono coletivo em que se acredita hábil a alcançar aquilo de que a classe alta goza livremente, enquanto a aristocracia se preocupa justamente com a possibilidade de que eles despertem. Assim se esclarece a depressão das personagens.

É nesse momento que se torna crucial o contraponto principal da obra: o que acontece entre Septimus e Clarissa. Quando a notícia da morte de Septimus irrompe sua festa, Clarissa se sente tremendamente desrespeitada. Em seguida, passa a refletir a respeito dela:

De certo modo, era aquilo um desastre dela própria, uma catástrofe sua. Era-lhe um castigo ver afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, naquela profunda escuridão, enquanto ela era forçada a permanecer, ali, com seu vestido de gala. Havia intrigado; havia enganado. Nunca fora integralmente admirável. Tinha almejado o sucesso, Lady Bexborough, e o resto. E tinha vagueado pelo terraço em Bourton. E, coisa estranha, incrível: nunca se sentira tão feliz. Nada poderia agora ser bastante lento; nada durar demais. Nenhum prazer poderia igualar-se, pensava, endireitando uma cadeira, recolocando um livro na estante, a isto de haver terminado com os triunfos da juventude, de se haver perdido na corrente da existência, para encontrar a vida, com um choque de alegria, quando o sol nascia, quando o sol se punha. (WOOLF, 2015, 156).

O interessante – e difícil – de observar-se na reflexão de Clarissa é a ideia de que seu medo diante da morte, algo comum a todo e qualquer mortal, revela a princípio um lado soturno dela mesma. Há sempre um elemento trágico a ser assimilado quando a realidade com que se depara é a da morte – a memória da morte, à medida em que ela não se aproxima, torna-se sonolenta, não representa ameaças. Essa circunstância muda no instante em que sucede de a morte alcançar alguém. Relembra-se, então, o fato de que a mortalidade rasteja a passos lentos até enfim alcançar a todos: quando a morte se evidencia palpável, assusta. No entanto, a expressão choca: Clarissa “[...] nunca se sentira tão feliz.” (WOOLF, 2015, p. 156). Ao invés de ser preservado, o sobressalto desaparece, dando lugar à alegria. O desgostoso a respeito de Clarissa Dalloway é que ela celebra a morte que não é a sua. A sua felicidade se sustenta diante da ideia de que foi outro o que morreu, e não ela própria. Seus pensamentos ainda exaltam: “O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo, com tudo aquilo indo para diante. Pronto!” (WOOLF, 2015, p. 157). “Uma, duas, três” relembra o relógio da continuidade que tanto beneficia os Dalloway. “Tudo aquilo indo para diante”, em direção ao novo, à continuidade, sem interrupções, sem pausas abruptas... adiante! A ruptura de Septimus com o contínuo de sua existência situa Clarissa no privilégio que é aquele que circunda a sua própria. A Clarissa agrada a continuidade da vida, o evento próximo que sucede, tranquilamente, ao anterior. Essa alegoria torna óbvia, portanto, a mensagem que a narrativa tenta, a todo instante, transmitir: não são os Dalloway que guerreiam; tampouco são eles os que enlouquecem. Não é a aristocracia, como um todo, quem deve se levantar e buscar melhores condições de sobrevivência. Não é ela quem carece de implorar por um tratamento médico e afetivo que se aproxime, um pouco que seja, de valores como a dignidade. Esses são, em verdade, Septimus, Rezia, Doris – as classes inferiores. É óbvio, portanto, que Clarissa se contenta com o lugar que ocupa – de onde vislumbra o sol enquanto nasce e depois enquanto se põe, sem uma interpelação sequer. Felicite-se, também, com seu vestido de festa, com seu pertencimento a uma aristocracia a quem se garantem privilégios, enquanto desempenha cada uma de suas desimportantes funções: organizar festas, deliberar com quais vestidos se apresentar, assumir seu lugar de importante dama – embora não seja ela nem bonita, nem inteligente, e que possua apenas, ao seu favor, o magnetismo que atrai àqueles com quem compartilha sua vida, tornando-se um modelo para grande parte deles. Esse magnetismo, esse modelo – é o de uma contemporaneidade que triunfou. Sendo assim, não é surpreendente que Clarissa declare, diante do estrondoso sucesso que foi sua festa:

“Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele, o jovem que se havia suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida, enquanto ela continuava a viver.” (WOOLF, 2015, p. 157). Venceu, pois, o contínuo; venceu o contemporâneo.

A fim de expandir a reflexão que se pode firmar acerca do tempo moderno em *Mrs. Dalloway*, estabelece-se um paralelo entre os aspectos já ressaltados aqui a respeito das personagens principais do enredo e o panorama geral da sociedade apresentado por Walter Benjamin no ensaio de título “Experiência e pobreza”. Neste, Benjamin promove a tentativa de analisar um contexto social cujos eixos são os efeitos posteriores à primeira grande guerra e os avanços expressivos de uma economia capitalista. Nessa reflexão, o autor identifica uma espécie de esvaziamento a que se condicionam os indivíduos – em específico, um esvaziamento quanto a habilidade que têm de gerar e ainda tornar válida a ideia de uma experiência. Para ele, o conceito de um ensinamento que ultrapassasse sua importância momentânea e se prove relevante o bastante a ponto de ser passado adiante, de pai para filho, evidenciando-se amplo o suficiente para abranger a diferentes gerações, está em desuso, não encontra espaço em uma sociedade de avanços técnicos tão expressivos. As experiências, quando passadas para a frente, trazem em si a ideia de que há conhecimentos e uma moral que não se restringe à transitoriedade; em verdade, constituem juízos a resguardar todo o curso de vida de um ser humano. Como exemplo, Benjamin apresenta o cenário de um pai que, momentos antes de falecer, confessa aos filhos a existência de um tesouro que deveriam, juntos, procurar. Depois de muito trabalharem, os filhos não encontram nenhum objeto específico. Entendem, com isto, que o pai não desejava deixá-los com nada que possua a mera relevância da matéria, mas que seu propósito era o de fazer com que seus filhos compreendessem a importância do trabalho, a importância que haveria na busca que empreenderam juntos. Walter Benjamin, então, mostra um novo contexto em que já não tem significado nenhum os ensinamentos que um velho pode oferecer a seus filhos ainda novos. Diante das mais gritantes transformações a que a sociedade submete os indivíduos de gerações distintas, há um espaço, de certo modo, impreenchível. Já não há, nesse cenário, nada que se possa aprender com aquele que veio antes, posto que o tempo vivido por ele é completamente outro, distante em muito da ideia que se acolhe como a realidade em que se vive agora. Dessa forma, o que acontece é que os indivíduos se desvinculam uns dos outros, e não identificam em outras pessoas valores que possam ser aproveitados por eles mesmos.

Tornam-se, portanto, seres mais individualizados, aos quais um conceito de união social já não se faz potente. Como sintoma, Benjamin menciona, em forma de questionamento, uma importante questão: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (BENJAMIN, 1994, 114). Assim, entende-se de fato que, para o autor, na sociedade em questão se supõe um rompimento entre a palavra e a duração que se reserva a ela num contexto de interação entre seres humanos. Portanto, para Benjamin, a descrição desse cenário demonstra-se como um modo inovador de miséria, proporcionado pelo desenvolvimento sem precedentes da técnica. Nessa definição de miséria, cabe um raciocínio que se pauta na bipolaridade: em meio à ciência que avança, tem-se a guerra que arrebenta; em meio ao domínio da natureza pela técnica, tem-se também o homem que se confina e se encarcera em um novo mundo inventado, é válido mencionar, por ele mesmo. A miséria, ainda, diz respeito a uma temática bastante importante na obra benjaminiana, que é a constatação de que à humanidade se delineia um desmoronamento da experiência. Em Baudelaire, em especial no ensaio intitulado “Sobre alguns temas”, Benjamin identifica na poética do autor a propagação dessa verdade: os indivíduos modernos se flagram incapazes de formar novas experiências. Ainda, Benjamin observa que não há consolo possível àquele que já não possa fazer experiências. Em grande medida, o dito traz uma perspectiva quanto à vida de Septimus. Depois de viver a guerra – uma experiência incomunicável em palavras, impossível, portanto, de ser passada adiante, compartilhada – a inabilidade de comunicação torna-o, por fim, uma pessoa a quem a desesperança alcança por completo.

Benjamin aborda, também nesse texto, a ideia do vidro e do aço como elementos a representarem bem a modernidade. O raciocínio é magistral: para o autor, o vidro funciona como a representação imagética da miséria de que ele toma pauta. O vidro é um elemento que se esvazia por completo mesmo na primeira vez em que se o encara, não comporta segredos – em realidade, sequer os permite – e é contrário à reflexão demorada, ao questionamento, posto que tudo é, inevitavelmente, evidente quando encerrado por ele. O vidro, por fim, não devolve nada àquele que o observa; retorna, meramente, sua imagem própria que, embora lá se reflita, não é nunca fixada. Em contraponto a esse contexto moderno de engenharia, Benjamin pensa nos quartos burgueses dos anos oitenta. São ambientes onde se sente não haver nada a ser feito: os vestígios, as marcas dos indivíduos, aquilo que os diferencia, que os caracteriza, estão todos ali, ressaltados.

Frequentemente, inclusive, caso algum objeto seja reposicionado ou posto à desordem por um terceiro, seu dono se encolerizaria, uma vez que seus vestígios sobre a terra teriam se apagado. Para Benjamin, a ideia se faz importante na medida em que demonstra uma tentativa, no âmbito privado, de se manter a identidade, de se sustentarem elementos característicos que fazem as pessoas diferentes das demais, permitindo então que não se percam na massa a que o espaço público as integra. No âmbito público, tornam-se homogêneas, diluindo-se e perdendo sua autonomia. O arranjo social em voga, ele mesmo, propõe a desapropriação, a desilusão de se ser um só, o que esse ambiente burguês de morada ainda possibilita sentir. No entanto, arriscar-se a imprimir uma marca, um rastro, e alimentar a ideia de que se está sob o comando da vida, embora ela já tenha escapado de uma lógica que seja puramente singular, é um esforço inútil. Ao tentar-se resistir de maneira solitária ao anonimato em que culmina a sociedade capitalista moderna, está-se fadado ao fracasso. São necessários, portanto, propósitos de resistência que se afirmem coletivos, que não estejam reclusos a soluções aparentemente privadas, que expandam a possibilidade de resolução do problema ao invés de contraí-la.

De que forma a análise seguinte se conecta à narrativa disposta em *Mrs. Dalloway*? A ausência de acontecimentos que se pautem pela experiência, a uma visão, portanto, que abranja a coletividade, é o que constantemente assola as personagens do enredo e que, inclusive, permite que a narrativa seja ponderada sob um número de conflitos diversos, ao invés de um conflito uno que as interligue de maneira maior. Todos são, de fato, concomitantemente, indivíduos que se solidarizam simplesmente com aquilo que implica de forma direta as suas vidas e, também, seres que foram homogêneos pela sociedade capitalista moderna. Em outras palavras, são todos individualistas, já que as soluções que pensam para seus conflitos são majoritariamente as que envolvem única e exclusivamente a si mesmos. Ainda, quando postos ao lado os problemas individuais que se apresentam a todos, descobre-se que, de fato, são eles todos extremamente semelhantes entre si: a aristocracia representada por Virginia Woolf é igualmente rasa e monótona. E, por fim, quase toda a classe baixa representada pelo enredo também age de modo a celebrar o culto a partir do qual se sustenta a classe dominante. Em que pese o sofrimento de Rezia Smith e Doris Kilman, em seus sonhos mais profundos, a ambição a reger seus subconscientes é, mais provavelmente, aquela a representar a imagem modelo de Clarissa Dalloway. A imagem do vidro pode, portanto, fazer jus a boa parte das paredes mentais em que estão confinadas as intencionalidades das personagens do romance. A

ausência de uma noção que as posicione próximas umas das outras e, portanto, que se proponha a funcionar como um fio condutor de experiências, também merece um momento de reflexão. Como defende Gagnebin, o romance se finda em uma provável constatação de um conflito social maior, e não em sua transformação, pelo motivo mesmo que as personagens agem solitariamente; o que culmina, por infortúnio, meramente numa concepção insustentável de mudança.

Doris Kilman, um exemplo algo triste, sente cada vez mais pesar seus joelhos quando se posiciona para rezar, e come pedaços de bolo ainda maiores, posto que também as suas perspectivas de sofrimento e injustiça se restringem, meramente, a ela mesma. O exemplo mais drástico, o de Septimus Smith, talvez represente o fim exclusivo a que se direciona o isolamento da existência moderna cujos traços se recusem a se apagar. A personagem não se interessa pela exterioridade, embora ela configure o interesse geral a que se submetem as demais personalidades do enredo. Igualmente, não se vincula a ideia recomendada a ele de que a vida deva ter uma medida, isto é, que deva seguir um regulamento ao qual um número significativo de pessoas se permita atrelar. Septimus, quando volta da guerra, traz em seu corpo as marcas de que Benjamin fala: traz a experiência que não vê maneira de ser compartilhada, que origina uma impossibilidade de palavras que a represente, que constitui a desmoralização em paralelo para a qual não existem comparações cabíveis. Sendo assim, *Mrs. Dalloway* aparenta conformar uma maneira adequada de pensar os conceitos benjaminianos que se dispõem no texto “Experiência e pobreza”. Embora o autor finde sua ponderação de modo a estabelecer um otimismo diante da ideia de que a admissão da miséria poderia redirecionar à busca de transformação, a ideia não se aplica bem às personagens woolfianas em evidência, nas quais o individualismo exacerbado e o sonho coletivo exercem influência durante todo o enredo. São, tais ideias, tal qual a voz dos mortos a constantemente convocar Septimus, até o momento em que ele cede a elas: assim se movimentam as demais personalidades, guiadas pela escuta contínua do desejo que as impulsiona adiante à procura dos meios de existência a constituírem a urbanidade moderna.

Mantendo-se na linha de ensaios de Walter Benjamin, a questão rende ainda outras considerações. Em seu escrito “O autor como produtor”, Benjamin induz o leitor a ponderar a respeito do lugar do intelectual na luta de classes. Um importante destaque de sua ideia é a de que o autor que se compromete com esse propósito maior não deve deixar que escapem dois fatores primordiais: o ponto de vista político e, evidentemente, o ponto

de vista literário. É bastante delicada, igualmente, a possibilidade de que o autor não refuncionalize o objeto de que faz uso para sua expressão, arriscando, assim, a que uma luta política se torne, meramente, um objeto de prazer contemplativo, um artigo a ser consumido. O compromisso primordial é, portanto, que o autor enquanto um produtor, de fato, não se alie à alternativa de que a miséria seja transformada em um objeto de fruição. A maneira a partir da qual ele se torne apto a não o fazer é trabalhando em favor de que esse objeto com que se compromete seja liberado da moda, exibindo, por conseguinte, seu uso extraordinário; sua potencialidade revolucionária.

Quanto à praticidade real dessa ideia, Benjamin declara que “[...] para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político.” (BENJAMIN, 1994, p. 129). Para tanto, é necessária a superação daquilo que ele chama de “esferas compartimentalizadas” de produção intelectual, para que se veicule na obra uma produção de fato politicamente válida. Há outra entre as barreiras que ele também acredita ser urgente a quebra: entre a competência das forças de produção materiais e intelectuais, que são levantadas, evidentemente, “para separá-las”. Essas barreiras, conforme conclui Benjamin, carecem de ser derrubadas “conjuntamente”. Em que pese se refira exclusivamente ao autor, o contexto da escrita pode ser acrescentado ao enredo de *Mrs. Dalloway*. Afinal, qual é o motivo maior de se perceber enquanto falha a transformação dos papéis sociais em evidência? Por qual razão se postula ainda, apesar de algumas personagens parecerem próximas a se conscientizar de seu lugar social – como Kim, quando reflete sobre as diferenças entre a sua vida e a da Clarissa –, a ideia de um ciclo inevitável entre novidade e retorno? O que possibilita, afinal, que o contínuo histórico se estabeleça no desenvolvimento de toda a narrativa? Há, conforme Benjamin retrata, “esferas compartimentalizadas” de sofrimentos. As personagens não padecem de maneira a favorecer uma potência revolucionária que seja. Suas vivências não se tornam, justamente, uma experiência que seja compartilhada entre elas. O sonho coletivo em que submergem suas consciências, no caso de Rezia, por exemplo, ou a revolta que se esgota em si mesma, posto que não é elaborada, como em Doris, não torna fecunda a transformação política possível dos papéis sociais conforme são apresentados.

Susan Buck-Morss faz, ainda, uma declaração relevante: “Às vezes, Benjamin descreve a moda como uma predição da mudança histórica, mas outras (especialmente na década de 1930), ele lê a moda como uma explicação da ausência da dita mudança.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 132). O texto em questão, “O autor como produtor” data do

ano de 1934, quando já se percebe, na escrita de Benjamin, uma visão um pouco menos ingênua das noções abarcadas pela sugestão de se “estar na moda”. Justamente, interligam-se duas noções de relevância fundamental: “estar na moda”, manter-se contemporâneo, com a ideia de manter-se inorgânico, afastar-se da organicidade que outrora definia os seres humanos, não os objetos. Essa reversão dialética, se pensada em paralelo com o cenário que o autor apresenta em “O autor como produtor” possui grande sentido. À indumentária verifica o direito – e o dever – de se transformar, como um objeto ativo; ao passo que ao indivíduo, forçado a manter-se sempre contemporâneo, sempre jovem, a ação se inibe. Deve preservar-se estático, deve parar no tempo – tornar-se, portanto, um sujeito dotado de funcionalidades de objeto, de passividade. Portanto, compreende-se o motivo pelo qual Benjamin, em meados da década de 30, passa a questionar a ideia de que “estar na moda” seja uma atitude política capaz de promover qualquer espécie de mudança que se afirme expressiva. E a indumentária, por sua vez, perde todo seu potencial político à medida que seu uso se dá de maneira cotidiana, comum. É destituída de seu aspecto revolucionário quando se configura no interior de uma lógica que se afirma “na moda”, isto é, integrada a uma tendência que contraria interesses que buscam pela revolução. Dessa maneira, “estar na moda” promove, aos seres, o contínuo histórico a que já se veem submetidos: aquele que concerne às suas maiores queixas e insatisfações, aquele que lhes garante, copiosamente, a imersão no sono coletivo a que a modernidade os conduziu; em que seus objetos e modelos de desejo pertencem a um contexto do qual eles próprios foram excluídos. Doris Kilman, por exemplo, à medida que atesta sua inferioridade e sonha em ocupar o espaço reservado a Clarissa Dalloway, permanece estática como uma consumidora inconsciente de tudo aquilo que a modernidade oferece sob os moldes da mercadoria. Pouco importa que não tenham acesso; as personagens têm desejo – o que já basta à lógica mercadológica para que se mantenha potente.

O desejo, inclusive, se pensado em conformidade com o material a constituir o vidro mencionado no ensaio “Experiência e pobreza” e na possibilidade de seu caráter imagético representativo da Modernidade, é o sentido mesmo a ocasionar a miséria abordada pelo texto. A miséria moderna – o rolo compressor que faz dos indivíduos uma massa; que os submete a um raciocínio de homogeneização – se garante à medida que o desejo dos indivíduos é posto “na moda”. Conforme não há, com o vidro, a possibilidade de que o ser humano sustente seus vestígios, o estar na moda, manter-se jovem e

contemporâneo, auxilia o processo de massificação dos desejos, reunindo-os em objetos específicos. A ideia, inclusive, parece trabalhar a fim de promover o “anonimato do capitalismo moderno”, conforme exposto no texto de Jeanne Marie Gagnebin, algumas páginas atrás: promove a ideia de que as demandas sociais se igualem, tornem-se unas; aos diferentes, sobra, portanto, o espaço do discriminado, daquele a quem se direciona o escárnio. Uma evidência se encontra na análise da relação mantida entre Doris Kilman e Clarissa Dalloway. Segue uma demonstração: “Ela, feia, pesada, vulgar, sem bondade e sem graça, podia por acaso conhecer a significação da vida?” (WOOLF, 2015, p. 107). Alguém que não se mantinha em dia com a beleza e que afaste de si a vulgaridade, para Clarissa Dalloway, pouco entende da vida conforme ela se apresenta à sociedade moderna. Doris Kilman, portanto, em que pese seu significativo conhecimento de história, torna-se irrelevante; dispensável; um objeto a quem se direciona indiferença – quando não desprezo. Outro trecho interessante expressa tanto o modo como Clarissa vê Doris, como o contrário: “Como era feia, desajeitada, Clarissa Dalloway sorria dela; e isso lhe havia reavivado as disposições carnisais, pois dera-se conta da sua insignificância perante Clarissa.” (WOOLF, 2015, p. 110). As disposições carnisais de Doris Kilman são a de uma personagem que reivindica para si o lugar que pertence ao outro – como já mencionado antes. Por baixo de toda a revolta de Kilman, subjaz a imagem de Clarissa como referencial para o molde a que ela própria gostaria de se adequar. Novamente, aqui, observa-se de Clarissa o desdém dedicado àquele que não se mantém comum à maioria, isto é, aquele a quem a moda não se disponibiliza, a quem ela não se faz acessível. Apresenta-se, agora, outro aspecto a abranger as razões pelas quais “estar na moda” não se manifesta uma alternativa possível ao cotidiano de Kilman:

Sim, Miss Kilman estava no patamar e vestia uma capa de borracha; mas tinha as suas razões. Primeiro, porque era barato; depois, porque já passara dos quarenta; e não se vestia, afinal de contas, para agradar. Era pobre, de resto; degradantemente pobre. Se assim não fosse, não teria aceito empregos de gente como os Dalloways; de gente rica, que queria ser boa. (WOOLF, 2015, p. 105).

Daqui, retira-se informações fundamentais para se pensar o fenômeno da moda em Walter Benjamin e sua função no interior da narrativa em *Mrs. Dalloway*. Doris Kilman não se veste bem pelo fato de que é pobre e, portanto, impossibilitada de se atestar contemporânea. Declara-se, por conseguinte, a sugestão de que a moda é um veículo de expressão que se resguarda à classe alta; igualmente, afirma a ideia de que serve a um propósito da contemporaneidade: se é possível dizer que Doris Kilman é uma mulher que

“já passara dos quarenta”, é porque Kilman deixa transparecer em sua aparência o caráter orgânico de que se constitui, quando, em realidade, este deve se posicionar às escondidas, cedendo espaço apenas às mudanças que a moda aprova em suas origens. Susan Buck-Morss revela a informação de que, por conta mesmo do estigma do envelhecimento, a mulher é o alvo predileto da moda. O que passa a se vincular como uma “fraqueza social” – sua fecundidade, o elemento orgânico que traz em si – é precisamente aquilo que a moda promete esconder. É assim, então, que a moda assume seu atrativo aos olhos da mulher. Quanto a essa aparente fraqueza, há em *Mrs. Dalloway* algumas possibilidades de contemplação:

Lady Bruton muita vez suspendia o juízo acerca dos homens, em consideração ao misterioso acordo em que eles, e não as mulheres, parecem encontrar-se com as leis do universo; sabem como encarar as coisas; sabem como dizê-las; de modo que, se Richard aconselhasse, e Hugh escrevesse por ela, estava certa de fazer alguma coisa às direitas. (WOOLF, 2015, p. 94).

Lady Bruton é evidentemente um membro da aristocracia; embora seja uma mulher respeitada socialmente, ainda precisa do auxílio de personagens como Hugh, a quem a narrativa com frequência descreve de modo a evidenciar sua insignificância mental, sua ineficácia intelectual. No entanto, são os homens aqueles que se veem em acordo com as leis do universo, de modo que uma mulher carece de tê-los, por vezes, como intermediários de seus objetivos. Ainda, em outro momento, agora sob a perspectiva de Clarissa, ganha-se dimensão de quais são os papéis socialmente adequados à época: “Embora duas vezes mais inteligente que o marido, via as coisas pelos olhos deste – uma das tragédias da vida conjugal.” (WOOLF, 2015, p. 68). A narrativa fornece, aos poucos, os elementos necessários a que se invoque de modo concreto a referência que faz Buck-Morss a respeito da fraqueza social a que estava submetida a mulher. Então, há aí um atrativo inegável representado pelo advento da moda.

Também, a moda lhe prometia esconder o transcorrer do tempo; garantiria a ela uma centralidade privilegiada, posto que digna de atenção, digna de se tornar, por fim, um símbolo do contemporâneo. A mercadoria assume, então, um caráter ameaçador da fecundidade – a mulher bela é aquela frígida, a que o tempo não consiga alcançar. Em contrapartida, relembra-nos Buck-Morss, também a fecundidade representa uma ameaça à mercadoria: a mesma mercadoria que promete desvincular a mulher de seu cárcere orgânico é aquela que é lembrada, precisamente pelo orgânico, de que suas promessas

são falhas, são ilusórias. Sendo assim, ambos os elementos – a classe social e a idade – apontados como razões pelas quais Doris Kilman não podia tocar a moda – aparecem na teoria benjaminiana. A tempo, na narrativa se localizam ainda outros fragmentos que auxiliam a ponderar as relações entre a moda e o envelhecimento. Um exemplo é expresso pelo pensamento de Clarissa Dalloway, a quem o tempo parece ameaçar de maneira mais desponderada durante o enredo:

Mas o tempo é que ela temia, e lia na face de Lady Bruton, como num quadrante de impassível pedra, o fluir da vida; como, ano após ano, a sua parte diminuía; quão pouco podia dilatar o que ainda restava, e absorver, como nos dias juvenis, as cores, o sabor, o tom da existência.(WOOLF, 2015, p. 31).

Repetidas são as vezes em que Clarissa atenta seus pensamentos à possibilidade preocupante de que está envelhecendo e de que – ainda pior – podem as pessoas ao seu redor se darem conta de que o tempo age sobre ela. Em sintonia com o “tempo do Inferno” da Modernidade, a quem a morte só pode mesmo ser vislumbrada através do horror, os pensamentos da personagem parecem bastante previsíveis. No trecho acima, Clarissa se refere a uma outra dama com quem se tem contato durante a narrativa – elegante, dona de um significativo poderio financeiro e socialmente bem posicionada – que, no entanto, embora tudo possuía, já não ostenta a juventude, a contemporaneidade eterna constituinte do requisito maior que se direciona à mulher moderna. A moda pode, portanto, prover à mulher o esconderijo do tempo, a fuga à decadência do orgânico cuja chegada da idade avançada representa. Outra evidência de que essa é uma questão a circundar os pensamentos de Clarissa é o momento em que revê seu antigo pretendente, o velho Peter Walsh. Clarissa, inevitavelmente, como numa reação instintual, pergunta-se: “Que pensaria ele, perguntou a si mesma, quando voltasse?” (WOOLF, 2015, p. 36). Confabula, ainda: “Que ela havia envelhecido? Chegaria a dizê-lo, ou ela adivinharia que ele o estava pensando?” (WOOLF, 2015, p. 36). A fim de ilustrar a aflição a que se submete a personagem, tem-se outro trecho: “Quando colocava o broche sobre a mesa, teve um súbito calafrio, como se, enquanto divagava, as garras geladas houvessem encontrado uma oportunidade de cravar-se em sua carne. E no entanto não era velha. Acabava de entrar nos 52 anos.” (WOOLF, 2015, p. 36). Faz-se importante tal ponderação visto que, conforme afirma Susan Buck-Morss, “ser ‘contemporânea de todos’ significa nunca envelhecer; ser sempre ‘merecedora de notícia’ – ‘esta é a mais apaixonante e a maior satisfação secreta que a moda dá à mulher’.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 134). Uma

prova de que Clarissa se condiciona, sem pestanejar, a essa condição, é quando ela confia que:

[...] procurava ser sempre a mesma, sem nunca mostrar um sinal de seus outros aspectos – defeitos, invejas, vaidades, suscetibilidades, como esta com Lady Bruton, por não a ter convidado; o que, pensou (dando um último retoque ao cabelo), é uma verdadeira baixeza! E agora, onde estava seu vestido? (WOOLF, 2015, p. 36-37).

A narrativa propõe exatamente o modo sucessivo como Clarissa conduz suas ações: a afirmação da contemporaneidade e, por outro viés, o lado de si a ser escondido, negado, posto a escanteio - tudo aquilo que a caracteriza enquanto um ser orgânico, em que o externo exerce influência. E – como fuga, como possibilidade de dar cabo de se esquivar – vem o retoque ao cabelo, a procura pelo vestido – o enfoque se direciona, portanto, ao que a indumentária e o adorno de si prometem provê-la. Na realidade, parece funcionar, posto que é constante o fato de que a personagem seja referenciada pela sua maneira de se vestir, como por exemplo: “A voz de Clarissa, o seu riso, o seu vestido (algo de flutuante, de branco, de escarlate)” (WOOLF, 2015, p. 57). Ainda, sob os olhos de Peter Walsh, o leitor é levado a crer que os métodos de Clarissa funcionam suficientemente bem, uma vez que: “[...] dentre o grupo, era só de Clarissa que a gente se lembrava. Não que fosse impressionante; bonita, não era; nem tinha nada de original; nunca dizia coisas dignas de nota; mas estava ali; e isso era tudo.” (WOOLF, 2015, p. 65). “Estava ali” – e sua presença basta. Não é esquecida, não se permite desaparecer da memória dos demais. É ela! Era Clarissa, a mulher a quem o tempo não aparenta alcançar. Mas será mesmo? Susan Buck-Morss, ainda em *Dialética do olhar*, lembra que a provável resposta é não. A pensadora menciona a conclusão de que, embora a promessa da moda atraia a mulher, ela não é capaz de alterar significativamente a noção de fraqueza a circundar a biologia da mulher. Na melhor das hipóteses, “[...] a moda cobre a realidade [...]” (BUCK-MORSS, 2002, p. 134). Sendo assim, eventualmente, sequer esta aliada a mulher tem a seu favor. Clarissa Dalloway talvez esteja próxima de encarar essa realidade:

[...] pois ainda tinha esse dom: ser ela própria; existir; absorver tudo no momento em que passava; volteava, prendia a manta no vestido de alguma outra mulher, desprendia-a, ria, tudo com a mais perfeita naturalidade e o ar de uma criatura a se mover no seu verdadeiro elemento. Mas a idade a atingira; e, tal uma sereia, podia contemplar no seu espelho um claro pôr do sol por sobre as águas. (WOOLF, 2015, p. 146).

Sendo assim, nem mesmo Clarissa Dalloway foge ao círculo orgânico que constitui, em primeira instância, a vida. A referência à idade é feita também em relação a outras personagens do sexo feminino. Como exemplo, tem-se: “As festas aterrorizavam a Lady Bruton. Com certeza era porque estava envelhecendo.” (WOOLF, 2015, p. 96). Precisamente as festas, maneira que a aristocracia do livro encontra para afirmar sua contemporaneidade, o modo mais convidativo de não se deixar esquecer, são já um ambiente inóspito a uma mulher cujo aspecto orgânico da vida se mostra evidente demais.

Doris Kilman é, contudo, ainda a personagem a quem o atestado da contemporaneidade se recusa de modo mais firme, como se observa a seguir:

De qualquer modo que arranjasse o cabelo, a sua frente sempre ficava como um ovo, nua, branca. Nenhum vestido lhe assentava. Podia comprar qualquer coisa. E, para uma mulher, naturalmente, isso significava não interessar nunca ao sexo oposto. Nunca seria a primeira para ninguém. Ultimamente lhe parecia, às vezes, que, excetuando Elizabeth, só vivia para o alimento; para o conforto; a ceia, o chá; a botija de água quente, à noite. Mas era preciso lutar; vencer, ter fé em Deus. Mr. Whittaker dissera que ela estava no mundo para um fim. Mas ninguém tinha conhecimento da sua agonia? Ele replicava, apontando o crucifixo, que Deus o sabia. Mas por que tinha ela de sofrer quando outras mulheres, como Clarissa Dalloway, escapavam a isso? (WOOLF, 2015, p. 110).

Doris Kilman não tem acesso à cura que é o fenômeno da moda às mulheres da esfera dominante. Ainda que tente – conforme exposto acima – a moda a recusa mais que ela própria finge recusar a moda. Em realidade, sua recusa mesmo, a aparente frivolidade com que ela se decide a contemplar a moda, é já uma réplica ao fato de que todos os símbolos a representarem a moda não lhes são acessíveis. Portanto, Doris: “Orava a Deus. Não podia evitar a fealdade; não podia comprar lindos vestidos. Clarissa Dalloway tinha rido...” (WOOLF, 2015, p. 110). Não se dispunham a ela as alternativas de que é dotada Clarissa Dalloway. A passagem do tempo, a marca daquilo tudo que se esvai, e o organicismo de seu corpo se mantinham plenamente ativos, às vistas diante da nudez modística a que a personagem é forçada no transcorrer de seus dias. A personagem refugia-se, portanto, na “fé em Deus”. Guiando-se ainda pela filosofia de Benjamin, a crença de Kilman é bastante adequada. Benjamin descreve o “tempo do Inferno” como aquele onde a morte não tem abrigo, em contraponto à ideia de “tempos divinos” em que a finitude da vida é prevista. Sendo assim, Doris Kilman, como alguém a quem a moda

e, portanto, o tempo contemporâneo – as horas que não se findam jamais – recusou; a quem a morte, por conseguinte, se afigura enquanto inevitável, busca, ao invés, na religiosidade a cura de que necessita.

Contudo, não é difícil perceber que a relação espiritual de Doris Kilman é forjada. A personagem não se entrega verdadeiramente; ao contrário, o que não lhe abandona os pensamentos é o fato de que, para Clarissa Dalloway, a vida sorri com mais frequência que para ela, a quem o universo direciona uma expressão carrancuda. Doris Kilman não refuncionaliza o objeto de sua opressão; em realidade, conforme os conceitos dispostos por Benjamin em “O autor como produtor”, Doris abastece aquilo tudo que a submete a uma condição oprimida sem, no entanto, modificá-la. Ao querer, embora de maneiras distorcidas e inconscientes, pertencer ao universo de Clarissa, trajar-se a si mesma mediante aos valores de uma classe a que não pertence, Doris Kilman abre mão de sua luta política e sua miséria se refaz em uma mera contemplação.

Rezia, da mesma forma, não obtém o que é, pautado em Benjamin, um êxito em transfigurar ao potencial revolucionário o objeto que detém em mãos. Observa-se pelo seguinte trecho:

- O mais importante é o chapéu – dizia ela, quando saíam juntos a passear. Examinava todos os chapéus que passavam; e as capas, e os vestidos, e a maneira como os usavam as mulheres. Estigmatizava as malvestidas, as sobrecarregadas, não violentamente, mas com impacientes movimentos das mãos, como os de um pintor que rechaça alguma evidente impostura; e depois, generosa mas sempre criticamente, aprovava uma empregadinha que arranjava os seus retalhos com elegância, ou louvava, integralmente, com entusiástica e profissional competência, a uma dama francesa que descia de sua carruagem: chinchila, soirée, pérolas.

- Que lindo! – murmurava, dando uma cotovelada em Septimus, para que olhasse. Mas a beleza estava por detrás de um vidro. (WOOLF, 2015, p. 76-77).

De maneira eficaz, o fragmento a respeito de Rezia e sua relação com a moda movimenta ambos os textos de Benjamin em questão, “Experiência e pobreza” e “O autor como produtor”. A maneira como o vidro é usado na descrição de Woolf esclarece demasiadamente: como insígnia da modernidade que é, abarcando a si, igualmente, a ideia de uma homogeneização a que não sobrevive qualquer vestígio de hábito individual, aqui o vidro simboliza uma ideia semelhante. O desejo está por detrás do vidro – da vitrine, do automóvel em que se encontra a realeza. O desejo que é homogeneizado, coletivo, que funciona de modo a induzir as massas ao sono letárgico que constitui o impeditivo de

suas ações. A beleza, embora admirada por Rezia, acontece distante dela. O que Rezia pode, efetivamente, enquanto provê de cuidados o marido doente, é desaproveitar ou louvar as escolhas que se apresentam a ela pelas ruas de Londres. Não pode, no entanto, como outrora, na Itália, alcançar a felicidade pelo objeto que lhe fascina, tirar proveito de suas funcionalidades. No entanto, o que falta a Doris, mais que a Rezia, é a metamorfose do objeto – o despertar do sonho coletivo. Modificando-se o objeto, modifica-se também seu valor de uso revolucionário. Para tanto, conforme defende Benjamin em ambos os textos, não basta que as personagens se desvinculem da ambição de se manter “na moda”, mas também que seu conflito se promulgue em forma de uma experiência, não de um isolamento. As personagens a quem o objeto faria bem se refuncionalizado, além de isoladas umas das outras, uma vez que *Mrs. Dalloway* ilustra o individualismo exacerbado a conduzir as relações pessoais, também se sintonizam de modo a vislumbrá-lo segundo a lógica da tendência, em conformidade com a valoração “em moda”.

A respeito de Rezia, no entanto, cabe uma perspectiva mais ampla. O conflito de Rezia é de uma natureza bastante peculiar. A condição de isolamento em que se instaura a personagem se dá majoritariamente ao fato de haver estabelecida entre Septimus e ela uma ligação. Ser esposa de Septimus significa, concomitantemente, ser imigrante na Inglaterra, lugar onde passou a morar após concretizado o casamento. A única pessoa que de fato conhece e com quem convive, então, é o marido – que, para seu infortúnio, adocece. Assim, Rezia se torna uma espécie de cuidadora – condição que a isola em medida ainda maior – além de perder a companhia exclusiva que sua morada na Inglaterra oferecia. Um fragmento em que se elucida sua solidão é o disposto a seguir:

Mas não, Septimus não se mataria; e ela não podia falar com ninguém. ‘Septimus tem trabalhado em demasia’ – era a única coisa que podia dizer, à sua própria mãe. O amor torna a gente solitária, pensou. Não podia dizê-lo, a ninguém, nem mesmo a Septimus [...]. (WOOLF, 2015, p. 25).

A verdade de que se constitui sua vida não pode, aparentemente, ser comunicada a ninguém, nem mesmo àquele a quem se unira em matrimônio. Rezia está absolutamente só. E sabe: “Estou sozinha; estou sozinha! – exclamou, junto à fonte do Regent’s Park [...]” (WOOLF, 2015, p. 25). Enquanto Septimus não dá sinais de que se recuperaria, Rezia relembra os tempos felizes na Itália, o país em que nasceu, onde seu ambiente de trabalho era também o espaço em que convivia com seus familiares e se reconfortava. Seu sentimento é o de uma nostalgia melancólica:

Que longe a Itália e a casaria branca e a sala onde suas irmãs sentavam a fazer chapéus, e as ruas à tarde, cheias de gente que ria alto, sim, e não meio vivo como os daqui, nas suas cadeiras de rodas, a olharem umas poucas e feias plantas metidas em potes!

- Deverias ver os jardins de Milão – disse ela em voz alta. Mas a quem? Não havia ninguém. Suas palavras dissipavam-se. Como se dissipava um foguete. (WOOLF, 2015, p. 25).

Com o aparente avanço da doença, o marido se torna, para Rezia, uma espécie de empecilho à felicidade. Há momentos, inclusive, em que a própria personagem se expressa, exasperada: “- Sou tão desgraçada, Septimus! - dizia Rezia, tentando fazê-lo sentar.” (WOOLF, 2015, p. 63). A maior dificuldade de Rezia é, de fato, estar prisioneira de uma situação que não se mostra possível de ser melhorada com ou sem a sua intervenção. É prisioneira de uma condição que não pode, ela mesma, transformar. Assim se entende, por conseguinte, que no momento em que Septimus interrompe o contínuo de sua própria vida, obstrui também o de Rezia. A morte de Septimus simboliza, para a personagem que é a sua esposa, a libertação que se fazia urgente em sua existência. Rezia, portanto, tem seu contínuo interrompido – já não é necessário que para ela as coisas se mantenham as mesmas. Ela pode retornar à Itália, se assim o desejar, ou permanecer na Inglaterra enquanto confecciona seus chapéus. Talvez Rezia passe a viver da moda depois da morte de Septimus, como o fazia num período anterior. Essa é uma possibilidade interessante para Rezia, posto que também a sua concepção da moda rompe com a ideia de que se contagia o restante das personagens da narrativa. Diferentemente de Doris Kilman, a quem as roupas e acessórios parecem rejeitar, como igualmente por ela serem rejeitados, Rezia enxerga no fenômeno da moda uma acessibilidade generalizada. A moda se dispõe a ela, como também às suas clientes; a moda se oferece à grande dama, como também à criadinha que a serve. Ela não é, para Rezia, algo de que só a aristocracia deve fazer uso. O contínuo, em Rezia, quebra-se, portanto, na metáfora menor que é a moda, como na maior, que é a de seu próprio curso de vida.

A fim de não se esquecer de contemplar alternativas ao contínuo histórico a que a moda trabalha a favor, uma personagem primordial a ser mencionada neste momento é Hugh Whitbread, para quem a moda tem uma importância inquestionável. Uma demonstração desse valor fica clara quando Peter confidencia:

A Hugh, detestava-o por alguma razão. Só pensava na sua própria aparência, dizia ela. Devia ter nascido duque. Teria por certo casado com uma das princesas reais. E sem dúvida Hugh tinha, dentre todos os seres humanos, o mais extraordinário, o mais natural, o mais sublime respeito pela aristocracia britânica. (WOOLF, 2015, p. 64-65).

“Devia ter nascido duque” torna possível a sugestão por parte do leitor de que a realidade de Hugh não é de semelhante tenacidade. Todavia, a informação seguinte incita algumas reflexões a respeito da mesma personagem. Hugh, que dedica grande parte de seus pensamentos à sua aparência, preserva um grande respeito pela aristocracia, a quem lhe agrada se associar. Aqui, possivelmente, o narrador guia o leitor já à concepção de que a aparência se pode cultivar para fins específicos, como, por exemplo, para conquista de uma credibilidade. A ideia se confirma quando, a respeito da mesma personagem, também se declara: “Ninguém acreditaria em nada contra Hugh, naturalmente.” (WOOLF, 2015, p. 65). Sua apresentação parece lhe garantir os mais distintos votos de confiança. Há ainda um outro momento da personagem que importa observar-se:

E que magnífica figura fazia ele, parado ali um momento (enquanto se desvanecia a vibração da meia hora) para olhar criticamente, magistralmente, as meias e os sapatos; impecável, substancial, como se olhasse o mundo de uma eminência; e vestido à perfeição; mas cumpria as obrigações que comporta a aparência, a saúde, a riqueza, e observava meticulosamente, ainda quando não absolutamente necessárias, certas pequenas cortesias, certas antiquadas cerimônias, que emprestavam a suas maneiras um especial valor, algo digno de imitação, algo que não se podia esquecer. (WOOLF, 2015, p. 89).

A Hugh também aparenta agradecer a impressão de contemporaneidade. A moda o ajuda a preencher tais requisitos: “impecável”, “vestido à perfeição”, cumprindo “as obrigações que comporta a aparência” e, evidentemente que, “a riqueza” garantem, copiosamente, que seu *status* se mantenha como o de um homem imponente; a quem seu tempo não pode negligenciar.

A verdade sobre Hugh, porém, é a de que:

Hugh era o mais esnobe, o mais obsequioso – não, não adulava propriamente. Era muito orgulhoso para isso. Um mordomo de primeira, era essa a comparação óbvia; alguém que segue atrás, carregando valises; de confiança para passar telegramas – indispensável para uma dona de casa. E tinha achado o que lhe servia – casara com a sua Honourable Evelyn; arranjava o seu biscate na corte, de fiscal das adegas reais, ou lustrador das imperiais fivelas, e pavoneava-se da calções curtos e punhos de renda. Como a vida é implacável! Um biscatezinho na corte! (WOOLF, 2015, p. 65).

Portanto, a moda funciona a favor de garantir a ele um espaço de privilégio que o mantém em meio à aristocracia, igualmente a colher seus bons frutos. Hugh pode,

originalmente, não ser alguém a quem a classe alta preste atenção, mas ele soube fazer da indumentária uma espécie de figurino, um portal de acesso a ambientes restritos. É tão importante essa observação que Peter, em que pese se julgue mais interessante, mais inteligente que Hugh, sente-se, durante a festa de Clarissa, mais deslocado que o primeiro. As personagens que de alguma forma se sentem deixadas de lado durante a cerimônia ou não pertencem mais àquele meio aristocrático, ou jamais pertenceram. São olhadas pejorativamente, sobram pelos cantos, quase como se fossem parte da mobília, ao invés de parte dos convivas. Não é, em momento algum, o caso de Hugh – a quem se pode talvez não se suportar e, interiormente, até se desprezar, mas que obtém êxito em, conforme a sua intenção, não se fazer esquecer. Afinal, é na cerimônia mesmo de Clarissa em que, a seu respeito, comenta-se: “As meias de Hugh eram, sem exceção, as mais bonitas meias que ela já vira... E aquele fraque, então? Perfeito!” (WOOLF, 2015, p. 159). De fato, o figurino lhe assegura, ao menos pelo tempo em que corre a narrativa, a manutenção da categoria que lhe é cara.

A indumentária enquanto um figurino que representa a aceitação é bastante notável no andamento da narrativa. O médico de Septimus, de primeiro nome William, desagrada Clarissa quando menciona a morte de um de seus pacientes. Analisando-se seu histórico, percebe-se que ele só é uma personagem com direito a frequentar o ambiente aristocrático porque detém um poderio financeiro considerável. Em verdade, não fosse por isso, William jamais pertenceria integralmente àquele convívio. No entanto, essa personagem, apesar de ter ascendido socialmente, de sofrer uma espécie de discriminação social, ainda observa a Septimus, seu paciente, com olhos de julgamento. A explicação vem adiante: “Pois havia em sir William, cujo pai fora comerciante, um inato respeito pelas boas maneiras e o bem-vestir, de modo que o desalinho sempre o irritava [...]” (WOOLF, 2015, p. 84). Integra, ele também, o contínuo a que se condicionam grande parte das personagens. As classes baixas (ainda os casos em que foram baixas no passado, agora habitando o meio aristocrata), a quem os valores desses símbolos podem se refuncionalizar, visando-se a uma libertação que já não as condicione a um comportamento repetitivo, por vezes de imitação, acolhem-nos e os acrescentam como seus.

A ideia de figurino se faz presente também no próprio discurso de Clarissa. A respeito da ocasião da própria festa, a personagem afirma:

De cada vez que dava uma festa, vinha-lhe aquela sensação de não ser ela própria e de que cada pessoa era irreal em certo sentido; e muito mais real por outro lado. Era, pensou, parte pela indumentária com que se apresentava, parte por estarem fora da sua vida comum, parte pelo cenário [...] (WOOLF, 2015, p. 144).

A roupa configura um disfarce, institui um papel apropriado encarcerado ao qual devem se posicionar as personagens. Os aristocratas devem se apresentar conforme o que se espera deles – a excelência, o modelo diante do qual todos suspiram, inspirados; aqueles que estão em conformidade com a aura da mercadoria. E até mesmo as personagens que se percebem um pouco fora de contexto – os convidados de última hora, os parentes distantes, com quem a fortuna, por infelicidade, não foi compartilhada – estes devem também procurar um posto que os confira dignidade, que os torne todos semelhantes. A indumentária, de fato, não só afirma a classe social a que pertence uma pessoa como, precisamente, abre ou fecha portas a seu pertencimento.

Outra maneira como a moda se permite pensar na instância do contínuo a que está submetida a narrativa é por meio da personagem Elizabeth. A garota, enquanto convive com Doris Kilman, não demonstra o menor interesse pelos costumes da mãe, como os de vestir-se adequadamente. Clarissa Dalloway se mostra, por vezes, preocupada com o direcionamento da personalidade da filha e com a distância que principia a crescer em meio as duas. Prova-se, a partir do seguinte fragmento: “Luvas e sapatos; tinha paixão por sapatos; mas a sua própria filha, a sua Elizabeth, não se importava absolutamente nem com uma nem com outra coisa.” (WOOLF, 2015, p. 15). Clarissa fornece ainda um acréscimo: “E quando à maneira de vestir-se, de tratar as visitas, eram coisas com que não se importava [...]” (WOOLF, 2015, p. 15). Tais descrições antecedem a queixa da personagem de que Elizabeth vive, grande parte do tempo, na companhia de Doris Kilman, provável influência de seu comportamento inabitual. É interessante pensar-se em Elizabeth como um elemento que pende entre forças opostas, uma vez que seu convívio se dá entre Kilman e Clarissa. Talvez a personagem possa, portanto, configurar uma performance por meio da qual se analisa se o contínuo de fato acontece ou se rompe. No entanto, Elizabeth se esquivava da convivência com Kilman, mostrando-se mais próxima dos valores transmitidos pela mãe. Sua professora, inclusive, no momento em que a vê partir, declara: “Mrs. Dalloway triunfara. Elizabeth tinha ido embora. A beleza tinha ido embora; a juventude tinha ido embora.” (WOOLF, 2015, p. 113). A “juventude” que abandona Kilman e que caminha em direção a Clarissa é uma metáfora a confirmar que

à Mrs. Dalloway se disponibiliza a contemporaneidade; a eterna juventude, enquanto a Kilman, de fato, resta a decadência, o abandono e desalinho absolutos dos valores modernos.

É Ellie Henderson, uma prima distante de Clarissa e, aparentemente, pobre quem dá a ideia de que Elizabeth, por fim, entrega-se ao contínuo. O trecho expressa: “Para ela, Ellie Henderson, era um acontecimento ir a uma festa. O que mais lhe interessava eram os belos vestidos. Não era Elizabeth, aquela, tão crescida já, com um penteado da moda e vestido cor-de-rosa? (WOOLF, 2015, p. 142). Vestida e penteada conforme a moda, Elizabeth enfim aniquila a possibilidade de surpreender ao leitor com um comportamento que destoe o de sua mãe.

Sob tais manifestações é que a moda se evidencia importante de ser ressaltada no enredo de *Mrs. Dalloway* na medida em que auxilia a elucidação do domínio exercido pelos meios de produção capitalistas na era moderna. Ela possibilita a elaboração de pontos importantes do enredo, como, por exemplo: o conflito de classes que perpassa a obra, como também o conflito de gênero, uma vez que, embora disponível aos homens, a moda tem como alvo, sobretudo, o sexo feminino. Reflete-se também, a partir do fenômeno da moda, sobre as relações abordadas por Walter Benjamin e que muito bem cabem à interpretação da narrativa de Virginia Woolf. Conforme já pautado aqui, a narrativa em discussão não promove a ruptura coletiva de um contínuo histórico. A personagem exclusiva a promover a quebra da continuidade em sua vida é Septimus, o que, no entanto, não preenche de otimismo pelo motivo de que a sua alternativa de interrupção se dá pela própria morte. Ao contrário, considerando-se o fim a que se submetem as demais personagens, infere-se logo a ideia de que a narrativa não rompe o contínuo – Clarissa Dalloway aproveita ainda a sua festa, louvando o sucesso dela diante de seus convidados.

Doris Kilman tem como fim de sua participação o mais completo isolamento, diante do abandono daquela que se vê como a sua única companhia durante o andamento da história. Rezia, por sua vez, outrora isolada, pode agora ser pensada como alguém que tem diante de si a alternativa de uma vida que recomeça. Não é absurda, portanto, a postulação da ideia de que a narrativa segue em grande parte o fluxo em que teve início – da mesma forma que Clarissa Dalloway olha sempre pela mesma janela e observa, continuamente, o sol quando nasce e depois quando se põe, o que os leitores percebem é

uma continuidade semelhante na tranquilidade como é acolhida pelas personagens, com a exceção de duas delas. Sendo assim, as classes que de início se encontram em um papel de privilégio, no fim ainda gozam deste. E aquelas a quem o espaço de domínio não é cedido, ao findar da narrativa se encontram numa condição possivelmente mais deplorável que a de princípio – em específico, aqui trata-se de Doris Kilman. A Rezia, por intermédio de Septimus, o contínuo parece obter êxito em ser rompido.

Em grande parte, a narrativa se adequa, portanto, à dinâmica habitual de desenvolvimento da moda, posto que também a moda, em conformidade com as personagens e eventualidades a que se é introduzido, define-se em meio à novidade e à repetição sucessivas de si. A moda é tão cíclica e repetitiva quanto o são as personagens de Woolf - no entanto, ela se faz ver sempre sob a forma de uma novidade, constitui-se pela união mesma de um elemento arcaico a um contemporâneo. A moda sobrevive através do eterno retorno, o que foi mencionado aqui nos momentos em que se propôs a dimensionar a capacidade de ação das personagens no romance. Sendo assim, forma e conteúdo tornam-se, em grande parte, una. Nesse contexto, a exceção possível aparenta ser Rezia, a quem a moda já não se apresenta como um elemento de que só podem fazer uso as classes altas. Com seu modo de pensar distinto das demais personagens, Rezia reconfigura a ideia de moda conforme consolidada no restante do enredo.

É interessante também que a moda seja pensada em relação ao enredo sob um segundo ponto de vista: o intercâmbio que há entre o caráter orgânico do ser humano e o inorgânico do objeto na moda é expressivamente presente. O objeto, embora submetido ao raciocínio de um eterno retorno, aparece sob a impressão da novidade, escolhe revestir-se a fim de surpreender. Ao objeto, portanto, relega-se a habilidade de metamorfose, característica que imediatamente ele agrega a seu caráter. Ao indivíduo, no entanto, a permuta não beneficia consideravelmente: a ele é direcionado o inorgânico da existência. Sendo assim, define-se em meio à continuidade; não aparenta saber fazer-se de modo distinto.

Centra-se, prioritariamente, em si mesmo, razão pela qual raramente enxerga a existência legítima de outro ser que não seja ele próprio. Isso o vincula ao sintoma primeiro do texto de Benjamin referenciado aqui, de acordo com o qual as relações sociais na modernidade se tornam essencialmente esvaziadas. Em segundo lugar, as personagens observam, estáticas, as mudanças protagonizadas pelos objetos, mas não modificam, elas

mesmas, a maneira de observá-los. Essa premissa se pauta, sobretudo, tendo em vista o fim a que se destina a personagem Doris Kilman. Rezia, no instante em que à sua vida sucede a ruptura, pode enfim remover da própria vida o *status* de imobilidade. Não se atende, portanto, em grande parte, a necessidade que Benjamin aborda de modo urgente em seu segundo ensaio mencionado neste estudo, que é a de que o objeto tem, por parte do sujeito, seu lugar e funcionalidade questionados e, por conseguinte, há uma resposta quanto a uma alternativa inovadora no que diz respeito a suas potencialidades. Nesse caso, o que as personagens fazem é, literalmente, observar a moda que passa diante delas, o objeto de desejo a que não acessam, embora sonhem de modo a reforçar a sugestão de que esse dia lhes será possível, enquanto elas mesmas, prostram-se de modo a aceitá-lo passivamente, sem vestígios quaisquer de contestação, destino que possivelmente pode vir a ser alterado por um novo poder decisório investido em Rezia, o que não acontece com Doris. A moda condiciona o sujeito a assentir à sugestão de que são os objetos que mudam a fim de cumprir a promessa de satisfazê-lo; e que sua missão é a de simplesmente tornar-se hábil a alcançar essa mesma satisfação.

Isso para defender, por conseguinte, que a moda não é simplesmente o instrumento moderno através do qual o retorno das personagens em si mesmas e seu caráter imóvel se torna mais evidente, mas que os métodos mesmo intrínsecos à moda condicionam e definem como um todo a maneira como a narrativa ganha um desenvolvimento. O fenômeno da moda e seu funcionamento moderno contempla de maneira razoável as relações entre sujeito e objeto travadas pelas personagens de *Mrs. Dalloway*. De maneira semelhante, as personagens, em sua maioria, pontuam dinâmicas específicas do jogo entre novidade e repetição em que se pauta a moda.

No tocante ao contínuo mencionado durante todo o andamento da narrativa, faz-se necessário ainda acrescentar uma ressalva. No mesmo texto de que se falou por último, “O autor como produtor”, Walter Benjamin analisa uma ideia que, apesar de simples, toca o íntimo de questões fundamentais. O pensador reitera Lichtenberg ao afirmar que “[...] não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós.” (LICHTENBERG *apud* BENJAMIN, 1994, p. 131). Benjamin ainda escreve que, em que pese seja inegável a importância de uma boa opinião, sequer a melhor delas encontrará para si uma finalidade justificável se não for de utilidade para aquele que a defende. Se a palavra não prescreve uma atitude concreta, sua serventia se evidencia ineficaz, até mesmo nula. Sendo assim, aquele que as têm, mas que não as sustenta em ações, condena-

se, meramente, a reproduzir as condições em conformidade ao que elas já são. Se não há, naquilo que se faz, coisa nenhuma que promova a “interrupção de sequências”, pouco vai significar aquilo que se diz e, ainda mais leve, será o peso daquilo que se afirma pensar.

A ideia é relevante de ser pensada a partir do momento em que inclusive as personagens que se posicionam, de certo modo, contrárias ao sistema vigente na narrativa, acabam se incluindo nele; revelam, em verdade, uma espécie de fascinação às avessas. Mesmo Peter Walsh, homem que se mostra por vezes bastante crítico aos ingleses e seus hábitos, além de receber o título de alguém ligado à cultura e, portanto, distinguir-se no meio aristocrático em que se encontra, utiliza-se de suas opiniões à medida que elas o fazem sentir-se superior, que garantem a ele mesmo um senso de distinção; não são capazes de promover nenhum afastamento da realidade como sempre se apresentaram para ele. Quando se aproxima de Clarissa, Peter inclusive volta a se comportar da maneira exata ao que antes fora em sua presença. A única personagem cujas opiniões possuem peso o bastante a fim de que seja exercida uma influência é Septimus, precisamente a personagem a encarnar a performance mais oposta à Clarissa Dalloway e a eterna repetição a que se abandona a sua vida, como as demais ao seu entorno - também a Rezia, por conta de sua ligação com Septimus, torna-se oportuna a alternativa de não se manter vinculada à lógica da mesmice. Sendo assim, enquanto Clarissa vive o óbvio, o previsível para sua vida desde a juventude, para Septimus a vida se apresenta como um ambiente inóspito em que quase nunca se disponibiliza o direito de escolha - ir para guerra não é uma imposição a que se pode, deliberadamente, negar; e quando enfim retorna, a liberdade de escolha no tocante a seu destino ainda não se disponibiliza à personagem. Logo, o contraste maior a ganhar símbolo na narrativa é entre aqueles que de fato são senhores de suas decisões e que, conseqüentemente, identificam em seus cotidianos a alternativa de usufruir das benesses que a modernidade abrange – dentre as quais, destaca-se em especial aqui, a moda – contra aqueles para os quais não se dispõe a dignidade da escolha e a quem, inevitavelmente, a modernidade é sentida como um fardo.

Septimus, sim, interrompe a sequência e se liberta do ciclo em questão, enquanto o restante das personagens deixa-se dominar pelo fascínio que sustenta pela modernidade. E ainda que Septimus o faça, seu ato talvez perca importância na narrativa, não promova uma ruptura duradoura, que movimentaria condições. Embora esse ato extremo não tenha sequência na narrativa, posto que esta se finda, interpreta-se Septimus como uma metáfora à ideia de que, enquanto agir individualmente, a sociedade batalha contra si

mesma. E precisamente esse drama entre o individual e o coletivo Walter Benjamin define muito bem. Sendo assim, o que se atesta por fim é que *Mrs. Dalloway* é uma construção narrativa que não apresenta alternativas, mas que meramente constata uma determinada configuração social. Define-se, em outras palavras, como uma crítica que opera pela denúncia. Seja pelo narrador, pelo enredo, pelo tempo – uma vez que não é linear, promove a amálgama contínua entre o passado o presente, evidenciando, como a ideia de um eterno retorno, como um sempre se assemelha inacreditavelmente ao outro – pelo espaço – o centro de Londres, o local onde se concentra o poder, em meio ao qual se vive embalado pelas badaladas do Big Ben que, por si só, auxilia a perpetuar a ideia de tempo como liberdade para uns e escravidão para outros - ou pelo conflito, o que se evidencia em maior medida na história é a possibilidade de que as personagens e situações sempre se conformem ao que já são. Se, por fim, a maioria das personagens perde, se anula, adequa-se, ou entra no acordo, a ideia de um contínuo histórico se mantém intacta.

Demonstra, de fato, a verdadeira ausência de articulação de um pensamento em uma atitude, o que remete ao raciocínio de Walter Benjamin no início deste debate. O elemento da moda – à medida que se recusa a servir Septimus Smith, julgado mal por seu médico a partir de sua indumentária; a auxiliar Doris Kilman e a representar uma solução que, temporariamente, não seja a do sonho a Rezia Smith – metaforiza a questão moderna maior que perpassa toda a narrativa – a que se observa por meio de experiências várias que, tendo ou não um potencial expressivo de transformação social, aqui, em específico, não promovem diferenciação nenhuma – apontam para o mesmo, simplesmente. Ou, como preferiria quaisquer dos narradores em *Mrs. Dalloway*, adiante, adiante; sempre adiante. “Não temas mais o calor do sol”, então vá adiante – ainda que pela frente só se caminhe em direção ao mesmo ponto de onde há pouco se partiu.

Neste capítulo, dedicado à *Mrs. Dalloway*, conclui-se que o trajeto a que se condicionam as personagens do enredo se interliga a de um contínuo histórico: excetuando, possivelmente, duas delas, o restante age de acordo com os preceitos que no princípio do texto já regiam suas vidas. Nada parece, portanto, mudar – seja no aspecto exterior de suas existências quanto em outro, mais interior.

Ainda, a maneira como se finda a participação de Septimus na narrativa, embora represente uma quebra do movimento a que as demais personagens obedecem, merece uma delonga. Septimus rompe, inevitavelmente, com uma espécie de contínuo – que, no

entanto, é muito mais individual que histórico. Não há qualquer consequência estrutural para essa quebra. Em verdade, quando Clarissa chega à conclusão de que o fato de a vida esvaída no instante de sua festa ter sido a de um qualquer e não a dela traz alívio, entende-se que o seguimento daquele universo aristocrático permanece o mesmo, sem abalos significativos.

Sendo assim, não é incoerente pensar que a morte de Septimus representa, na realidade, uma solução narrativa para a história. Não parece haver lugar possível àquela existência – Septimus rejeita o sistema, não se submete a ele. No entanto, é também um indivíduo cuja doença torna isolado, fora de possibilidade de integração em qualquer um dos contextos pensados pelo enredo. Por conseguinte, não parece correto – e sequer possível – que o ato de Septimus seja interpretado enquanto político. Agiu isoladamente e, faz-se importante ressaltar, por consequência do desespero de se perceber como um ser de mãos atadas, a quem provavelmente não aparenta ser plausível qualquer outra escolha. Em verdade, que escolha é válida num contexto em que se entende a doença?

O interessante a respeito da personagem Septimus é que, embora seja uma das únicas a representar um contraponto ao sistema, não possui quaisquer condições de agir coletivamente. Quando retorna da guerra, Septimus já se percebe danificado. Quando conhece sua esposa, igualmente, a personagem deixa ver sua insensibilidade. Septimus alcança um ponto em que não se vislumbra possível nenhum vestígio de emotividade – ele não é capaz de sentir, em absoluto, nada. Para que se tenha uma evidência de sua inabilidade de sentimentos, a narrativa retoma aquela que seria a sua reação diante da morte do amigo de guerra Evans. Embora relembre o fato, agora de modo a se deixar perturbar pelos acontecimentos, Septimus aparenta ter lidado com a situação de maneira indiferente. Talvez, portanto, até mesmo supor que ele seria capaz de se apaixonar por Rezia – de nutrir um sentimento que seja em direção a outrem – seja uma interpretação ingênua, sem mencionar superficial, da psique da personagem em questão.

Sendo assim, Septimus se afirma como a personagem que mais evidentemente torna conhecidos os efeitos que a modernidade exprime no indivíduo comum. Septimus reúne em si todos os sintomas de choque que correspondem à realidade moderna; ele perde, por completo, sua sensibilidade. Perde, também, a habilidade de se apresentar como um ser dotado de sociabilidade. Indiferente a tudo e a todos, Septimus é a ilustração ideal daquilo que Susan Buck-Morss descreve como o fenômeno da neurastenia. De

diagnóstico datado de 1869, a neurastenia implica uma desintegração da capacidade de se formular experiências, o que Benjamin identifica como uma consequência do choque moderno. Alguns de seus sintomas são exatamente as características encarnadas pela personagem, como por exemplo os nervos abalados e a fragmentação da psique. Os responsáveis por esses sintomas são o excesso de estímulos e a impossibilidade de reagir a todos eles, acontecimentos que se evidenciam consequências da vida moderna.

Algumas das condutas que se percebe recorrentes à neurastenia são a exaustão, que por sua vez resulta em passividade, ausência de resistência aos estímulos indesejados e, eventualmente, morte. Dessa forma, é bastante clara a informação de que Septimus, mais intensamente que qualquer outra das personagens na narrativa, é uma vítima do sistema. Septimus sofre as consequências modernas em todos os sentidos; recebe-as em seu próprio corpo. Afinal de contas, ele vivencia o extremo da modernidade, uma vez que é ele a personagem a ir para a guerra. Sobrevive a ela, certamente, mas sob os moldes de uma pessoa que já não pode se relacionar com coisa alguma do mundo a que volta a frequentar.

É significativo também que se pontue o contraponto entre Septimus e a personagem Lady Burton. Assim, definitivamente, torna-se compreensível a interpretação de que Septimus assume, em *Mrs. Dalloway*, o papel maior de vítima da modernidade. Enquanto Lady Burton, no alto de seu gabinete, decide o que será melhor para vidas que não lhe dizem respeito e que, em verdade, estão muito distantes da realidade da sua própria, Septimus é a personagem cuja vida se afeta por mudanças que são decididas por outros. Ele é a representação da camada social que deve, inevitavelmente, acatar aquilo que é escolhido por uma minoria de poderio mais significativo. Septimus sente, em seu corpo físico, as decisões das assim chamadas camadas importantes da sociedade. Quando se contrapõem Septimus e Lady Burton, contrapõem-se, em outros termos, a massa e a elite.

No momento em que se dimensiona assim a participação de Septimus, o que se entende é o fato de que não se quebra, em *Mrs. Dalloway*, o contínuo em momento algum. Na realidade, o que se torna explícito são as diferentes partes que o sistema oferece a cada um. As escolhas de Septimus são duas: sujeitar-se, uma vez mais, à vontade alheia ou não. Quando escolhe pelo não, a personagem deve em seguida lidar com o fato de que não existe para ela um espaço naquele mesmo sistema que não seja o da sujeição. A morte,

portanto, acena como a última das alternativas restantes a ele. Afinal, Septimus tem alguma possibilidade de resolução para o conflito em meio ao qual se encontra? Que lugar Septimus pode de fato ocupar na sociedade? Depois de tudo o que passou, a personagem aparenta estar muito distante de recuperar a paz de espírito que talvez lhe fosse comum outrora, num período anterior ao de vivência da guerra.

O que a narrativa faz é conduzir Septimus para uma situação em que, como última instância, a morte representa a única solução possível. Assim, igualmente, funciona o sistema que a própria narrativa metaforiza: ou o indivíduo se enquadra, ou não há espaço possível para ele. Ou ele se molda, ou é eliminado. Há ainda, em relação a Septimus, um detalhe a ser observado: ele é uma personagem sonhadora. Em geral, sabe-se que a essas personagens as narrativas não costumam perdoar. No âmbito legado à realidade, não cabe o sonhador. Portanto, as narrativas os presenteiam ou com a loucura ou com a morte. Virginia Woolf recepciona Septimus com ambos os desfechos. A mensagem que essa ideia transmite é a de que de fato não há sequer uma possibilidade remota de se contrapor o leitor, isoladamente, às engrenagens modernas, sobretudo quando ela parece já o ter fixado ao posto de uma de suas vítimas – fato que sucede a Septimus no instante em que é decidido por ele sua inserção na guerra.

De todas as personagens englobadas pelo enredo, Septimus é a única que sucumbe. É, igualmente, a única a participar ativamente da guerra. É a vítima exclusiva da modernidade no sentido físico, corpóreo, palpável mencionado por Susan Buck-Morss em “Estética e anestética”. As consequências que primeiro Freud enxerga como ocasionadas pela guerra, Benjamin pondera enquanto experiências cotidianas àquele que vivencia a modernidade. A colocação acima termina por conduzir Septimus ao posto de exemplo ideal daquele que é o indivíduo a lidar com o “lado b” da modernidade. Septimus, ainda, experimenta ambas as dimensões daquilo que exprimem Freud e Benjamin: testemunha os choques da guerra e da modernidade concomitantemente. Por isso mesmo é que Septimus não resiste, tornando-se, por consequência, um indivíduo cujo embotamento das sensações assume o controle da psique.

Embora o romance se passe em um centro urbano, as demais personagens estão, conforme diagnosticado na análise direcionada a *Mrs. Dalloway*, completamente absortas nos problemas que lhes dizem respeito. Sendo assim, em sua maioria, as imagens da metrópole são contemplativas, mas não interferem de modo a levantar uma ameaça à vida

de alguma delas, exceto por Septimus. Em realidade, são poucas as personagens expostas a um lado da modernidade que não seja o de privilégios, amenidades de que desfrutam por consequência de suas benesses. O que se veicula, na maior parte do tempo, é o cotidiano de personagens cujo encantamento pelo universo das mercadorias e pelo destaque a uma aristocracia é absoluto. As únicas que de fato poderiam se contrapor à visão comum seriam Septimus e Doris; ambos, também, personagens cujos destinos se influenciaram diretamente pela guerra. Septimus enquanto um homem que teve de se unir à batalha e Doris como uma professora a quem foi inevitável instituir uma crítica ao modo como a sociedade enxergava as profundezas daquilo que significa tal marco histórico. Por conta da guerra, Septimus enlouquece e Doris, por sua vez, é colocada em um patamar rebaixado, em que a única possibilidade de sustento vem precisamente dos estereótipos que ela mais abomina. Doris perde o emprego e Septimus, a vida.

De fato, pautando-se em Buck-Morss, o que Septimus vivencia é, sem torneios, a estética enquanto uma sensibilidade corpórea. Quanto ao fenômeno da anestésica, parece seguro dizer que atinge, em determinada medida, a todas as personagens, uma vez que todas elas se comportam de modo a evidenciar uma característica de insensibilização. Não se importam, em absoluto, umas com as outras, pensando exclusivamente em si mesmas no decorrer da narrativa. Esse modelo que se repete permite ponderar que a insensibilidade é por si mesma um efeito da modernidade. Novamente, pauta-se no exemplo mais pungente, o de Clarissa diante da morte de Septimus: a conclusão a que a personagem chega é a de que pouco importa que outras pessoas pereçam enquanto seu conforto individual puder ser mantido.

De fato, conforme prossegue a narrativa, intui-se com facilidade a informação de que nenhuma das personagens está bem. Nenhuma se sente feliz por completo; ou encontra uma ideia de plenitude na vida em que leva. No entanto, algumas delas se beneficiam consideravelmente da lógica das engrenagens modernas – evidentemente, a aristocracia. Septimus, pelo contrário, representa a massa informe da qual fala Susan Buck-Morss no mesmo texto já mencionado aqui: a personagem vai para a guerra, luta por um ideal que necessariamente não precisa ser o dele e, ainda quando volta, não é colocado na posição de decidir por si mesmo: desejam decidir por Septimus aquilo que ele deve fazer de sua vida, como deve conduzir seu comportamento. À medida que não se enquadra, Septimus representa uma ameaça de quebra à lógica do sistema. Por conseguinte, é necessário que a personagem seja eliminada.

Septimus não apresenta, portanto, um parâmetro de otimismo ao enredo: o contínuo individual de sua vida se rompe, enquanto o contínuo histórico a que se interliga a narrativa como um todo prossegue inabalável. Dessa forma, a ideia final a que se filia a respeito de *Mrs. Dalloway* é a de que, evidentemente, o romance faz uma crítica absolutamente genial às relações sociais modernas, mas não desenvolve um contraponto concreto que se habilite a combatê-las. Não apenas se negligencia esse contraponto, como ao contrário ele se vislumbra possivelmente muito distante de se tornar palpável. Se, por fim, a festa de Clarissa Dalloway se mostra um sucesso, além de não se deixar interromper pelo anúncio de uma morte, o que se promulga é a sugestão de que certamente as relações ali travadas e os acontecimentos que naquele contexto ganham vida resistirão a uma realidade que se postule contrária.

A CONTÍSTICA DE WOOLF

A primeira publicação de *Mrs. Dalloway* data do ano de 1925. Num período anterior a esse, Virginia Woolf já mantinha ativa a sua vida literária. Além de romances, a autora inglesa dedicou seu tempo também à escrita de contos. Inclusive, é interessante observar como algumas personagens, um exemplo a própria Clarissa Dalloway, aparecem em mais de uma narrativa. A dama contracena também nos contos menores, dentre eles “Mrs. Dalloway em Bond Street” e “O vestido novo”, ambos de 1925. A perspectiva de que uma mesma personagem possa aparecer em diversas narrativas é curiosa: existe uma questão semelhante, a perpassar diversas das narrativas de Woolf, que talvez justifique o uso de um mesmo estereótipo? Se Clarissa Dalloway não se faz necessária somente no romance *Mrs. Dalloway*, qual elemento pertencente a outras narrativas clamaria por sua presença?

Embora haja enredos outros que não incluam Clarissa, a ideia desenvolvida em meio à suspeita de sua presença repetida suscita um pensamento: teria Virginia Woolf lidado com questões semelhantes no decorrer dos anos em que se configurou sua escrita? Questões que se afirmem as mesmas, mas que tenham recebido um tratamento que as distanciasse em um texto e outro? Mais importante que o tratamento, poderiam as mesmas questões abarcar resultados diferentes, a depender do texto em que nascem?

Sendo assim, é necessário inclusive que se leve em consideração a cronologia dos contos, fator que possibilitará compreender se houve, quanto à mesma questão, um trabalho que primeiro se vislumbrasse mais precoce e outro que, posteriormente, fosse mais maduro. Há solução para uma dada questão? Há, requisito menos exigente, sugestões quanto aos caminhos que poderiam conduzir a uma?

Selecionou-se, portanto, quatro das narrativas curtas de Virginia Woolf: “Phyllis e Rosamond”, escrita datada de 1906; “Uma sociedade”, de 1920; “O vestido novo”, de 1925 e, por fim, “A duquesa e o joalheiro”, de 1932. Os contos foram escolhidos uma vez que proporcionam a alternativa que, conforme se dá em *Mrs. Dalloway*, tornam possível empreender uma análise das relações sociais modernas enquanto intrinsecamente relacionadas ao fenômeno da moda. Semelhante ao que se afirma acima, manter-se-á atenção às questões identificadas frequentemente no universo de preocupações da escrita

de Virginia Woolf. Pontos a que se direcionou atenção a respeito de *Mrs. Dalloway*, agora serão problematizados também em alguns de seus contos.

Em *Mrs. Dalloway*, a moda trabalha a favor de uma aristocracia que obtém êxito em assegurar seu poderio social. A partir desse fato, torna-se bastante claro, no andamento do enredo, que a moda funciona enquanto uma imagem por meio da qual se distingue nitidamente os contornos fiéis da modernidade. Clarissa Dalloway tem acesso aos melhores cortes da moda e, conseqüentemente, ao papel de mais significativo destaque nas festas. Doris Kilman, no entanto, tem acesso meramente a uma capa de chuva, por consequência do que lida com a zombaria dos demais.

O romance permite que, tendo como ponto de partida as vestimentas, analise-se ocorrências como as de classe e gênero na dinâmica social moderna em que a moda inevitavelmente se insere. Em meio ao ato de travestir-se, pode uma personagem se filiar ao que seria a manutenção de uma continuidade histórica dessas mesmas relações ou, ao contrário, pode trabalhar de modo a rompê-las. Ponderando o desfecho das personagens do enredo, em *Mrs. Dalloway* considera-se a ideia de que o contínuo triunfa. Como já mencionado, a quebra de Septimus é muito mais uma solução narrativa que política. Não há quaisquer contextos históricos que ao menos tenham sido tocados pela decisão de Septimus. Rezia, possivelmente, quando entende a moda como um fenômeno a que todas as classes podem acessar de modo igualitário, promove uma visão que se distingue da do restante da narrativa. A personagem é a única a se pautar em uma perspectiva do fenômeno da moda que não acontece, de modo exclusivo e prioritário, na classe dominante, representativo de uma inovação em relação às outras personagens.

No entanto, em sua maioria, o que as personagens fazem é tornar garantida a continuidade confortável com a qual se deparam: o primordial é que a festa não seja interrompida, que os convidados não sejam incomodados, que a anfitriã mantenha sua pose de destaque. A Kilman e sua pobreza, a Septimus e sua morte, não é direcionado nenhum pensamento que se faça valer por mais de cinco minutos.

Parte-se, portanto, para a observação ou contestação das ideias semelhantes nos contos cujos títulos já foram mencionados. Em primeiro lugar, pondera-se a respeito de “Phyllis e Rosamond”, de 1906. Nesse conto, são apresentadas duas irmãs de família que se consideram “caseiras” e que, portanto, não consideram alternativa de vida que não seja a do casamento. Embora se sintam aprisionadas pelos desejos de seus pais de que

contraíam matrimônio com alguém que possa beneficiá-las, as moças não se atrevem a promover mudanças estruturais no tocante ao modo de vida que levam. Em dado momento da narrativa, interagem com moças de uma classe diferente, que não se vestem e sequer pensam como elas foram educadas para fazê-lo, e surpreendem-se com a concretude que de fato corresponde à ideia de liberdade. Percebem, inclusive, que a liberdade implica consequências, e que não é possível a alternativa de que elas mantenham o melhor dos dois mundos. Por fim, quando acessam a essa informação, as irmãs recuam e se conformam com os privilégios de vida que seus pais lhes oferecem. Chegam à conclusão, por fim, de que mantê-los traz benefícios maiores que verdadeiramente abrir mão deles.

A narrativa garante que o tipo de personagens a que o leitor será introduzido é bastante banal à época. É importante que se considere o excerto:

É um caso comum, porque afinal são numerosas as jovens nascidas de pais bem-colocados, respeitáveis e prósperos; e todas elas devem ter muito dos mesmos problemas, não podendo senão haver, infelizmente, pouca diversidade nas respostas que dão. (WOOLF, 2005, p. 14).

A sugestão de que se possa evidenciar um estereótipo de gênero na sociedade londrina é bastante interessante: há uma fisionomia possível de se vincular a uma parcela dessa sociedade? Existem, em outras palavras, retratos possíveis à metrópole moderna?

Vivenciar os mesmos problemas pode ser um forte indicativo de que as respostas aos questionamentos acima são positivas. No entanto, fornecer a mesma réplica aos conflitos aponta também para uma possibilidade de que o sujeito se configure massificado, despido da autonomia de si. Pode ser também que a massificação do indivíduo constitua o retrato dessa sociedade, ou ao menos da parcela da sociedade a que faz referência a autora?

É possível que a ideia se configure assim posto que o narrador, embora mencione o fato de as irmãs serem cinco, não direciona atenção às outras três. Aquelas que ele acredita serem objeto de estudo são justamente as irmãs caseiras, as que pouco se utilizam de um artifício inventivo em suas vidas privadas.

A evidência de que três das irmãs na família em questão são resolutas e dotadas de espírito combativo contradiz a ideia de que “todas elas” são semelhantes umas às outras. No entanto, talvez a contradição reafirme a hipótese a ser levantada aqui – a de

que o retrato almejado por Virginia Woolf seja justamente o do indivíduo que não age de maneira autônoma.

De todo modo, tão logo se adentra o tema de retratos modernos, imediatamente se relembra Walter Benjamin. O termo não é uma invenção de Benjamin, no entanto o autor contribui com uma conotação inédita a ele. Em *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*, Willi Bolle explica que, em seu sentido original, fisiognomia simbolizava a ideia de que a partir do exterior de uma pessoa, de seu comportamento e aparência, poder-se-ia chegar a conclusões que tivessem a ver com seu caráter, com sua feição interior. Ao menos essa era a ideia de Johan Caspar Lavater, seu idealizador, no livro *Fragmentos Fisiognômicos para o Fomento do Conhecimento e do Amor entre os Homens*, datado de 1775-1778, aproximadamente.

A fisiognomia de Lavater se revestia da intenção de se firmar científica. O pensamento, no entanto, foi classificado como demasiado rígido, motivo pelo qual não foi levado muito adiante. No entanto, embora polêmica, a pesquisa também gerou bons frutos a respeito dos quais a sociedade começou a pensar. O estudo foi retomado pela ciência moderna e utilizado nos mais diversos campos, conforme menciona Willi Bolle, como o da antropologia, da criminalística e até da neurofisiologia.

Benjamin se intriga com o conceito e aprecia em Lavater a inclinação inegável a um traço de colecionador. No entanto, é Goethe, depois de Lavater, quem de fato inspira Walter Benjamin. Em especial, o que Benjamin considera interessante em Goethe é a relação de proximidade que o autor estabelece entre uma história natural e uma história da cultura. E, em segundo lugar, entre a mentalidade da burguesia e a imagem de uma grande cidade. Por meio de matérias de folhetins nos jornais, no século XIX a literatura fisiognômica ganha perspectiva. Aqui, no entanto, interessa ponderar precisamente qual foi a contribuição de Walter Benjamin a esse cenário. Segundo Willi Bolle, o projeto benjaminiano se interessou por descobrir as variáveis históricas da percepção humana. Benjamin analisa, portanto, as imagens “[...] prenhes de história” (BOLLE, 1994, p. 42). Através de imagens, torna-se possível ler a mentalidade de uma época. Sua contribuição final é relativa à fisiognomia de uma metrópole moderna. Benjamin identifica, portanto, o cotidiano de uma cidade, as imagens de desejo de uma época, os resíduos e materiais aparentemente sem destaque com a mesma relevância que grandes ideias de obras já consagradas. Com Baudelaire, Benjamin internaliza a ideia de que a cidade pode ser

pensada como um corpo humano; que a percepção de um corpo humano pode se confundir, se amalgamar, com a de uma cidade. Em meio a quais aspectos tal sugestão se configura? Para Baudelaire, como para Benjamin, a ideia se expressa quando o sujeito se torna semelhante à cidade em que habita; torna-se um fenômeno que resulta dela. A cidade é um fator a moldar, de certo modo, a identidade do indivíduo. Sua conduta, então, assim como a personalidade expressa por ele, tem relação com o centro urbano em que vive. A maneira como se estrutura a metrópole incentiva ou não que surjam retratos específicos que mais adequadamente a representam.

Baudelaire, no século XIX, constituiu um dos exemplos de destaque prestigioso no que diz respeito à ideia de fisiognomias da metrópole moderna. Por meio do autor, surgem o trapeiro, a prostituta, o boêmio – alguns dos exemplos possíveis. Essa classificação das personagens que compõem cenários de urbanidade moderna é, trocando em miúdos, o que significa pensar em fisiognomias. No conto “Phyllis e Rosamond”, levanta-se uma importância semelhante aos retratos. De que forma, nesse contexto em específico, os retratos ajudam a entender uma representação de determinadas classes? No preâmbulo a que se fez referência acima, identifica-se a correlação possível à ideia exposta por Bolle. Traça-se, assim, a proximidade entre o modo como se principia a narrativa à ideia de fisiognomias da qual fez uso primeiro Baudelaire e posteriormente Benjamin. O narrador em “Phyllis e Rosamond” classifica as personagens em questão. Como se, por uma amostra, intencione atingir o todo no que diz respeito a núcleos familiares aristocráticos - ou nos quais, outras vezes, há ao menos a aspiração de se tornar aristocrata - e suas componentes que correspondem a moças caseiras.

Ao se desenvolver a ideia de retratos, a figura dá mesmo o que pensar: Phyllis e Rosamond se preocupam demasiado com as roupas que se vestem, com o modo como se tornariam apresentáveis a homens importantes com quem travariam contato etc. Em um dado momento, uma das irmãs diz que não acredita haver nenhum plano para a sua vida que não inclua o casamento. Quanto ao matrimônio, é outra vez a mãe das moças quem reitera a ideia de que, ao escolher aquele que melhor as agrade, as moças não sejam egoístas. Nesse contexto, que significa ser egoísta? A que costume de época o aviso em questão faz referência?

Outra suposta reafirmação de que a narrativa trabalha em meio a contradições diz respeito a uma fala de Phyllis que aborda precisamente a ideia de matrimônio. Segundo

a personagem, ela própria e sua irmã foram sido educadas para se casarem – este seria o fim único possível a elas. No entanto, ainda no princípio da narrativa são mencionadas as outras irmãs da mesma família que seguiram uma trajetória de vida distinta. Em outras palavras, o casamento não seria a finalidade exclusiva do destino das moças da época. Essa pode constituir outra possível falha coesiva da narrativa ou, até mesmo, servir para evidenciar que talvez Phyllis e Rosamond gostassem de acreditar que o propósito único de suas vidas era esse, a fim de que não tivessem de ponderar que possibilidades futuras elas de fato seriam capazes de criar para suas vidas.

De todo modo, o que parece ser a ideia comum relacionada ao conceito de feminino em Phyllis e Rosamond no início do século XX, corresponde também às características que marcam Clarissa Dalloway. Em sua época mais jovem, Clarissa pondera, tal qual Phyllis e Rosamond, qual casamento melhor a beneficiaria. Esse é o motivo, inclusive, para que ela não finde a narrativa ao lado do homem que amava, Peter Walsh, mas sim ao lado do homem que lhe parecia mais influente, mais bem relacionado, imagem que corresponderia a Richard Dalloway.

Percebe-se, até então, a fidelidade que há por trás da sugestão de que existe uma fisionomia da metrópole moderna nos escritos de Woolf que se pode seguramente afirmar: a de moças pertencentes à aristocracia que buscam, quase como um sentido exclusivo de suas existências, a sustentação de seus privilégios de classe. Para tanto, seguem um protocolo a respeito de que não se pode negligenciar nenhum detalhe, a fim de obterem aquilo que suas mães, antes delas, fizeram, e que incentivam que seja feito.

Inclusive, à fisionomia tratada até então, vincula-se também a presença da moda, temática primordial com que se compromete este trabalho. A sustentação de privilégios de classe, em ambos os contextos mencionados até então, está relacionada, necessariamente, com uma formalidade que inclui os trajes de que as personagens fazem uso e o modo como eles as tornam apropriadas ou não à conquista desse objetivo primeiro. O que a circunstância inevitavelmente indica é o fato de que os costumes e finalidades de uma determinada classe podem, não raro, resultarem igualados.

Outro dos trechos que permitem que se entrelace as vidas de Phyllis e Rosamond à de Clarissa Dalloway é a descrição que se faz de suas aparências. Segundo o narrador, é improvável encontrar “[...] em seus traços uma beleza perfeita, mas seus trajes e maneiras dão-lhes o efeito da beleza, sem lhes dar a substância [...]” (WOOLF, 2005, p.

14). Clarissa Dalloway entende que sua indumentária e suas festas a munem de uma aura contemporânea que, para a mulher, representa um dos mais expressivos pontos de atração de que a moda faz uso. É a um fato semelhante que o trecho acima, quando expõe a verdade de que os trajes suportam um efeito de beleza, mas não uma substância, parece fazer referência. Mais uma vez, as semelhanças permitem que a ideia de um retrato, de uma fisionomia, continue a se sustentar.

Ainda, uma descrição que pode tanto dizer respeito às irmãs quanto a Clarissa é a de que “[...] parecem nativas da sala de visitas [...]” (WOOLF, 2005, p. 14-15) e a de que “[...] vê-las na sala cheia de mulheres e homens bem trajados é como ver um negociante na Bolsa, ou um advogado no Fórum.” (WOOLF, 2005, p. 14-15). A sala de estar é, portanto, o local de trabalho dessas moças; o espaço que exige delas um senso de profissionalismo. Clarissa, no que diz respeito às suas festas, permite traçar uma linha de similaridade bastante segura.

O narrador esclarece também: “Claramente é aqui que elas praticam as artes nas quais foram desde a infância instruídas. Aqui talvez ganhem seu pão e obtenham suas vitórias.” (WOOLF, 2005, p. 14-15). O trecho interessa à medida que se firma a ideia de um retrato da época. Ele explica, por exemplo, a trajetória de vida de Phyllis e Rosamond, como também de Clarissa Dalloway. Ainda, esclarece o motivo pelo qual Clarissa se ressentia de que Elizabeth não tenha hábitos que se assemelhem aos seus: tal comportamento é, “desde a infância”, cultivado. O caminho que o narrador classifica de um ganha pão possível a essas moças deve ser incentivado de maneira ininterrupta, durante anos.

De natureza semelhante, as três personagens se adequam também ao que o narrador em Phyllis e Rosamond postula em determinado momento: “No fundo, não têm nenhum interesse, a não ser o próprio.” (WOOLF, 2005, p. 15). Conforme primeiro se vislumbrou em *Mrs. Dalloway*, no conto “Phyllis e Rosamond” continua a predominar o individualismo extremo das relações. O matrimônio, instância a que faz referência o conto, é abordado de maneira absolutamente impessoal pelas irmãs – serve ao propósito de vida a que são conduzidas. Não é, em absoluto, um meio através do qual se expressa qualquer tipo de afeto. Em verdade, o matrimônio corresponde a uma relação comercial, próxima à lógica dos negócios – um raciocínio mercadológico que já se identificou recorrente também em muitos dos relacionamentos em *Mrs. Dalloway*. É, outra vez, uma

evidência da característica que Susan Buck-Morss identifica presente na modernidade: a anestesia dos sentimentos. Sequer uma eventualidade semelhante a essa do matrimônio faz com que as personagens saiam de si mesmas e se coloquem, verdadeiramente, diante de outra pessoa. Não parece haver suscetibilidade o bastante para que neguem a programação insensível a que a modernidade as submeteu. Os afetos são, por fim, negociações de natureza semelhante a toda e qualquer outra de que as personagens já façam parte nas narrativas.

Outro ponto em comum entre as duas narrativas – e que auxilia a vislumbrar o atrativo da moda ao sexo feminino – é o que pauta a respeito do envelhecimento. Em *Mrs. Dalloway*, observa-se que a ideia de envelhecer é tida como uma espécie de fator degradante às mulheres do enredo. Clarissa Dalloway, inclusive, teme que identifiquem em seus traços o percorrer inevitável dos anos. De modo semelhante, algumas personagens femininas não recebem atenção nas festas porque são dotadas já de uma certa idade considerada avançada. O temor ao envelhecimento, portanto, um dos pontos que Buck-Morss contempla como relacionado ao artifício da moda, é um denominador comum às figuras femininas da época, uma vez que se vislumbra um raciocínio semelhante em “Phyllis e Rosamond”. Há um fragmento em que Rosamond, a irmã mais nova, dedica uma gentileza à mais velha, conduta analisada pelo narrador como “[...] algo de cavalheiresco na atitude da irmã mais nova para com a mais velha. Sendo essa a mais fraca, por ser a que já tem mais idade, deve sempre ficar com a melhor parte.” (WOOLF, 2005, p. 16). A idade superior de Phyllis é mencionada no momento em que a narrativa explica o contexto de negociação em que vivem as duas personagens a fim de reconhecerem uma proposta de casamento que as beneficie. Sendo assim, é levado em conta o tempo que resta à personagem – o tempo em que as atratividades inerentes ao contemporâneo ainda se encontram disponíveis a ela.

Outras semelhanças, embora menores, fazem-se igualmente dignas de nota. Ambas as narrativas explicitam que a modernidade a que se tem acesso por meio das personagens principais aqui mencionadas é a que corresponde a uma classe alta, privilegiada. Em “Phyllis e Rosamond”, mais de uma vez se observa a menção de que as moças têm, à sua disposição, criadas e cozinheiras. Aqui, as moças não só decidem pela alternativa de vida que mais suficientemente as apetece, como se encontram numa posição em que é permitido que direcionem ordens a outrem. Mesmo alguns hábitos que são de Clarissa, próprios da aristocracia, reproduzem-se também em “Phyllis e Rosamond”: em

dado momento da narrativa, Phyllis sai para comprar flores, enquanto Rosamond se senta para costurar. Ambas as condutas são de empreendimento de Clarissa no dia em que está para acontecer a sua festa. O costume se explicita no seguinte trecho: “Afastavam-se agora, em silêncio, nas suas missões à parte: Phyllis teve de sair para comprar flores e um prato extra para o almoço; Rosamond sentou-se para costurar.” (WOOLF, 2005, p. 17).

Quanto à escolha de uma alternativa de existência que melhor as beneficia, ela acontece quando as irmãs travam contato com outras moças, de idade semelhante, porém oriundas de uma classe social distinta. Em realidade, as classes de ambas as moças estão tão aparentemente apartadas uma da outra que não se sabe ao certo que elemento narrativo justifica que elas sequer se conheçam e, que dirá, que frequentem a residência uma da outra. No instante em que se confrontam, porém, Phyllis, em especial “[...] tornou-se consciente de sua própria aparência [...]” (WOOLF, 2005, p. 22). É o traje o primeiro responsável por fazer com que as moças intuem uma diferença nítida entre a realidade confrontada por elas e aquela com a qual lidam as outras moças com quem conversam. Entende-se o fato a partir do fragmento abaixo: “A seda branca e as fitas cor de cereja de Phyllis faziam-na chamar a atenção. E foi com alguma noção da diferença entre ela e os demais que se sentou muito silenciosa, mal tirando vantagem das aberturas que lhe eram feitas na conversa.” (WOOLF, 2005, p. 22).

Phyllis é inclusive comparada, pelo narrador, a uma pintura atribuída a um famoso retratista inglês do século XVIII, George Romney, à medida em que suas roupas destoam do contexto próprio daquelas pessoas. Nesse ponto, promove-se já o traje pelo viés da diferenciação; traveste-se, uma personagem, a fim de obter ou sustentar uma determinada ideia. O traje é um apelo através do qual ela está apta a alcançar os objetivos específicos a que se lançou. Na sua sala de visitas, o traje serve para que a concretização do matrimônio se promulgue. A que convém ele nesse novo instante, em que se confrontam as duas classes sociais? Possivelmente, é um elemento de utilidade à percepção de que há uma diferença de classes entre as moças que interagem naquele momento.

Há, ainda, uma possibilidade algo distinta de se interpretar o traje das irmãs. Em uma das notas, tem-se acesso à informação de que as roupas retratadas por Romney, no século XVIII, evidentemente não estavam em moda na conjuntura das irmãs em questão e que, portanto, certamente são um motivo que as faria destoar na festa das Tristrans. Tanto a ideia que conduz a existência de Phyllis e Rosamond quanto suas roupas parecem

não se encaixar adequadamente ao século em que se situa a história de suas vidas. Sendo assim, embora um século de mudanças possíveis ao sexo feminino – sinal de que algumas de suas próprias irmãs estão autorizadas a frequentar universidades e abraçar caminhos que não envolvam a via exclusiva do casamento – talvez as irmãs estejam comprometidas com a continuidade de uma existência feminina predeterminada, em que não tenham de fazer nada além de obedecer a regras impostas por outrem. Quiçá seja demasiado desafiadora a vida que não se ajoelhe diante de expectativas sociais daquilo que seja desempenhar adequadamente um papel social – e por isso Phyllis e Rosamond preferiram o desconforto do espartilho do século passado que o da possível angústia que uma escolha livre pode acarretar.

De modo semelhante ao contraste que provocam suas roupas, as ideias das irmãs, se comparadas às das irmãs residentes de um bairro londrino nada nobre, são notavelmente distintas. As irmãs Tristram, como são chamadas suas amigas, conversam sobre arte, sobre política – assuntos que, no geral, não dizem respeito à vida de Phyllis e Rosamond. Sentem-se alienadas, não havendo segurança na ideia de que acrescentem algo ao diálogo. Mesmo, segundo Phyllis, “[...] aqueles encantos femininos que eram capazes de disfarçar tantas coisas [...]” (WOOLF, 2005, p. 23) inclusive, aparentemente, a ignorância, não funcionam quando naquelas companhias.

Conforme a conversa avança, a consciência de Phyllis se expande. Embora tente “[...] usar sensatamente a cabeça [...]” (WOOLF, 2005, p. 23), não se sente capaz de acompanhar assuntos tão díspares, incomuns aos seus. As irmãs Tristram parecem zombar de temas que não se desloquem dos lugares-comuns, como de conclusões rápidas e fáceis a quaisquer que sejam as pautas de conversação. Precisamente esses comportamentos vão provocando em Phyllis e Rosamond o sentimento de inadequação. No bairro abastado de seus pais, na sala de estar onde se direcionam elogios à seda de seus vestidos, elas compreendem o seguimento de um diálogo. Acompanham, sem grandes problemas, cada parte do processo de interesses mediante ao qual se dão as relações de negócios ao redor das quais se formam suas vidas. Percebe-se o desconforto experimentado por uma das irmãs no fragmento a seguir:

O tempo assim foi passando; pois a discussão era séria e acalorada, sem que nenhum dos combatentes quisesse ser desarmado por estratagemas ilógicos. E ela sentada a observar, sentindo-se como um passarinho que tivesse as asas cortadas; e mais intensamente constrangida, porque de modo mais genuíno, do que jamais se sentira numa brincadeira ou num baile. (WOOLF, 2005, p. 23).

Ao que parece, em seus ambientes familiares as moças não precisam, como Clarissa Dalloway, de nada que as qualifique, a não ser as peculiaridades que o pertencimento a uma classe abastada já fornece a elas. Clarissa, em oposição a Doris Kilman, sequer sabe o básico de geografia, no entanto sua relevância social é superior à da professora de história. De modo semelhante, acontece a Phyllis e Rosamond: sentem-se deixadas de lado quando os temas são as artes e as pinturas; não se veem aptas a compreender, que dirá opinar sobre o que quer que seja. No entanto, saem-se bem naquilo que é esperado delas: a obtenção de um pretendente que esteja à altura de manter os privilégios de classe de que já se veem dotadas. Não é direcionado valor ao que se conhece, mas sim à aparência – esse é o valor moderno.

O que se percebe, em especial na personagem Phyllis, depois que compreende que há um hiato entre as classes a que pertencem ela e sua irmã e a de que fazem parte suas interlocutoras, é um recuo. É o desejo de voltar para casa, deitar-se e esquecer do dia que havia acabado de viver. A personagem exalta, no momento em que lhe toma um fluxo de consciência, a alternativa de que no dia seguinte ela tenha desejos a expressar à cozinheira e obrigações a forçar à criada. Dessa forma, quase não lhe restará tempo para verdadeiramente refletir sobre o que quer que seja. É o que aponta a narrativa:

[...] ao penetrar em seu verdadeiro eu, Phyllis deixara entrar uma rajada de ar frio naquele espaço tão zelosamente fechado; o que tinha realmente querido? – perguntava-se ela; e a que estaria apta? A criticar os dois mundos e perceber que nenhum deles lhe dava aquilo de que necessitava. [...] Seus últimos pensamentos nessa noite diziam que era quase um alívio lady Hibbert já haver preparado para elas, para amanhã, um dia cheio: fosse como fosse, ela nem precisaria pensar; e as festanças no rio davam para distrair um bocado. (WOOLF, 2005, p. 28).

Novamente, o que se percebe é o movimento natural e, em verdade, nada ingênuo em que prossegue a classe dominante – o da continuidade. Como em *Mrs. Dalloway*, o traje pode ser interpretado como um elemento que corrobora à classe alta a segurança de seu posto de privilégio. É no instante em que se depara com a diferença inicial que há entre as escolhas de roupas com que se apresentam Phyllis e Rosamond em comparação com as que se apresentam as irmãs Tristram que toda uma nova consciência a respeito de lugares sociais se desenvolve no pensamento das irmãs. Phyllis intui, quando observa a diferenciação de trajes, uma espécie de precipício, uma distância perceptível.

Semelhante à *Mrs. Dalloway*, portanto, o que se promulga enfim é a reafirmação da classe à qual se pertence e através da qual se está apto a se beneficiar. Como em *Mrs. Dalloway*, o enredo de “Phyllis e Rosamond”, o primeiro da linha do tempo em que situam-se os contos de Virginia Woolf, permite a leitura da moda como um atestado de diferenciação de classe. A moda é um meio através do qual se busca ou se identifica a distinção. Ela simboliza, em definitivo, o *status* a partir do qual se afirma a possibilidade de um indivíduo experimentar a modernidade. Sendo assim, é mesmo esperado e facilmente compreensível que uma classe privilegiada decida pela manutenção dos elementos que a diferenciam – os mesmos que a mantêm em uma conjuntura dominante.

O momento já bastante referenciado em que Clarissa se preocupa com a possibilidade de que a morte de Septimus afete sua festa e, em seguida, tranquiliza-se com a revelação de que quem deixa a vida é ele, enquanto ela continua viva, tem muito a ver com a experiência que vivencia Phyllis no instante em que reconhece a existência concreta de uma classe social que não é a sua. Phyllis recua, retorna ao lugar em que se sente segura: para sua casa, para o relacionamento que mantém com seus pais, para os afazeres que lhe são esperados. Assim, Phyllis agradece, quando se deita, pela consciência de que seu dia seguinte será preenchido pelos mesmos acontecimentos de sempre, hábeis em conceder à sua vida uma continuidade a tudo o que ela já é.

Por último, a ideia de não se estar em sintonia com o mundo externo e, por conseguinte, o pouco domínio que as irmãs mantêm de assuntos que não lhe dizem respeito, como também a de que as coisas caminham bem do modo como estão é bastante próxima da sugestão a findar o romance *Mrs. Dalloway*. A crise do individualismo moderno conforme descrita em *Mrs. Dalloway* é simbolizada aqui pela evidência de que Phyllis e Rosamond não são sequer capazes de tomar parte de acontecimentos mundanos. Não aparentam, inclusive, ter consciência de nada daquilo que aconteça longe de seus umbigos – em verdade, não se conscientizar é o que permite às irmãs viver confortavelmente.

Em realidade, no enredo correspondente à história de Phyllis e Rosamond, a moda só aparece enquanto metáfora no sentido em que concede vida à ideia de que no seio de uma classe detentora de privilégios sobrevive a pretensão de assegurá-los, fato relacionado ao conceito de continuidade histórica observado por Benjamin e que se reconhece como característica de muitas das personagens de Woolf. As moças, quando

retomam tradições que nem sequer aparentam uma utilidade atual, reafirmam a tendência de uma classe alta que deseja um contínuo histórico. Que evidência nesse enredo é maior que o fato de as irmãs se vestirem e se comportarem de maneira retrógrada em seu próprio tempo? O comportamento atribuído a elas é quase uma sátira de uma classe que evita mudanças que sejam estruturais, que as recusa mesmo quando sua conduta não tem coerência. Suas roupas, fora de moda, fazem parte dessa tradição. Quando se deparam, portanto, com moças que diferem delas nos trajes e no comportamento, o que as irmãs reconhecem é a alternativa que lhes permite continuar a viver confortavelmente – que é a do contínuo histórico.

Phyllis e Rosamond são exemplos perfeitos de uma classe que se vincula a um tempo homogêneo e vazio e que se compromete de modo exclusivo com a repetição. A moda, nesse quesito, elucida de modo bastante palpável a resistência a mudanças verdadeiras, estruturais, fato que corresponde a uma característica em geral vinculada às classes cuja intenção é sustentar para si um posto de privilégio. O que se busca tanto na lógica da moda quanto naquela que guia as vidas de Phyllis e Rosamond é a repetição, a manutenção de um artifício que lhes assegure o topo de uma hierarquia. Não são, portanto, contemporâneas – fato que inclusive pode ser representado pela escolha de trajes das personagens – de acordo com o caráter dicotômico de que fala Agamben. Não identificam, em seu tempo, quais são as luzes e quais são as sombras. Na verdade, as personagens sequer aparentam querer diferenciá-las, como se preferissem a inconsciência a respeito dos aspectos sociais que levantam a demanda urgente de uma transformação. Em “Phyllis e Rosamond”, a moda funciona como metáfora justamente em seu aspecto de não promoção de mudanças. Tal qual as personagens fazem, a moda não se transforma radicalmente. Phyllis e Rosamond vivem sob a lógica de um tempo que não se atualiza, que não incita a quebra, mas que única e exclusivamente visa ao alcance de sua continuidade. É a esse tempo que Walter Benjamin deseja instituir a interrupção. E é esse tempo que as irmãs, quando decidem não pensar em conflito nenhum no dia seguinte, quando acordarem, desejam preservar, manter intacto e funcional. É o mesmo tempo ao redor do qual gira o enredo de *Mrs. Dalloway*. O tempo do eterno retorno. Assim se justifica a possível menção a Jane Austen, uma vez que se retoma uma situação passada que as personagens, um século depois, ainda consideram razoável. De modo análogo ao do funcionamento da moda – fenômeno que se faz cíclico e disponível somente ao alcance das classes altas – as irmãs Phyllis e Rosamond buscam também uma ideia de

temporalidade que funcione de maneira homogênea e que, portanto, não perturbe as noções de normalidade e de sociedade que elas mantêm.

Ambos os aspectos observados no romance *Mrs. Dalloway* – o individualismo e o contínuo dos acontecimentos – ganham, nesse primeiro conto analisado de Woolf, expressão plena. A sociedade aristocrata moderna expressa dessa maneira, como em *Mrs. Dalloway*, sustenta seus alicerces – em meio à falácia da ideia de que um progresso material inevitavelmente alcançaria a todos.

Por último, importa ressaltar que, apesar de propor um retrato da sociedade aristocrata inglesa que em muito se identifica com o que tematiza também o enredo de *Mrs. Dalloway*, talvez sua realização tenha sido demasiado imatura. É precisamente na intenção de pintar um retrato social que a narrativa peca: se as moças de família possuíam os mesmos problemas e as mesmas soluções, o que explica a existência de, numa mesma família, irmãs que se comportam de modo tão desigual? O ponto se prova em especial quando Phyllis declara à sua colega que “[...] por um lado, nós não temos cabeça; e, por outro, que não deixariam usá-la, se tivéssemos”. (WOOLF, 2005, p. 27). Que diferença há, de fato, entre as possibilidades disponíveis às irmãs caseiras e às irmãs universitárias? Identificam-se, assim, possibilidades narrativas que, inevitavelmente, resultam em contradição. Isso acontece precisamente porque Virginia Woolf enxergaria as fraturas de seu próprio tempo, o desacordo que um mesmo tempo implica – também assim se manifesta, portanto, a consciência crítica da escritora.

O ideal de estabelecimento de um retrato da época se prejudica em meio a esses conflitos, posto que, dentro de uma mesma classe, a narrativa tende a apontar similitudes que por fim não se confirmam. E que, em verdade, inclusive se negam mutuamente. Tais evidências colocam por terra o que teria sido, em um primeiro momento, uma proposta de um discurso totalizador de uma classe. Entende-se, no entanto, que esse conto é ainda bastante anterior ao que mais tarde viria a constituir um texto bastante crítico da sociedade aristocrática, *Mrs. Dalloway*, e que houve um período considerável para que a autora revisitasse seu ponto de vista em relação aos mesmos temas.

Segue-se, portanto, com a proposta de análise de alguns dos contos de Woolf, a fim de inferir-se se as narrativas menores corroboram ou desautorizam os elementos conclusivos a que se filia o romance de 1925 da autora.

Em seguida, datado de 1920, tem-se o conto cujo título é “Uma sociedade”. Semelhante àquilo com que se depara em “Phyllis e Rosamond”, o conto que agora se traz à tona também retrata o cotidiano de uma aristocracia. As protagonistas são um grupo de amigas de uma classe que se reconhece visivelmente privilegiada. Poll, uma das personagens, principia o enredo em meio a um pranto. Suas amigas, quando a observam, logo imaginam que a razão para o choro seria o fato de que, por se vestir mal, Poll jamais conheceria um homem que desejasse se casar com ela. O pensamento é expresso assim: “Pois, apesar de nós gostarmos de Poll, ela não é lá essas coisas; anda de sapatos desamarrados; e devia estar pensando, quando elogiamos os homens, que nunca um deles iria querer casar com ela.” (WOOLF, 2005, p. 167). O julgamento das amigas é, no entanto, precipitado. O que realmente acontece a Poll é o despertar de uma consciência: a personagem, que passa o dia todo lendo na biblioteca de Londres, descobre que absolutamente nenhum livro a agrada. A partir de então, as personagens passam a questionar os livros escritos por homens – e realmente concluem que são, em sua maioria, nada dignos de importância. Por consequência, passam a questionar também todas as instâncias de poderio masculino centralizado. Assim, decidem se manifestar contra a configuração social da época, que correspondia à que elas, mulheres, permanecessem em casa e tivessem filhos enquanto os homens decidiam quais os rumos o mundo tomava. O que parece bastante ingênuo é o modo como elas decidem dar cabo ao plano de entender se o mundo produz bons livros e boas pessoas: através de perguntas aos homens. Evidentemente que a boa intenção se pautaria em que os homens seriam, enfim, confrontados; seus poderes desestabilizados ou, ao menos, postos a prova. No entanto, é como se ainda não se instalassem fora da ordem vigente. Se homens detêm o poder, que bem faria buscar por informações cuja concessão viria precisamente deles? A impressão é de que as personagens continuam a reconhecer a voz masculina enquanto a voz de autoridade em relação a todas as coisas. Dois trechos que o sugerem são: “Nossas perguntas seriam direcionadas para saber até que ponto esse objetivo era atualmente alcançado pelos homens.” (WOOLF, 2005, p. 169), em que as moças subentendem que seus lugares ainda são os de pessoas que buscam respostas que são concedidas por outrem; e, de modo semelhante: “Nenhuma de nós jantava fora sem fazer ao seu acompanhante certas perguntas, anotando cuidadosamente as respostas.” (WOOLF, 2005, p. 169), em que a ingenuidade de esperar pelas respostas corretas, que inclusive são dignas de ser anotadas, contamina o espírito das personagens.

Em tempo, é interessante que se tome nota também do modo como as amigas passam a se tornar conscientes de que há uma grande parcela do mundo ignorada por elas e que acontece independente delas. Quando a primeira personagem nomeada, Poll, chora e declara o pensamento de que os livros escritos por homens são ruins, as moças se colocam todas à leitura, aparentemente pela primeira vez – o que por si só já é lastimável. No momento seguinte, perguntam-se umas às outras: “Se os homens escrevem porcarias assim, deveriam nossas mães ter perdido sua juventude para trazê-los ao mundo?” (WOOLF, 2005, p. 168). O raciocínio é bastante problemático. Que coisa, de fato, elas expressam quando se posicionam nesses termos? São apenas os homens ilustres os que dignos de existirem? A função de vida de uma mulher se justifica pela alternativa de que ela crie filhos ilustres, única e exclusivamente?

As personagens parecem confabular a respeito de um mundo em que só existem, ambos os tipos se alimentando mutuamente, mulheres que servem para parir e homens que servem para ser ilustres. Não há sequer um argumento razoável a acompanhar o primeiro momento de revolta desse grupo. Em verdade, há a tendência ao desenvolvimento de uma argumentação bastante radical que cheira a um autoritarismo perigoso. Segundo o questionamento das moças, há um tipo de pessoa que merece existir em detrimento de outro? A homens que não sejam ilustres a vida não faz exceções? E mulheres, desde que deem à luz homens ilustres, não carecem de ter acesso a qualquer outro papel social? Tanto os métodos de resolução do conflito identificado por elas quanto o conflito em si apresentam um problema bastante sério de investigação intelectual e moral.

A ingenuidade identificada em seus métodos é problematizada justamente através da evidência de que as amigas formam um grupo de pessoas de classe privilegiada que, de uma maneira ou outra, ainda se beneficiam do sistema vigente. Poll, por exemplo, a moça que lê durante o dia todo na biblioteca de Londres, assim o faz porque é herdeira de uma fortuna. A condição que o pai lhe deixa, depois de seu falecimento, é o de que a moça leia todos os livros da Biblioteca de Londres para então receber o dinheiro da herança – um legado abusivo e, em verdade, absurdo, uma vez que a tarefa beira o impossível, mas ainda assim importante para que se situe a personagem num contexto que verdadeiramente espelhe as vivências adequadas a ela. A conclusão é a de que não há nenhuma espécie de trabalhadora a integrar esse grupo de amigas, ninguém que necessite de um emprego com a finalidade de sustentar uma família. Todas, sem exceção,

pertencem a famílias sem grandes dificuldades financeiras. Por isso, o aspecto até mesmo banal com que se propõem a enfrentar o problema que identificam juntas. Embora desejem questionar uma lógica vigente, não quebram padrão social nenhum. Inclusive, em dado momento da narrativa, consideram recuar; deixar as coisas como são; tapar o buraco que há pouco desvendaram profundo.

A ideia se justifica no instante em que expressam a intenção de que “[...] temos de nos jurar que vamos descobrir como o mundo é.” (WOOLF, 2005, p. 169). Que validade tem essa afirmação, afinal? Não pertencem elas próprias a esse mundo? Como é possível que desconheçam seu funcionamento? A própria frase que deveria servir como incentivo às suas boas intenções denuncia a extrema ingenuidade e até mesmo tolice com que as personagens vivenciam o próprio contexto em que estão inseridas.

O ideal a que se filiam é o de avaliar se o mundo está apto a produzir bons livros e boas pessoas. E que elas, mulheres, cumpriram com um pacto de não ter filhos até que comprovassem que sim. Vê-se, portanto, que a ideia primordial não é a de definitivamente abalar as estruturas de uma sociedade; de romper com um contínuo histórico de dominação masculina e soberania masculina em espaços de poder. Pode ser que, futuramente, elas cheguem à conclusão de que as coisas precisam se reestruturar radicalmente. No entanto, no ponto abordado pelo conto, o que elas fazem é simplesmente arranhar a superfície. Enquanto a fonte de pesquisa passível de promover resoluções for o homem, grandes mudanças não aparentam próximas de acontecer.

É especialmente deprimente o ponto inicial do conto em que a ideia da importância da roupa aparece. As amigas cogitam a ideia de que Poll chora porque se veste desleixadamente e que, portanto, homem nenhum sentiria o desejo de se unir a ela em matrimônio. A roupa aqui simboliza mesmo a metáfora dos métodos por meio dos quais as personagens decidem empreender suas pesquisas: por que se dá importância tamanha àquilo que homens pensariam delas? Prevalece, ainda, uma visão do masculino enquanto autoridade máxima nas mais diversas instâncias. Seja em relação a decidir aquilo que deve ser feito da própria vida, do próprio corpo, das roupas com que se vestem ou mesmo em relação às decisões que levam em consideração o mundo e a parcela da humanidade que corresponde às mulheres como um todo.

É necessário lembrar, nesse instante, da ideia levantada por Susan Buck-Morss em *Dialética do olhar*. O alvo primordial da moda é o sexo feminino. A ânsia

mercadológica da moda encontra na mulher sua fonte de renda mais segura. É ao seu corpo que passa a ser associada a ideia de uma fraqueza social que a moda deve manipular, deve tornar oculta. Essa é sua promessa máxima: a de fazer passar por disfarçada a desigualdade social que existe entre os sexos.

No entanto, o que se torna interessante a respeito desse conto é uma espécie de reviravolta que se dá conforme se desenrola a história. As moças se organizam, portanto, para questionar homens em suas mais diferentes instâncias de poder – universidades, marinha, parlamentos – a fim de receberem as respostas que lhe trariam ou não alguma satisfação quanto aos rumos da sociedade. Embora até então a ideia corresponda a um modo passivo de conhecimento, assim como elas reproduzem na moda maneiras passivas de uso – o que explica se vestir de acordo com as preferências masculinas – em seguida se transformam os modos de execução desse plano inicial.

Ao mesmo tempo em que muda a relação que elas têm diante das respostas dos homens, muda também o modo como o traje se configura enquanto possibilidade para essas moças. À medida que as suas perguntas são hostilizadas, mal respondidas, elas intuem que, muitas vezes, os homens detestam a intromissão das mulheres. Concluem também que, por vezes, o que os impede de se voltar contra elas é o fato de que as desprezam demais para isso – embora existam no conto falas de homens que buscam reiterar o contrário. Nesse ponto, a narrativa parece conduzir as personagens à consciência de relações de gênero que outrora não são percebidas por elas. Tendo noção, portanto, de que por serem mulheres existem espaços que não são vistos como apropriados a elas, esse mesmo grupo de amigas que primeiro identificava nas roupas uma ideia de como se tornarem agradáveis ao olhar masculino, agora pensam no traje enquanto uma ferramenta voltada ao poder, a uma acessibilidade.

Sendo assim, uma das personagens, quando empreende uma visita a um navio de guerra, transveste-se. Utiliza-se de roupas comumente associadas ao sexo masculino para garantir o livre acesso entre os comandantes. É, portanto, simulando a imagem de um homem que a personagem obtém êxito em participar de um ambiente que, enquanto mulher, não se dispõe às suas possibilidades. O episódio que ganha vida no conto faz referência a um acontecimento na vida de Woolf, conhecido pelo nome de *Dreadnought Hoax* (a farsa do Dreadnought). O nome “Dreadnought”, segundo as fontes, era o título do principal encouraçado da Marinha britânica no despontar do século XX. A respeito do

fato, há a informação de que no dia 07 de fevereiro de 1910, Virginia Woolf e cinco amigos realizaram o que teria sido, supostamente, uma visita oficial a um encouraçado. Sem que o capitão e os demais oficiais desconfiassem, o grupo se passou por Imperador da Abissínia e sua corte. Somente no dia seguinte é que se descobriu a farsa. O episódio ganhou, inclusive, a manchete dos jornais da época, mas para que não se direcionasse demasiada atenção ao incidente, todos os farsantes foram perdoados. No entanto, com exceção de Virginia, todos foram castigados, de modo simbólico, com chibatadas no traseiro. A menção ao acontecido é feita por Tomaz Tadeu, na reedição do conto “Uma sociedade” com publicação no ano de 2019. A inspiração de Woolf parece ter sido, portanto, sua própria vida, num episódio incontestavelmente vanguardista de que tomou parte a autora. A postura de Woolf reivindica para si o *status* de uma imagem transgressora posto que, no cotidiano que diz respeito à escolha de um traje, instaura-se o inusitado. Uma escolha que também não era esperada da parte da personagem em questão, uma decisão que desestabiliza as outras personagens que convivem no mesmo enredo. Assim, torna-se possível identificar um traço subversivo ao empreendimento em direção ao qual se lança a autora e, por conseguinte, sua personagem em “Uma sociedade”.

Aqui, é válido lembrar a ideia do invólucro moderno proposta por Charles Baudelaire. Para Baudelaire, a roupa adequada à modernidade é a preta: uma veste que simboliza, ao mesmo tempo, a melancolia moderna e a igualdade entre os homens. Tem-se, portanto, uma ideia que corresponde a uma espécie de uniforme. No entanto, o uniforme pode se concretizar de modo a fazer valer duas possibilidades distintas: ele tanto pode simbolizar a igualdade entre os homens, como pode fazer com que ela seja manipulada, que pareça concreta, quando em verdade não o é. Se a igualdade é simulada e, no entanto, não é resolvida de maneira a que seus alicerces sejam repensados, o resultado é o de uma ilusão. Há a ideia de uma igualdade, mas não há igualdade de fato, processo semelhante ao que faz a moda quando promete à mulher que seu lugar de fraqueza social seria por fim derrotado.

No conto em questão, no entanto, não se pensa em termos de igualdade a longo prazo. O traje cumpre a promessa que faz - o disfarce é bem-sucedido e o objetivo da personagem, alcançado. Foi usado, e com muito êxito, para um propósito determinado e específico. Portanto, a imagem evidencia um aspecto de inusitado no cotidiano que é transgressor. Os homens foram enganados, suas autoridades foram ridicularizadas e seus

poderes questionados. Portanto, é sim uma imagem que se vincula positivamente à possibilidade de interrupção de uma continuidade. O traje acena como uma alternativa de quebra à temporalidade do inferno enquanto um elemento que concretiza essa opção. Sendo assim, conforme havia sido observado no capítulo relativo à teoria, a ideia de uma uniformização pode abarcar vieses positivos e negativos. Nesse conto em específico, “vestir-se semelhante a”, “vestir-se como alguém” explicita um desdobramento significativamente otimista.

Outra relação possível de se estabelecer a partir dessa conduta é com o ensaio de Benjamin intitulado “O autor como produtor”, uma vez que a recomendação de Benjamin é a de que os objetos sejam refuncionalizados, a fim de que se possa descobrir o potencial revolucionário que a mudança de olhar faz aflorar neles. Uma questão de importância é, portanto, a de que não se relacione com um objeto de maneira usual, automática, mas que se desafie os modismos em destaque. A partir do episódio a que se faz referência no conto em questão, sucede precisamente a refuncionalização de um objeto: de um traje, para ser mais específico. Quando refuncionalizada, a moda revela, então, um caráter subversivo, contestatório. Não só muda a maneira como se a enxerga, como muda aquilo que se enxerga possível de ser feito a partir dela. Expande-se seu campo de ação, o potencial que ela assume em relação às vivências.

Em “Uma sociedade”, uma das interpretações possíveis ao desenrolar da narrativa é a de que as roupas passam a servir não simplesmente segundo as expectativas sociais mais amplas da época. Elas ganham outras funcionalidades. É interessante, inclusive, como o conto principia em meio à ideia de que é importante agradar ao sexo masculino em especial no que diz respeito ao traje, uma vez que Poll é considerada pouco atrativa enquanto uma candidata ao matrimônio, posto que se veste de maneira desleixada, nada daquilo que se espera de uma dama. E, posteriormente, as próprias personagens ressignificam aquilo que as roupas simbolizam. Ao invés de, por meio delas, transmitirem uma impressão agradável ao sexo masculino, findam por contestarem seus direitos e acessibilidade a espaços comumente associados ao poderio masculino. É, portanto, uma alternativa possível ao vislumbre da filosofia que se compromete à materialidade.

A corroborar essa teoria, há ainda outros dois trechos em que as personagens se utilizam da ideia de travestir-se. No primeiro deles, uma das moças se veste a fim de se passar pela arrumadeira na intenção de ter acesso ao quarto de professores universitários.

No findar do conto, há também uma personagem que se veste, outra vez, como um homem a fim de dar continuidade às pesquisas com que o grupo se envolve. Embora a ideia seja importante, talvez seja algo pobre a maneira como as personagens passam a vislumbrá-la. Aparenta que bastaria que vestissem as roupas adequadas e as portas se abririam a elas, sem maiores questionamentos a respeito. É uma imagem que, embora dotada de potencial para fazer surgir uma consciência de classe e de gênero mais significativa, parece reduzir a sociedade a um problema de superficialidade fácil de ser resolvido.

Em “Uma sociedade”, portanto, evidentemente as personagens não alcançam a importância de quebra de um contínuo que se denomine histórico. Tornam ameaçadas somente as estruturas pessoais de suas vidas – e ainda com limitações perceptíveis. No entanto, posturas como as identificadas no episódio da marinha indicam o toque em uma superfície na qual se pode antever um potencial a se alastrar. Embora elas mesmas sejam membros de uma aristocracia e, em grande medida, ingênuas no tocante às ideias que definem socialmente suas existências, em um ponto a narrativa triunfa, e é exatamente ele que mais importa: em fazer com que a roupa seja pensada a partir do âmbito que diz respeito ao gênero sexual. Em “Phyllis e Rosamond”, o primeiro dos contos, a roupa reflete a princípio os privilégios de classe que permeiam a sociedade. No começo, as moças comercializam seus dotes femininos, características que alcançam por meio das roupas e condutas adotadas por elas. No entanto, quando confrontam as irmãs Tristram e entendem a falta de liberdade de suas vidas se comparada com a liberdade das irmãs, a questão de gênero atravessa a de classe social. Em “Uma sociedade”, são os privilégios de gênero que então ganham espaço para discussão.

“Phyllis e Rosamond” se confina a estar de acordo com os espaços de poderio classista e os reafirma. “Uma sociedade”, por sua vez, embora aparente estar mais apto a perverter os âmbitos a que comumente se mantém restrita à soberania de um gênero em detrimento do outro, também pende ao imobilismo, às ilusões que o traje pode fazer surgir.

Sendo assim, seguindo a proposta de se pensar se os quatro contos em questão, cronologicamente, seguem a linha de *Mrs. Dalloway* ou, ao contrário, desautorizam a conclusão do romance, neste segundo já se vislumbra uma perspectiva distinta em relação ao traje e seu potencial dialético, mas não no tocante à concretude de um comportamento de fato transgressor.

A moda ainda acontece em arena dominante – uma vez que não se flagra nenhuma trabalhadora a se apropriar desses símbolos materiais. No entanto, no que diz respeito às relações de gênero e a um contínuo histórico em que às mulheres não se permite espaços de atuação semelhantes aos do homem, o conto acena positivamente, dá elementos importantes a partir dos quais pensar a materialidade do traje e suas alternativas de uso.

Embora as alternativas se configurem na interpretação do objeto, é importante esclarecer que, no conto em questão, as personagens não optam por elas. Ao invés de pôr abaixo as estruturas patriarcais que passam a reconhecer, o que elas mantêm enquanto ideal é o pensamento de verificar se os homens produzem bons livros para que elas, mulheres, possam continuar a formar boas pessoas. Em seu propósito, jaz a continuidade de um pensamento que identifica a classe feminina ainda como a segunda classe. Se homens escrevem livros ruins, por que elas não passam a considerar a ideia de escrevê-las elas próprias? As personagens confinam o sexo feminino à função que sempre tiveram – de parir filhos – enquanto o conhecimento tende a continuar como propriedade exclusiva do sexo masculino. Sendo assim, embora exista aqui a possibilidade de perceber a materialidade do traje como gatilho para uma nova consciência no tocante às relações de classe e gênero, as personagens não representam ameaça nenhuma ao contínuo histórico de uma realidade social moderna. Tocam, meramente, a superfície de problemas sociais conforme eles se apresentam ao cotidiano delas. Mas são ingênuas o suficiente para admitir um problema sem repensar os hábitos mantidos por elas próprias que poderiam sustentá-los. Em mais de um momento, inclusive, as personagens afirmam não imaginar que o mundo possa ter um funcionamento tão complexo, ou afirmam não entender o motivo que justifica o acontecimento da guerra. Que tipo de coisa imaginam ser o mundo, então? E, considerando o fato de que tenham passado a estudar, como poderiam não compreender as razões que forjam uma guerra? Se as moças sequer entendem aquilo que acontece no mundo, como poderiam se afirmar capazes de transformá-lo? Não há evidências que possam tornar plausível essa sugestão. Dessa forma, portanto, o conto “Uma sociedade” não promove, semelhante ao conto anterior, uma alternativa considerável à discussão de quebra do contínuo.

É de fato relevante a semelhança encontrada entre ambos os contos: como em “Phyllis e Rosamond”, a narrativa de “Uma sociedade” termina quase do mesmo modo como começou. Aparentemente, as moças não chegam à conclusão nenhuma a respeito de tudo o que vivem e a que se propõem entender. Como Phyllis o faz, aqui também o

que elas almejam é uma ausência de responsabilidade. Quem deve dar prosseguimento à pesquisa é agora a filha de Castália, que recebe esse encargo enquanto ainda não passa de uma criança. Como Phyllis e Rosamond, o grupo de amigas em “Uma sociedade” evidencia o despreparo com que encara as questões de suas próprias vidas.

Phyllis, quando escolhe dormir e tornar ocupado, livre de distrações, o dia de amanhã, adia a solução da narrativa. As moças de “Uma sociedade”, quando não se veem capazes de inferir o que quer que seja e depositam suas expectativas em uma criança, operam de modo semelhante: não solucionam conflito nenhum. Embora em ambas as narrativas se faça referência a uma ideia de coletividade – aqui por conta de um grupo reflexivo formado pelas amigas, em “Phyllis e Rosamond” por conta de um retrato social que se deseja traçar – o senso a findar as duas narrativas é precisamente o de um indivíduo isolado. Em “Phyllis e Rosamond”, isolado da realidade de outros contextos sociais que coexistem ao seu próprio. Em “Uma sociedade”, isolado por inteiro do restante da sociedade – o único a justificar, em última instância, a extrema ingenuidade de métodos com que buscam alcançar a verdade.

Já em 1925, mesmo ano de publicação do romance que viria a se intitular *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf publica também um conto cujo título é “O vestido novo”. Neste, destaca-se a personagem Mabel Waring, convidada de uma das festas de Clarissa Dalloway, a mesma personagem a figurar no conto e no romance de Woolf. O que se tem, no entanto, em “O vestido novo” é o outro lado da festa. Não mais centrada no ponto de vista da anfitriã, a narrativa fornece agora a perspectiva de uma das pessoas que entra na residência dos Dalloway para a cerimônia.

O enredo logo esclarece que Mabel, embora convidada, não pertence à aristocracia que de modo geral frequenta às festas de Clarissa. O primeiro e principal indício se dá através do fato de que Mabel não encontra o que vestir. Não existe, para ela, a possibilidade de estar na moda, uma vez que essa alternativa envolve o investimento de um capital que não lhe está disponível. Sendo assim, a personagem decide ser original, ao invés de uma mera dama que se dispõe ao lado da moda. O que ela faz é promover ajustes em um vestido de época que herdara da mãe. Sua costureira, no que parece ser uma espelunca, fez com que a personagem se orgulhe de si mesma e de seu vestido amarelo. Ela se contempla no espelho e se satisfaz com a ideia que forma de si. Tem certeza, por um instante, de que seu vestido e sua presença serão ambos bem vistos na

festa dos Dalloway. No entanto, quando chega o momento esperado, Mabel se decepciona. Sente-se, em meio àquela gente, como uma mosca que rasteja pelo pires, impossibilitada de qualquer reação que seja. A personagem intui que, ao seu redor, todos zombam dela, tratam-na com desprezo. Sente, também, que os elogios atribuídos ao vestido são todos irônicos, direcionados a ela na intenção de que ela se sinta inferior. Embora passe grande parte do conto se lamuriando, triste pelo fato de não ter a possibilidade de se integrar àquele ambiente, a personagem por fim reage; arregança as mangas de seu vestido amarelo, em desuso, uma completa piada à moda atual e caminha em direção à saída da festa. Nesse trajeto, Mabel repete a si mesma a ideia firme de que jamais pensaria em vestidos. Ela, que é pobre, cuja família também pertence a uma origem simples de pessoas que jamais se destacam em qualquer atividade que seja, não permite se deixar abalar por ideias tão tolas, tão superficiais. De agora em diante, Mabel frequentaria bibliotecas; proporia a si mesma a leitura de livros; procuraria por homens de uniforme, pessoas que se preocupem com ideias diferentes daquele universo do qual ela acaba de ser expulsa.

Nesse conto, o significativo a respeito do traje é a maneira como ele funciona sob o molde de um portal; como o desvelar de um novo caminho que se torna possível de ser acolhido pela personagem. Mabel passa a sentir, posteriormente à recepção que tem seu vestido numa cerimônia da aristocracia, a necessidade de se inserir em outra classe que não é essa. Da parte dela, há a tentativa sem sucesso de adequação. Sendo assim, urge o questionamento: se ela não me encaixa nessa classe, quem sabe não se encaixe em outra?

O interessante a respeito do percurso de Mabel é a sugestão de que seu vestido é de outra época, pertencente a um antigo membro de sua família. A escolha de Mabel pode ser pensada nos termos de uma anacronia, como propõe Rancière. Ela decide pela originalidade, entende a sua impossibilidade de estar na moda e, portanto, opta pela alternativa que lhe resta – a de ser autêntica. Mabel se apresenta à festa como um elemento anacrônico. Insere-se numa temporalidade outra que não a ditada pelo fenômeno da moda; delibera por uma temporalidade que entra em conflito com a dos demais convidados ali presentes.

É relevante, em seguida, que Mabel pondere a possibilidade de vestir um uniforme – de igualar-se a uma outra classe, a um grupo de pessoas que talvez viva uma vida mais semelhante à dela própria. Nesse conto, a ideia de uniforme corresponde ao ideal de

igualdade pensado por Baudelaire não como uma simulação, mas como uma alternativa de pertencimento; como a concretização de um espaço a que se possa, seguramente, reconhecer enquanto integrante. É importante também que, nesse aspecto, cite-se Naomi Wolf em *O mito da beleza*. Na obra, a autora investiga como as imagens da beleza cultivadas socialmente são usadas contra as mulheres nas mais diversas áreas de sua vida. No trabalho, por exemplo, já foi considerado importante que as mulheres se vestissem de modo “elegante”, enquanto aos homens a exigência era a de que se vestissem de modo profissional. O termo “elegante” supõe que as mulheres tenham de fazer uso de sua aparência para que se tornem adequadas ao trabalho, para que sejam reconhecidas como mais aptas a desempenhá-lo. Sua apresentação é, portanto, primordial a qualquer cargo que lhe seja requerido exercer. Logo, no que diz respeito ao surgimento do uniforme, Wolf revela a informação de que ele foi pensado para garantir a igualdade entre o trabalho de homens e mulheres no ambiente profissional. Nesse ponto, a autora menciona Molloy, de acordo com quem a ideia de um “traje de trabalho” rigoroso a ser adotado pelas mulheres alarmou em muito a indústria da moda. A ideia foi considerada uma espécie de ameaça à dominação que a moda exerce sobre as mulheres, precisamente o sexo que mais tende a acatar seus artifícios. E então conclui que o alarme é justificado: “Se as mulheres adotarem o uniforme e, ao selecioná-lo, ignorarem os pronunciamentos absurdos motivados pelo lucro da indústria da moda, elas não mais serão maleáveis.” (MOLLOY apud WOLF, 1992, p. 60). O autor cogita ainda, segundo Wolf, as estratégias que a indústria da moda poderia utilizar para que a adoção de um uniforme profissional por parte das mulheres não fosse encorajada.

Segundo esse ponto de vista, a atitude de Mabel é provavelmente a mais desvinculada da lógica que o fenômeno da moda impõe para seu funcionamento. Mabel, quando cogita a ideia de vestir um uniforme, possibilita que se interprete sua busca pela igualdade e, ao mesmo tempo, seu abandono à temporalidade e às imposições da indústria mercadológica que funciona sob o nome de moda.

Desse modo, embora a data de publicação do conto e do romance sejam a mesma, entende-se “O vestido novo” como um possível contraponto ao contínuo que prossegue inalterado em *Mrs. Dalloway*. Evidentemente, no conto se identificam questões semelhantes às do romance: personagens da aristocracia num extremo, personagens de classes mais baixas em outro. Quando confrontadas, quando socializadas entre si, comprova-se o preconceito de classe, cuja roupa representa uma ênfase a mais.

Por fim, quando se decide por trajar um vestido e comparecer à festa dos Dalloway, a expectativa da personagem aparenta ser a de que a roupa possa simbolizar um elemento de originalidade, de diferenciação dos demais, mas que ainda a integre positivamente em meio aos outros convidados.

Quando, por fim, Mabel passa a considerar a opção do uniforme, a sugestão que se disponibiliza ao leitor é a mesma: a de uma fantasia social. A de uma possibilidade de integração a uma classe. No entanto, agora encabeçada por uma consciência inédita, realista. Se levada para frente essa alternativa, Mabel se travestiria, por fim, não daquilo que almeja ser, mas daquilo de que está mais próxima. No entanto, faz-se relevante ainda a consideração de que Mabel não cede inteiramente ao pensamento que talvez passasse a vinculá-la a uma outra classe. O que a personagem faz é considerar alternativas – a do uniforme sendo uma entre várias outras – que lidem com a rejeição sofrida há pouco pela fantasia social que até então ela trazia consigo. Sendo assim, embora o uniforme aponte para um caminho em que a individualização passe a ser uma tendência abandonada, ele representa uma possibilidade ao destino na personagem e não uma certeza. Confirma-se na observação do trecho, sobretudo no instante em que o narrador cogita um “ou”:

Amanhã ela iria à Biblioteca de Londres. E encontraria algum livro proveitoso, maravilhoso, surpreendente, por mero acaso, um livro escrito por um clérigo, por um americano de quem ninguém jamais ouvira falar; ou andaria pela Strand, para também por acaso entrar num auditório onde um trabalhador falava sobre a vida nas minas, e de repente haveria de tornar-se uma nova pessoa. Ela seria completamente transformada. Ela usaria um uniforme; ela pertenceria a uma irmandade qualquer; não voltaria nunca mais a pensar em roupas. (WOOLF, 2005, p. 249).

O diferencial a respeito desse conto é que, já em 1925, Virginia Woolf traz à tona personagens centrais que buscam uma ideia de irmandade, de se colocar em perspectiva com o outro. Evidentemente que, nos enredos aqui pensados, a aristocracia também se mostra unida e, inclusive, de modo bastante efetivo. No entanto, a contrapor seus interesses vigentes, faz-se referência agora à união daqueles que se encontram geralmente vencidos. Pertencentes a uma irmandade, as pessoas se unem em prol de um objetivo comum – o que, em consequência, as iguala. O que Mabel procura é uma causa a ser defendida, fato que traria sentido à sua vida e que colocaria a questão de classe em um segundo plano. E, diferentemente de *Mrs. Dalloway*, aqui se intui uma alternativa que não se vincula mais ao contínuo. Embora não se demonstre em parágrafo algum da

narrativa a evidência de um progresso político concreto por parte da personagem, já se identifica nela o desejo pela integração a uma realidade que dialogue com a dela, que a inclua. Ao menos o contínuo pessoal de reprodução de uma classe em que sua presença é rechaçada aparenta prestes a se romper, a ceder espaço a um ineditismo no olhar com que a pessoa enxerga a si mesma e as relações sociais pelas quais se permeia sua vida. Ressalta-se, nesse momento, o fato de que esse contínuo pessoal é quebrado na ocasião em que a personagem vivencia uma experiência mediada pelo traje. A moda representa, na festa em questão, a temporalidade moderna em que todas as personagens estão inseridas, exceto Mabel. É enquanto um elemento anacrônico, um elemento que foge ao ordinário com que se pensa o tempo presente que a personagem não só provoca o incômodo dos demais como desperta em si mesma a urgência de uma transformação.

Sendo assim, “O vestido novo” abarca em si uma perspectiva de distanciamento do contínuo mais concreto que as narrativas anteriores, até mesmo que o romance *Mrs. Dalloway*. Diferentemente de “Phyllis e Rosamond”, onde aparenta reinar a paralisia, há um movimento; há o princípio de uma mudança a ser instaurada. E, também distinta de “Uma sociedade”, nessa narrativa o movimento acontece de baixo para cima, e não o contrário. Em *Mrs. Dalloway*, a festa de Clarissa prossegue, sem interrupções que de fato promovam um fim a ela. Em “O vestido novo”, pode ser até que a festa continue, mas sem a participação de Mabel, sem seu consentimento passivo e acrítico. Instaura-se uma segunda via; um ambiente possível de ser vislumbrado além do recinto onde se passa a comemoração de ambas as Clarissas, respectivamente a do romance e a do conto.

Por último, a proposta é abordar um conto de 1936, o mais tardio de Virginia Woolf apresentado aqui. Seu título é “A duquesa e o joalheiro”, e o enredo acompanha a trajetória de vida da personagem Oliver, aparentemente o joalheiro mais importante da cidade de Londres. O que se descobre aos poucos é que nem sempre foi assim. Frequentemente assombrado por suas lembranças, Oliver deixa vir à tona imagens que dizem respeito à sua infância difícil, em que uma conduta um tanto quanto malandra da personagem se mostrava válida:

‘Veja só, Oliver’, diria ele, dirigindo-se a si mesmo. ‘Você que começou a vida numa ruela sórdida, você que...’ e olharia para suas pernas, tão elegantes naquelas calças perfeitas; para suas botas; e suas polainas. Tudo muito bem-feito, brilhando; cortado no melhor pano pela melhor tesoura de Savile Row. Frequentemente porém ele se despia de tudo e voltava a ser o moleque de uma ruela sórdida. Certa vez tinha pensado que este era o cúmulo de sua ambição – vender cachorros roubados a mulheres elegantes de Whitechapel. Certa vez

fizera isso. ‘Oh, Oliver’, sua mãe se lamentou. ‘Quando é que você vai tomar juízo, meu filho?’... (WOOLF, 2005, p. 361-362).

É, portanto, em meio às ruelas em que se localizava sua moradia que Oliver costumava, quando criança, dar cabo de pequenos roubos. A personagem se recorda de quanto eram maltrapilhos seus trajes, de como eram ínfimas as oportunidades de vida dispostas a ela. Hoje, no entanto, orgulha-se de ocupar o posto do joalheiro mais bem sucedido de Londres, o que aparenta ser uma das maiores fontes de satisfação da personagem. SavileRow, é importante destacar, uma vez que no presente estudo se direciona atenção ao valor da moda, é uma referência primordial no que diz respeito à moda masculina em Londres. Sendo assim, que Oliver frequente tais postos, que perambule pela rua SavileRow, é certamente um evento significativo para a narrativa.

Em sua joalheria, Oliver lida com funcionários de relevância menor que a dele, que devem servi-lo. A situação com frequência é retratada como uma condição que agrada à personagem, uma vez que ela ressalta a inveja com que os olhares alheios se encaminham em sua direção. A Oliver não agrada simplesmente ter subido na vida. Agrada, também, que outras pessoas estejam em um nível inferior ao seu; que o invejem, que desejem ocupar o lugar que ele conquistou.

Outro detalhe importante em relação à personagem é o modo como o narrador descreve sua casa e seus hábitos. Oliver aparenta ter mobiliado sua casa, posicionado os móveis e escolhido as bebidas que ficariam à mostra em seu bar com toda parcimônia possível. Mais de uma vez, a narrativa fornece a sugestão de que Oliver decidiu pelos móveis “corretos”, pelas bebidas “certas”. Certas em relação a que, afinal? A ideia é a de que a personagem deseja, por meio da aparência que constrói de si, fazer com que se sobressaia uma perspectiva específica a seu respeito. Corretos para quem, portanto? Sugere-se, por conseguinte, que a intenção da personagem é a que se relaciona à de reprodução de um comportamento que não exatamente lhe é natural. O trecho se encontra logo no início da narrativa:

Oliver Bacon morava no alto de uma casa que dava para o Green Park. Tinha ali um apartamento; cadeiras com os ângulos retos salientes – cadeiras cobertas de couro. Sofás preenchiam os vãos entre as janelas – sofás cobertos de tapeçarias. As janelas, as três largas janelas, tinham sua adequada quota de filó bem discreto e cetim com figuras. O aparador de mogno salientava-se discretamente com os conhaques, uísques e licores corretos. (WOOLF, 2005, p. 361).

Oliver, semelhante a Mabel no conto anterior, “O vestido novo”, procura se integrar, tornar-se parte de um grupo com o qual evidentemente não se vincula.

Diferentemente de Mabel, no entanto, Oliver possui um papel de destaque social – é um importante joalheiro em uma também importante cidade. Ainda assim, com frequência a personagem se queixa de que algo o mantém insatisfeito; de que algo o impede de proclamar sua felicidade completa. Observa-se no fragmento abaixo:

Espetou então a pérola na sua gravata, para depois se encasular em seu vistoso sobretudo azul; pegou as luvas amarelas, a bengala; e balançava-se ao descer a escadaria, um pouco farejando, um pouco vendo por seu longo e afilado nariz ao sair de casa e ingressar em Piccadilly. Pois ele ainda não era um homem triste, um homem insatisfeito, um homem que procura alguma coisa escondida, apesar de ter ganho a aposta? (WOOLF, 2005, p. 363).

Oliver atende a todos os requisitos. O que lhe falta, em última instância, é a aliança com a classe alta. O integrar-se, como é desejo também de Mabel. É a solidão diante de seu novo *status* social, recém conquistado; a solidão na nova classe em que se entende um pertencente que faz com que ele experimente a infelicidade.

A prova se dá quando Oliver deve atender a uma duquesa da região. Embora faça com que ela espere a seu bel prazer, Oliver se satisfaz pela relevância que há em fazer com que respeitem seu tempo em detrimento do de uma duquesa. O trecho é bastante interessante e válido de ser incluído aqui:

A duquesa de Lambourne esperava a seu bel-prazer; a duquesa de Lambourne, filha de uma centena de condes. Esperaria por dez minutos numa cadeira ao balcão. Esperaria a seu bel-prazer. Esperaria até que ele estivesse pronto para vê-la. Olhou para o relógio em seu estojo de couro. O ponteiro andava. E a cada avanço o relógio lhe servia – assim lhe parecia – patê de foie gras; um copo de champanhe; outro de um fino conhaque; um charuto de um guinéu. O relógio os punha ao lado dele na mesa, enquanto os dez minutos se escoavam. (WOOLF, 2005, p. 365).

Tudo o que aparenta trazer alegria à personagem se relaciona diretamente com o fato de que agora ele possui um poderio frente às pessoas com quem convive. Quando a duquesa e ele enfim dialogam, Oliver cede aos seus desejos, comprando inclusive o que se revelam pérolas falsas a fim de que a duquesa mantenha em pé um convite para que ele se junte a ela e à sua família durante o final de semana. Aparentemente, há até mesmo uma filha da duquesa com quem Oliver possivelmente se relacione; alguém por quem ele se encontra apaixonado. A mãe, portanto, vende o amor da filha para manter digno seu

posto de aristocrata, suspendendo a verdade de que sua família, embora tenha prestígio, já não tem dinheiro. Oliver, por conseguinte, compra o amor de Diana, a filha da duquesa, pelo preço de 20 mil libras – o preço exato que pagara nas pérolas falsas.

O que se identifica aqui, com facilidade, é uma das constantes que aparecem também em *Mrs. Dalloway*: a comercialização das relações. Pessoas são negociadas tal qual mercadorias; não há diferenças significativas de manejo. No conto em questão, a comercialização finda inclusive com um aperto de mãos da parte de ambos, a duquesa e o joalheiro, efetivamente como uma dupla que sela um acordo de negócios.

Como nos demais contos, aparece também o travestir-se. No caso de Oliver, a ideia aparenta ser um pouco mais sintomática. Oliver não simplesmente se veste de acordo com a classe à qual deseja se integrar por inteiro, Oliver posiciona sua mobília e escolhe suas bebidas prediletas, dispostas ao bar, de acordo com a aprovação de terceiros. Se existem as bebidas certas a serem consumidas; os móveis corretos a serem dispostos pelos cômodos, existem também pessoas em relação às quais esses conceitos passam a ser autorizados.

Oliver cede, portanto, ao comportamento que tende à manutenção de um contínuo; vincula-se ao tempo homogêneo e vazio a que está condicionado o fenômeno da moda. É no eterno retorno que a personagem encontra o conforto – e, por conseguinte, nos preceitos já ajustados de como deve se portar, que objetos deve agregar à sua personalidade e que condutas deve apresentar. Oliver entende aquela que seria a expectativa para a classe alta, à qual deseja pertencer, e a reproduz fielmente. É, efetivamente, uma personagem que deseja se beneficiar do progresso do modo em que ele se dá. Não deseja interrompê-lo, não deseja torná-lo acabado, inatual. Deseja, em realidade, tão somente que o progresso o inclua. O mecanismo por meio do qual a personagem opera é exatamente aquele em que trabalha o fenômeno da moda. É ao contínuo que ambos servem. Por isso, é relevante que Oliver se apresente de acordo com a moda, que se preocupe em tê-la bem representada em si. A moda funciona como metáfora precisamente na trajetória de Oliver, que se utiliza de seus artifícios para a obtenção de um *status* vinculado a uma determinada classe com quem se encontra o poderio. Se a moda pertence às classes altas, é relevante, portanto, que se obtenha êxito em mantê-la próxima, como uma aliada. Esse é o raciocínio de Oliver; não um de rompimento, mas de continuidade. A única falha do contínuo é que Oliver ainda não

adentrou por completo nele. Há, no entanto, um plano em execução que visa a esse mesmo fim. A personagem deseja o eterno retorno – desde que inserido entre seus beneficiários.

Por fim, o que obtém êxito em relação à história de Oliver são as relações enquanto trocas comerciais. Oliver tem algo a oferecer à duquesa, motivo pelo qual sua importância é levada em conta. Diferente, portanto, de Mabel, uma tentativa de integração a que a classe alta recebe com zombaria e pouco caso. Sendo assim, o fato engloba a ideia essencial que se percorre também durante a narrativa de *Mrs. Dalloway*: o individualismo aparentemente intrínseco a toda e qualquer relação moderna. No romance, estabelece-se esse paralelo. No primeiro dos contos a constituírem a cronologia, “Phyllis e Rosamond”, também. À medida que as irmãs preferem priorizar o conforto que sentem sob as asas de seus pais e em conformidade com o modo de vida em que foram criadas ao invés de buscar uma compreensão mais ampla do mundo, vence o individualismo.

No segundo dos contos, “Uma sociedade”, ainda que as amigas formem um grupo aparentemente guiado por boas intenções, a arena de ação ainda é necessariamente a aristocrática. Embora promovam uma perspectiva interessante, em momento nenhum a discussão quanto a um mundo melhor leva em consideração algo que não dialogue de imediato com o universo de preocupação de seus próprios umbigos. Não parecem considerar, por um minuto sequer, as mulheres para quem a vida submetida a uma negligência intelectual não é simplesmente uma escolha cômoda, mas uma imposição de existência. Por conta disso, o debate promovido pelo grupo rasteja de modo superficial e até mesmo individualista – importa somente aquilo a que elas reconhecem importância.

Em “O vestido novo”, as personagens permanecem isoladas, centradas todas em si mesmas. Mabel gostaria de se promover, de tornar-se um membro possível da classe a frequentar a cerimônia de Clarissa Dalloway, enquanto ela mesma aprecia o sentimento de que alguém a sirva; de que ajuste seu vestido, de que a admire no espelho. O pensamento se dissipa à medida que a personagem rompe a tentativa de vínculo com aquela classe e se conscientiza de que a possibilidade que melhor a representa está em um outro contexto. No instante em que essa nova ideia se viabiliza, então a personagem considera, em seus pensamentos, a urgência de que sejam ponderadas outras pessoas; de que outras experiências sejam aproximadas e vinculadas às suas próprias. A ideia de um individualismo extremo que só enxerga a si mesmo e a transformação da própria vida, ao

invés de uma mudança que se promulgue estrutural, parece passível de se romper apenas por meio do raciocínio ao qual se submete a personagem Mabel Waring.

Em seguida, no último conto, os contornos individualistas voltam à imagem de uma personagem que se trasveste para uma finalidade específica. A sugestão que a trajetória da personagem Oliver sugere é a de que não se vislumbra, com o passar do tempo, mudanças estruturais no sistema em que acontecem as relações de sociedade entre os seres. Se levada em conta uma cronologia, o que ela confia é que mais que uma ideia de revolução, o que o indivíduo isolado, desvinculado de experiência na era moderna busca concretizar é a sua ascensão; o seu pertencimento ao sistema.

Inclusive, pode ser esse o motivo a justificar que, com frequência, a narrativa relembre o passado de Oliver. A intenção não é simplesmente esclarecer que a personagem foi pobre, mas que fez uso de modos desonestos para que enfim enriquecesse. O garoto que vendia cachorros roubados a mulheres ricas é o mesmo que cresce às custas de um contrabando de pedras preciosas e que, agora, negocia sua entrada no círculo social aristocrata. A imagem promove a Oliver um *status* de igualdade em relação à duquesa com quem está lidando em sua joalheria durante o conto: são ambos, sem exceção, vigaristas. Oliver ascende em meio à desonestidade. E agora é também pela desonestidade que a duquesa intenciona manter seu poderio financeiro. O que se vislumbra por último é, portanto, a tentativa que nasce de parte de ambos de que seja obtida vantagem um do outro. As relações, afinal, obedecem à mesma lógica que Clarissa reconhece no alívio da morte de Septimus: o primordial é o que o eu continue a se beneficiar. Obedecem a uma lógica que se compromete, concomitantemente, com o caráter individualista e comercial dos relacionamentos modernos.

Quando, por fim, observa-se a continuidade da festa dos Dalloway, o que as personagens modernas desejam é receber o convite que os inclua na mesma cerimônia. Que as possibilite o acesso àquele ambiente; o convívio com aquelas pessoas. A proximidade com o universo conforme ele se apresenta a elas. A roupa, a moda por fim, constitui a possibilidade material a partir da qual o convite chega ou não às mãos das personagens. Por isso, ainda que configurada de modo distinto, a ideia de travestir-se aparece em todos os contos, como também no romance. Desvinculadas de experiência, impossibilitadas de realmente tocarem umas nas outras, as personagens se fantasiam; fantasiam-se, inclusive, socialmente. Buscam um contexto em que já não precisem

encarar o vazio que ecoa dentro delas; o silêncio interior a que o mundo moderno e seus choques as confinaram. O que se percebe reafirmado na seleção de contos em questão, assim como no romance abordado no capítulo anterior, é a ideia de que a moda mantém seu funcionamento enquanto um fenômeno submetido a uma temporalidade vazia e homogênea que só faz priorizar o eterno retorno. São o sustento de privilégios e o incentivo à falácia de um progresso as características resultantes de um tempo comprometido com a aparente novidade e repetição. São esses os traços que fazem dela uma perfeita metáfora para a modernidade de modo geral.

Dessa maneira, agrada pertencer à classe a quem a modernidade beneficia; a quem dispõe seus grandes feitos. A roupa, tida então enquanto um portal de acesso a privilégios materiais de existência, contemplados tanto no que diz respeito ao gênero quanto, em especial, no que faz referência ao social, representa o molde por meio do qual se dá a tentativa de integração. Representa, para Phyllis e Rosamond, a manutenção de seus privilégios de classe; ao grupo de amigas de uma sociedade, a princípio representa a aliança ao gênero sexual em que se concentra o poderio; para Mabel Waring, representa a alternativa de enfim não se conformar à estatística falha da família, dentro da qual ninguém se destaca e todos são igualmente fracassados; e para Oliver, representa, enfim, a oportunidade de ser mais que um novo rico, mas alguém a quem a alta sociedade acolhe em seu meio. Para Clarissa Dalloway, igualmente simula a manutenção de um espaço de classe vinculado ao destaque. Simboliza, portanto, que o show deve continuar, que a música da festa deve voltar a soar, que as vozes a portarem as más notícias devem se tornar sussurros, quando não devem calar-se, e que pouco importa a materialidade em que resiste toda e qualquer vida que não seja exclusivamente a dela própria.

É interessante ainda que, embora as questões se mantenham as mesmas nos diferentes contos, por vezes caminham para diferentes fins. Oliver, o joalheiro, por exemplo, utiliza-se das roupas para simular o pertencimento a uma nova classe. Mabel, ao contrário, decide não mais pensar em vestidos e buscar um uniforme – um novo símbolo que talvez a vincule mais satisfatoriamente à nova consciência de classe para a qual acabara de despertar. Em “Phyllis e Rosamond”, como em “Uma sociedade”, há personagens que se assemelham no que diz respeito ao lugar de classe que ocupam. No entanto, a Phyllis e Rosamond agrada a estabilidade da ignorância; o aspecto positivo da negligência. Às moças de “Uma sociedade”, no entanto, a superfície passa a rachar; e a princípio a atitude que tomam é a de tornar inteligível o buraco que a rachadura escancara,

raciocínio que, no entanto, sofre com as ingenuidades e limitações a que as personagens submetem seus próprios métodos.

Em meio a essa amálgama de narrativas, tem-se, portanto, personagens a quem a covardia conforta, como uma carícia. Há personagens que, mais bravamente, enfrentam o sentimento de desolação diante de uma ilusão de mundo que enfim se quebra e que, portanto, preparam-se para sair em busca de uma nova. Nesses casos, um mesmo protótipo de personagem – aquele a quem a classe alta não beneficia de imediato, por natureza – sugere resoluções narrativas diversas. Oliver promove a tentativa de se agregar ao progresso conforme ele já acontece a outros; Mabel entende que ele não é destinado a pessoas como ela e, portanto, firma diante de si mesma o desejo de ter em mãos algo que faça mais sentido à sua existência. Nesse mesmo parâmetro, pode lembrar algumas das personagens de *Mrs. Dalloway*, como Doris Kilman. Próxima à ideia que tem Oliver, o que de fato teria agradado Kilman seria a imersão no progresso; a semelhança à vida de Clarissa Dalloway, mais que a ruína dessas mesmas estruturas que a prejudicam enquanto um indivíduo não situado na aristocracia. Hugh, não se deixa de citar, é outra das personagens a quem muito conforta o embarque junto ao movimento progressista. Isoladas, desvinculadas de uma experiência de classe que abarque a possibilidade de se enxergarem como coletividade, as personagens encontram na alternativa de se identificarem com o dominante a solução mais otimista para suas insatisfações.

Quanto à aristocracia, as narrativas de Woolf trazem opções que, embora aparentemente se distanciar, possuem um mesmo fim: há, efetivamente, casos como os de Clarissa; a personagem que encontra conforto na morte que não implica a finitude de sua própria vida. Há, de modo semelhante, Richard Dalloway, personagem que manifesta incômodo ao perceber que, no parque central de Londres, circulam pessoas de classes sociais tão díspares. Ou Elizabeth Dalloway, a quem desagrade ouvir sobre a pobreza; a quem a pobreza nada diz, nada significa. Há, simulando uma aparente mudança, Phyllis e Rosamond, personagens que até sentem um desejo mínimo de imaginar como se daria a vida do outro lado das grades que circundam a residência em que vivem, mas que recuam no primeiro minuto em que reconhecem a ausência de recursos de que estão providas para encararem aquilo que enxergam do lado de fora. Entendendo o contínuo como favorável às suas vidas, voltam-se, portanto, para o interior da casa em que cresceram como moças de uma família abastada. Em “Uma sociedade”, igualmente, as moças se tornam aptas a perceber somente a opressão de que também são vítimas. Não

questionam, no entanto, o lugar de vulnerabilidade em que outras mulheres podem viver. Inclusive, mencionam o fato de que não buscam conhecimento porque o assunto não é de interesse delas; não supõem que existam vidas em que a consciência de papéis de dominação não se dá por informação, mas por vivência material. Dito isso, a aristocracia somente aparenta repensar seus costumes, o que a princípio representa um avanço se o parâmetro mantido em mente for o de Clarissa Dalloway e seus principais convidados. No entanto, o faz de maneira falha, ingênua e – por fim – recua, apegando-se ao contínuo que lhes proporciona um senso de segurança diante da própria vida.

Sendo assim, todas as narrativas fazem referência a um mesmo conflito: o conflito de classes enquanto uma realidade observável na modernidade. Em todas elas, igualmente, através da roupa e suas possibilidades de interpretação no mundo material, as personagens buscam saídas para o mesmo conflito em que a modernidade as lançou. No entanto, embora por vezes é possível identificar trechos em que o otimismo está próximo de vencer, neste apanhado de textos ele constitui uma minoria.

O que Virginia Woolf reflete mais demoradamente em *Mrs. Dalloway* parece ser uma conclusão a que a cronologia de contos selecionada também alcança. À aristocracia, quase nunca representa um benefício repensar as relações sociais de que a sociedade se nutre. Às classes menores, parece recompensar a aliança com a parcela da sociedade em que se concentra o poder, mais que a tentativa de promover uma revolução ao modo como a estrutura dessas relações ganha vida. Em verdade, é porque as personagens, em sua maioria, não simplesmente desejam uma dissolução de classes, mas sim desejam estar entre a classe que domina – tendo, por conseguinte, o grupo a representar seus dominados.

Infere-se que, em Woolf, a questão se desdobra, redescobre os caminhos possíveis, traça trajetórias que se desencontram, mas que por fim culminam em um ponto semelhante. Como se, finalmente, estejam fadadas a uma mesma espécie de resultado narrativo; de conclusiva. Quando desvinculadas de experiência, as personagens se tornam inevitavelmente isoladas. Não reconhecem na vida de outras pessoas uma substância que esteja próxima daquilo que elas próprias vivem. Sequer parecem hábeis a enxergar aquilo de que se constitui a vida de outros. Portanto, tampouco se adequam a uma classe social que mais apropriadamente reflita seus interesses sociais.

O que Virginia, segundo a interpretação aqui exposta, torna explícita é a sugestão de que ação alguma, enquanto acontecer de maneira isolada, será capaz de acionar os

freios do contínuo histórico. Relações materiais, que perduram solidamente, não se desfazem quando um único indivíduo se opõe ao sistema. Para este, pouco importa que uma vida como a de Septimus seja eliminada. Pouca diferença faz que Doris Kilman reze, enquanto seus joelhos doem em contato com o chão. A festa de Clarissa continua, afinal. Os convidados ainda estão presentes; bebericam em pequenos círculos sociais e apreciam a vista privilegiada que se levanta pela janela da sala de jantar, sem hora precisa que determine um fim.

Se for possível sugerir um retrato da sociedade londrina, uma fisionomia que bem represente esse período, é, inevitavelmente, uma que abarque em si a crise de individualidade e ausência de experiência a que está submetido o sujeito moderno. Ambas as circunstâncias trabalham a fim de alimentar uma à outra; suprem-se, impedindo o rompimento do círculo. É a fisionomia de Clarissa Dalloway, o indivíduo a quem não importa quão próximo se instale o conflito da vida, desde que não o toque, não o comprometa.

É a fisionomia de Oliver, a quem agradam os olhares de inveja de seus inferiores, posto que ele próprio subiu na vida; ele próprio ocupa agora um posto considerado digno de destaque. A fisionomia de quem está disposto a pagar pela aliança com a casta alta, não importando o custo para esse fim.

Igualmente, é a de Mabel Waring, a fisionomia em que o desprezo não se instala em definitivo. O retrato do indivíduo a quem a fragmentação da experiência faz falta, urge por ser contemplada.

Por último, é também a fisionomia de Septimus, a vítima inevitável de um sistema a que não faz diferença ser cruel; de um sistema para o qual pouco custa a eliminação. Um sistema que visa, sobretudo, manter-se, dar cabo à continuidade de suas engrenagens ativas.

Se existe, conforme esse ponto de vista, uma fisionomia de Londres a que Virginia parece trazer ênfase, essa fisionomia é, ao mesmo tempo, iludida e sem perspectiva de esperanças. É, ao mesmo tempo, a de um individualismo extremo e uma carência por experiências que abarquem outros que não simplesmente a si mesmo.

O que se vislumbra na sociedade moderna conforme espelhada pela literatura de Virginia Woolf é o retrato de uma classe que conduz a vida de maneira automática e

insatisfatória. Essencialmente solitários, não se provam hábeis a se articularem de maneira a sequer reconhecer a existência material de outra pessoa por si só – como um fim em si mesmo. Abraçam por completo o ideal moderno, de modo que até mesmo os relacionamentos afetivos se tornam alternativas para um desempenho mercadológico.

As diversas possibilidades de que o indivíduo se transvista por meio da moda comprovam a existência de uma desigualdade social concreta na modernidade londrina. No entanto, uma constante diz respeito a ambas as classes, tanto a mais baixa quanto a mais alta: seus componentes se sentem igualmente infelizes. Uma possível explicação reside no fato de que não existe disponível a esses indivíduos alternativas que não estejam vinculadas à importância que se pode assumir socialmente. Sendo assim, existem os melhores casamentos possíveis, como também aqueles de onde não se pode tirar muito proveito. Existe também a ignorância a que se escolhe a fim de não ter de lidar com o vazio da própria existência e, por conseguinte, com a responsabilidade que se tem diante desse mesmo vazio.

Clarissa se tranquiliza no instante em que se dá conta de que foi Septimus quem morreu, enquanto à sua vida está garantida a continuidade. No entanto, seria de fato tão ruim que a existência de Clarissa percesse? Sua vida é guiada de acordo com os valores pregados por uma sociedade moderna à qual ela pertence, sentindo-se ela contemplada por eles ou não. Por isso, Clarissa deixa de casar com o homem a quem seu coração pertence posto que não é este o socialmente mais cotado. Ela tampouco mantém uma relação saudável e de proximidade considerável com a única filha. Sua antiga amiga, Sally, é também alguém com quem a personagem por vezes aparenta nutrir mais uma rivalidade que uma amizade de longa data. Além disso, a personagem se mostra completamente insensibilizada; quase incapaz de sentir o que quer que seja em relação a outra circunstância ou pessoa com que trava contato. Clarissa é, igualmente, uma vítima da insensibilidade moderna a que Susan Buck-Morss faz referência.

Aquilo com o que se depara, portanto, é em definitivo a fragmentação moderna. É a inabilidade de alcançar o outro, de traçar uma linha que também o inclua ao universo de preocupações que diz respeito a qualquer pessoa. A incapacidade de efetivamente tocar ao outro; de comunicar-lhe a própria existência e de se inteirar, de modo verídico, da dele.

Por fim, é a inabilidade de percorrer um caminho em que não se esteja só. Por isso, as personagens andam em círculos; repetem aquilo que fazem e inclusive aquilo que

são. Por isso se sentem seguras quando se mantêm precisamente no lugar em que estão. Porque, trocando em miúdos, desconhecem um trajeto que se desbrava coletivamente. Desconhecem aquilo que corresponde à essência da história entre pais e filhos de Benjamin – a transmissão do conhecimento que afasta o medo, que conforta, que traz significado ao que se vive.

Se um só enxerga a própria vida, se só ela constitui um parâmetro de referência, como pode esse indivíduo não ser infeliz? Não se tornar, inevitavelmente, insatisfeito diante dela? Se não enxerga a sociedade de modo estruturado, se não se coloca a par das relações sociais pelas quais essa se permeia, como pode tornar resolúveis os seus conflitos?

O que Virginia Woolf comunica é a ideia de que não há – ao menos não aqui; ao menos não por enquanto; ao menos não definitivamente – saída possível.

Em “A cidade solitária”, a escritora Olivia Laing destaca um trecho do diário de Virginia Woolf que, embora situado em um contexto um pouco diverso, serve adequadamente no que diz respeito à conclusão de um raciocínio. A ideia se desenvolve assim:

Em seu diário de 1929, Virginia Woolf descreveu uma sensação de solidão interna que achou que poderia ser esclarecedor analisar, acrescentando: ‘Se eu pudesse capturar o sentimento, eu faria assim: o sentimento do cantar do mundo real, quando alguém é movido do mundo habitável pela solidão e pelo silêncio.’ É interessante a ideia de que a solidão pode levar você a uma experiência de realidade que de outro modo seria inalcançável. (LAING, 2017, p. 12-13).

Uma experiência de realidade inalcançável é precisamente o ponto em que aparentam culminar todas as narrativas sobre as quais pondera-se neste estudo. Em verdade, uma espécie de realidade cuja condição é exatamente a de que não se pode forjar experiências. Virginia Woolf descreve o sentimento que permite às pessoas um estado de apartamento do mundo conforme elas costumavam vivenciá-lo: a solidão.

Igualmente, suas personagens, embora por vezes sequer se deem conta, estão solitárias. Seja porque são incapazes de enxergar uma coletividade que tem sua existência diretamente atrelada à sua, como Phyllis, Rosamond e o grupo de amigas em “Uma sociedade”, ou seja porque buscam anular todos os precedentes daquilo que de fato são a fim de simular um pertencimento aos símbolos daquilo que se ambiciona ser, como Mabel

e Oliver. Se um indivíduo se vê incapaz de enxergar o mundo que existe à sua volta, ou se abre mão de si mesmo para que ele continue a existir do modo exato como o percebe, o sentimento que inevitavelmente lhe resta é o de solidão.

Talvez o raciocínio constitua uma possibilidade de causa para que, ao passar dos anos, as mesmas questões apareçam na narrativa woolfiana e, por conseguinte, apareçam também soluções narrativas bastante próximas. Embora as personagens por vezes cogitem alternativas que considerem um grupo – como Mabel, quando enfim decide vestir um uniforme, ou como as moças de “Uma sociedade” quando acordam em colaborar com uma só pesquisa – excetuando essas ocasiões, quase não se sobressai nas narrativas um acontecimento concreto que as retire do isolamento em que suas existências se situam.

Mabel busca um pertencimento a um novo grupo, o que simboliza uma quebra importante ao estilo de vida a que até então se vinculava. No entanto, o cenário não passa de mais uma das alternativas da personagem, mais uma de suas fantasias sociais, pautadas precisamente em uma ausência de experiência que implique um senso de coletividade. Do mesmo modo, em “Uma sociedade”, por fim a pesquisa é abandonada; e a ligação a uma ideia que nasceu na coletividade é das mais discutíveis, considerando-se a quantidade de vezes que as personagens cogitam a desistência, como também as vezes em que mais parecem formar laços com a classe masculina que de fato colocá-la contra a parede.

É como se, por fim, no ano de 1936, data de publicação do último dos contos analisado, Virginia Woolf reafirme a ideia de desesperança com que Septimus se depara no enredo de *Mrs. Dalloway*. Semelhante à desistência de Phyllis e Rosamond, das moças de “Uma sociedade” e a das personagens do romance de 1925, em 1936 o joalheiro e a duquesa apertam as mãos e selam um acordo entre classes que garante ao funcionamento do contínuo histórico uma trajetória sem interrupções previstas. Ainda é, portanto, o sistema responsável pelo suicídio de Septimus o grande guia da sociedade moderna. Em 1925, cogita-se, por meio de Mabel Waring, a busca por uma experiência coletiva que implique representação social. Em 1936, a questão retorna em Woolf com uma perspectiva um pouco menos otimista quanto à possibilidade de transformações estruturais.

Através de Mabel Waring, talvez Virginia Woolf esteja próxima do pensamento de Walter Benjamin, de acordo com o qual a revolução se faria no instante em que se acionassem os freios de emergência da locomotiva em que a humanidade está inclusa.

Quem apresenta essa metáfora com que Benjamin se expressa e se diferencia do pensamento recorrente de esquerda é Michel Löwy no livro intitulado “Walter Benjamin: aviso de incêndio”. Löwy dá contexto às teses de Benjamin, intenta fazer com que seus pormenores se tornem mais explícitos aos olhos de um leitor comum. Para Benjamin, portanto, a salvação não está em juntar-se ao progresso enquanto se espera pelo melhor. Em verdade, é desmistificando essa mesma crença ao progresso, escancarando a falácia por detrás dela que as classes alcançariam uma alternativa mais coerente com a verdade.

Através de Oliver, no entanto, o narrador se aproxima de uma visão algo mais conformista e, portanto, contrarrevolucionária segundo os preceitos benjaminianos: mais certo é que se tente ajustar à velocidade já imposta pelo trem. Isso porque, um indivíduo isolado, que não experimenta nada além dos limites existenciais que a solidão lhe impõe, não é dotado de uma força que se possa intitular revolucionária.

Há, em todas as narrativas, dois elementos em comum que possivelmente representam a razão maior pela qual elas se interligam ao contínuo histórico. O primeiro deles é o fator de identificação com a classe opressora, com aquele que ocupa o espaço de dominância. É esse o aspecto responsável por fazer, por exemplo, com que Doris Kilman inveje a patroa e passe a sentir desprezo pela própria existência ou com que Oliver firme acordos ilícitos com a classe alta. O que importa a essas personagens é a possibilidade de que ascendam socialmente, mais que de fato a transformação estrutural desses mesmos espaços como um todo. Em seguida, o segundo dos aspectos, é precisamente o da solidão, consequência de uma experiência que na modernidade se percebe fragmentada; o isolamento daquele que não é capaz de formar relatos a partir daquilo que vivenciou – como Septimus, por exemplo – e que, portanto, em meio ao silêncio, perece. É também a solidão com que Mabel enxerga a própria vida, a incapacidade de alcançar um sentimento que ofereça um senso de integração social. Mabel talvez encontre uma resposta possível à sua solidão, um caminho que a retire de uma condição de invisibilidade em que não lhe parece possível viver. Mas, verdade seja dita, quando a personagem reflete sobre a possibilidade de ir para a Índia, como outros ingleses o fizeram, como Peter Walsh o fez, a fim de lá assumir uma importância aristocrática que na Inglaterra lhe é negada, é igualmente possível que sua trajetória se assemelhe mais à de Oliver que a de alguém a quem os freios do trem imponham a urgência de serem acionados.

Por fim, permanecem do decorrer dos anos de escrita de Woolf conflitos bastante semelhantes: a perda da experiência e a busca incessante por uma fantasia social à qual as personagens possam se integrar. No presente estudo, as roupas configuram um alicerce para que essas fantasias sociais possam ser vislumbradas materialmente. Permanece também em Woolf um mesmo estilo de solução narrativa: algo desiludida, posto que desintegrada de uma consciência que implique, concomitantemente, um senso realista de si mesmo e outro coletivista que propicie o sentimento de não ser o único a não se encaixar dentre os convidados de Clarissa Dalloway. Enquanto faltar às personagens esse imaginário de agregação, o que prevalece é o cenário em que Clarissa celebra a morte de outros enquanto à sua vida o longo, deleitável e contínuo percurso se afirma.

É, precisamente, como elucida Walter Benjamin naquele que talvez seja o seu mais emblemático ensaio, “Sobre o conceito de história”. O problema é justamente que se nutra uma ideia de tempo que seja contínua. Enquanto se entender o funcionamento temporal em uma linha reta, está-se atribuindo credibilidade à ideia de progresso. O progresso se torna, portanto, uma espécie de fatalidade. Quando, em realidade, o que as narrativas modernas de Woolf dão a ver é a ideia de que tudo o que se vive é precisamente o contrário dessa promessa: sobretudo em condições sociais de miséria humana, a ideia de progresso se demonstra uma grande falácia. Progresso é o alcance de uma realidade em que seja aprimorada e priorizada a mudança das relações sociais. Por fim, não se avança em direção a um progresso, mas sim a uma ideia de destruição – aqui metaforizada pela fragmentação de classes, pela destruição de individualidades.

Conforme Benjamin esclarece, a história dos vencidos não é escrita em lugar nenhum. A história que se escreve, a história que se transmite é aquela que pertence aos vencedores. Portanto, quando se fala em um rompimento de um contínuo da história, o que se busca é justamente a proposição de outros modelos narrativos que se encontram, possivelmente, na centelha de um detalhe. Como exemplo, admite-se o detalhe da vestimenta, do ato de se travestir. Que história se descobre através das condutas que as personagens de Woolf assumem diante das roupas com que se apresentam?

Enquanto não se rompe o contínuo, que está metaforizado no fenômeno da moda, continua-se repetindo os mesmos passos. Continua-se a vivenciar uma opressão que já foi institucionalizada: seja a do preconceito entre classes, seja aquele que se dá entre gêneros. Muda-se a roupagem, mas não se transformam as condições. Enquanto não se é capaz de

quebrar a narrativa que alça a posição de única à história dos vencedores, não se institui uma outra lógica. Sendo assim, repetem-se sempre os mesmos papéis e predomina, então, o papel em que se é derrotado. A consciência de quebra, portanto, é aquela que deve ser desenvolvida em todos aqueles a quem não faz justiça a narrativa dos vencedores.

Ainda segundo o que explicita Benjamin, é primordial que se estabeleça uma relação entre uma experiência que se intitula individual com uma que seja coletiva. É necessário que seja reconhecida a experiência que um indivíduo vive e que partilha com outras pessoas em situação semelhante. Enquanto as consciências se individualizarem, sucumbe-se. Só existe uma real possibilidade de luta contra o que quer que seja quando as forças que se opõem são coletivas. Enquanto se resta individualizado o conflito, enquanto não se enxerga o todo, não se possibilita a construção de uma força de combate que possa tornar digna a sobrevivência de uma classe. O que é, portanto, uma construção proposital narrativa que evidencia a falha, é também – e principalmente – uma errância da própria vida.

Isoladas, as personagens não são capazes de formar experiências. Não integram sua existência individual a um senso plural que leve em conta um conflito que seja social. Sozinhas, portanto, não promovem as anacronias positivas sobre as quais Rancière escreve. Enxergam, por certo, as luzes e as trevas que constituem seu próprio tempo, conforme analisa Agamben, mas se veem muitas vezes prostradas pelo individualismo em conformidade ao qual vivem. Por isso faz sentido também que, de acordo com a ideia de Benjamin, não refuncionalizem os objetos com que interagem, a moda inclusa. Não se propõem a eles um olhar que parta de uma nova perspectiva; que alcance resultados distintos. Está já muito entranhado o raciocínio do eterno retorno, o raciocínio do velho que se simula novo e que mantém ativo seu funcionamento. Por isso a moda, nas narrativas de Virginia Woolf trabalhadas, tem relação direta com as engrenagens que operam a própria modernidade enquanto fenômeno, uma vez que se pautam nos mesmos princípios. Ambas respondem à temporalidade do inferno, onde nada de verdadeiramente novo, transformador, tem espaço para existir. A uma temporalidade que institua anacronias, que torne perceptíveis os vieses claros e escuros de uma mesma situação, que não trabalhe com a ideia de uma repetição infundável, mas sim com a de inauguração de uma nova lógica, de uma outra narrativa. Portanto, o contínuo em meio ao qual a moda funciona é também o eterno retorno infernal a que está submetida a temporalidade moderna. O modo como as personagens lidam, nas diversas narrativas, com a

materialidade da roupa – seus possíveis usos e fins – reafirma o contínuo histórico, precisamente o objetivo final com que se compromete o fenômeno da moda em primeiro lugar, associação que Walter Benjamin já havia anteriormente delineado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme referenciado no capítulo anterior, o livro “A cidade solitária”, da escritora Olivia Laing, destaca um trecho do diário de Virginia Woolf em que a autora reflete a ideia de solidão como uma experiência de realidade que de qualquer outro modo seria inalcançável. Embora o contexto trabalhado por Olivia Laing seja o da solidão como uma condição útil ao artista, uma experiência de realidade inalcançável é justamente o ponto em que aparenta culminar a narrativa de Woolf.

É bastante antiga uma tradição melancólica que se associa ao fazer artístico e ao trabalho intelectual. O artista, denominação a que responde também o escritor, foi com frequência uma figura que se mesclava à do sujeito melancólico e solitário. E, conforme evidencia Olivia Laing, a solidão não é, necessariamente, uma condição ruim por si só. A citação de Woolf é um exemplo adequado a essa sugestão: a solidão pode ser vista como um fator que beneficia a criatividade e o trabalho artístico. Outra vertente que merece atenção nesse contexto é o de uma tradição dessa vez filosófica, que responde por Existencialismo e tem como base de si a solidão. É, definitivamente, uma ideia por meio da qual se pode chegar a perspectivas otimistas. É uma possibilidade de existência humana que se compromete com uma experiência mais profunda e autônoma do próprio ser. Uma ideia que, por fim, conecta o ser a si mesmo sem contornos possíveis, sem desvios externos que o corrompam.

É necessário, portanto, ressaltar o fato de que a solidão não passa a existir na modernidade. Não é um aspecto exclusivo de seu funcionamento, tampouco uma condição que nasce em seu seio. No entanto, o viés da solidão a que se direciona uma luz é outro. Embora se reconheça o isolamento do ser como uma alternativa de seu aprimoramento, de vivência autêntica, a solidão a que se vinculam as personagens de Woolf é algo diversa. Para que ela fosse identificada, foi necessário que se voltasse atenção aos conceitos teóricos em que se pautaram as análises literárias. Rancière, por exemplo, lida com a ideia de que ao indivíduo isolado não se apresenta uma alternativa concreta de transgressão do meio em que vive. Walter Benjamin, igualmente, sobretudo no que diz respeito à experiência, percebe uma nova dinâmica de relação social na modernidade que desvincula os seres um dos outros, que afasta gerações uma das outras a um ponto em que uma anterior não pareça ter nada a ensinar a uma que esteja adiante de si. É a essa solidão de experiência a que Benjamin relaciona a modernidade que se

destaca aqui. A modernidade parece corresponder, em *Mrs. Dalloway* e nos demais contos analisados, a uma experiência de realidade que tem a solidão como condição de seu alcance. Especificamente, volta-se o pensamento a uma ideia de solidão que comprometa a existência de experiências coletivas. Um exemplo é o fato de que, embora as personagens identifiquem conflitos que afetam suas vidas, são um pouco raros os momentos em que ponderam poder resolvê-los de modo a considerar uma experiência que se vive em conjunto. Com exceção de Mabel, em “O vestido novo”, e a as amigas em “Uma sociedade”, a união entre as personagens em torno de um propósito comum pende ao quase inexistente. Em ambos os textos citados acima, identificam-se possibilidades de que as vivências individuais se coletivizem, se tornem válidas para um grupo maior de pessoas, o que resultaria em uma união de forças em prol de um objetivo máximo. Nas demais narrativas, como em *Mrs. Dalloway*, por exemplo, uma situação semelhante acontece, no entanto em um contexto um pouco diverso. Há, no enredo do romance, momentos em que se percebe, ainda que de modo simbólico, a união de uma classe e a defesa dos interesses dessa mesma classe. É, por exemplo, o momento em que Lady Burton convoca Richard e Hugh para que a ajudem a redigir uma carta. Igualmente, é o que representa a própria festa de Clarissa: o evento funciona, seguramente, como uma amostra da dinâmica social e de classes. Existem, por exemplo, as personagens privilegiadas, que se divertem na festa. Existem os não privilegiados, que devem se contentar com o isolamento. Existem ainda os menos privilegiados – os que servem aos demais convidados, os que são indesejados ou aqueles que sequer estão presentes no recinto. Há, de modo semelhante, os muito privilegiados, como o ministro que nem mesmo se mistura com os demais e se direciona a uma sala reservada.

Evidentemente, portanto, pode-se afirmar que há uma união de classe. No entanto, é precisamente esse o ponto crucial a que se leva a análise: a defesa de interesses de classe que é percebida nos enredos de Woolf é, prioritariamente, a da classe alta. A da classe que se vincula à noção de uma continuidade histórica. A classe a que beneficiaria o interromper do contínuo e a transgressão de uma temporalidade que condiciona tudo a ser sempre igual não parece manter, com a mesma frequência, esse senso de pertencimento e, por conseguinte, a intencionalidade de luta pela conquista de benefícios. Virginia Woolf descreve o sentimento que permite aos seus personagens a existência em um estado de apartamento do mundo coletivamente experimentável: a solidão moderna, a inabilidade de conexão, o não reconhecimento do interesse de outrem como parte

integrante do seu próprio. O que se infere, portanto, é a veracidade de que não se promove a mudança em um contexto em que a ausência de experiência se atesta incontornável.

Em especial, nas narrativas de Woolf, é interessante interpretar através do objeto específico do traje, da moda, a tendência de que as pessoas se mantenham isoladas umas das outras e que, portanto, promovam uma continuidade que por vezes as prejudica. Em *Mrs. Dalloway*, esse fato aparece como a confirmação de um eterno retorno. Em “Phyllis e Rosamond”, como ênfase de um privilégio de classe e de gênero. Em “Uma sociedade”, o traje é pensado também em meio a uma questão de gênero, embora aqui ganhe contornos consideravelmente transgressores. Em “O vestido novo”, igualmente se pensa em uma alternativa de transgressão, uma vez que a personagem cede à ideia de buscar por uma irmandade que represente aos seus interesses. E, por fim, em “A duquesa e o joalheiro”, pensa-se novamente na manutenção de uma continuidade e no atendimento de interesses individuais em detrimento de uma perspectiva abrangente que considere o coletivo. Com exceção das alternativas apresentadas nos contos “Uma sociedade” e “O vestido novo”, o que o conjunto das narrativas evidencia é a ideia de que, na sociedade moderna, conforme a retrata Virginia Woolf, vencem os interesses exclusivos de uma ou de algumas classes em detrimento de outras. O exemplo mais óbvio dessa ideia é o fato de que, independente e indiferentemente da morte de Septimus, a festa de Clarissa prossegue conforme planejada desde o início da narrativa.

Vencem os interesses de uma classe que deseja manter-se vitoriosa. Vence o progresso e a sugestão de que ele está intrinsecamente vinculado ao contínuo e que, portanto, ao contínuo histórico se deve aquiescer. Nesse ponto em específico, torna-se fundamental lembrar a ideia já mencionada aqui de Walter Benjamin de que a moda, por fim, não representa o ideal da salvação. Como poderia, se o seu funcionamento é justamente o do eterno retorno, do velho que se atualiza e simula sempre outra novidade? O que a moda faz é se repetir continuamente, sem a imposição de pausas. De fato, através de sua lógica funcional se identifica também um raciocínio que se vincula à repetição e manutenção de relações sociais que estruturam e condicionam a vida em sociedade.

Por meio da moda, portanto, é possível estabelecer que as personagens em sua maioria enxergam no traje a perspectiva de adequação e não de transgressão. Novamente, mantém-se em vista, evidentemente, as alternativas apresentadas pelos contos “Uma sociedade” e “O vestido novo”, em que o traje funciona justamente como a materialidade

por meio da qual as personagens alcançam a compreensão de que há uma continuidade de privilégios e espaços de poder a ser rompida ou, no mínimo, contestada.

Por meio da moda, igualmente, revela-se às personagens a dinâmica já esclarecida por Walter Benjamin nas *Passagens*: a de que a moda possui uma motivação coletiva que funciona como evidência de um conflito de classes bastante pungente na sociedade moderna, como também a do lugar social feminino, conforme explicita Susan Buck-Morris. Essas são inferências a que chegam algumas das personagens, como por exemplo a dos dois contos mencionados no parágrafo acima. Há, no entanto, também as que as disfarçam, negligenciam – casos, por exemplo, em que se enquadram “Phyllis e Rosamond” – e também casos em que as personagens desejam se beneficiar precisamente dessa motivação coletiva que Benjamin vincula à moda – como várias das personagens em *Mrs. Dalloway* e igualmente as do conto “A duquesa e o joalheiro”.

Quando não se dá novas roupagens a um objeto, novos usos, quando por fim ele cede aos modismos da época – precisamente a essência de se pensar a moda enquanto fenômeno – ele tende a, de modo inevitável, funcionar mediante a ideia de uma continuidade. As narrativas operam de acordo com esse raciocínio – na maioria dos casos, caminha inabalado o progresso e, por fim, dá-se vazão à sugestão de que a moda seja pensada como uma metáfora da modernidade. De modo semelhante ao funcionamento da moda, operam as relações sociais modernas – desvinculadas de experiência e isoladas num ciclo de repetição que as insere no tempo infernal moderno. Assim, prossegue a festa de Clarissa, o rastejar de seu vestido pelo salão funcionando como imagem para o rastejar de uma estrutura social que tem como alicerce de si a fantasmagoria de um progresso que não se confirma jamais.

De acordo com os conceitos importantes aqui enquanto alicerces teóricos, a história acontece no momento em que se dá a ruptura; em que o sujeito dá cabo à ideia de romper com o tempo conforme este se apresenta a ele – em que não se vê na obrigação de simplesmente acolhê-lo, aceitá-lo do modo proposto coletivamente. É, precisamente, o que talvez beneficiasse a grande parte das personagens de Woolf. A contrapartida é, precisamente, o prosseguimento do contínuo, e o inabalável curso da modernidade.

É interessante que a moda seja estabelecida enquanto metáfora para a modernidade porque ambas trabalham sob a mesma lógica do tempo infernal, conforme denomina Benjamin: o tempo que se compromete com a dinâmica da novidade e da

repetição, sem pausas e diferenciações possíveis - o contínuo funciona tanto na moda quanto na modernidade. De modo semelhante, a inabilidade de enxergar ou a própria negação de que se enxergue o contemporâneo conforme propõe Agamben também corrobora esse raciocínio ingênuo. Aqui, é válido ressaltar: das luzes e sombras com que Agamben define o contemporâneo, em geral as pessoas só se identificam com as luzes. É precisamente essa a raiz do conflito, de acordo com o autor: é por estarem ofuscadas pelas luzes que as pessoas se tornam incapazes de enxergar as trevas que correspondem ao seu próprio tempo. Se o indivíduo só enxerga luzes, que mudanças ele proporá? Se não consegue vislumbrar as trevas, que defeitos ele pode relacionar ao contínuo? Que problemas, de fato, o contínuo apresenta a essas retinas que o olham sem o ver? Neste ponto, é importante mencionar que, evidentemente, a ideia não objetiva demonstrar que as personagens não identificam conflitos que as afetam e que sejam próprios ao seu tempo. Mas que a resolução deles é, frequentemente, individual e, quando vinculada à moda, na maior parte das vezes trabalha em favor da manutenção da continuidade que é responsável por instituir o conflito em primeiro lugar.

O conseqüente imobilismo é o que permite compreender-se, portanto, a experiência de insensibilidade ocasionada pelo choque de que fala Walter Benjamin e que posteriormente é retomada por Buck-Morss: prostrado, sem autonomia, dotado de sentidos não funcionais, o sujeito sequer consegue reconhecer a existência de seu semelhante, que dirá raciocinar que seus problemas podem ser os mesmos e que, por conseguinte, têm soluções conjuntas possíveis. O esfacelamento da experiência e a ideia de insensibilidade de que ele é seguido são componentes essenciais para que o contínuo obtenha êxito em se promover. Distantes de uma noção de coletividade, os indivíduos se perdem dentro de si mesmos; afundam na dimensão individual de suas vidas. Assim, resta-lhes o que Charles Baudelaire reconhece como o heroísmo do tempo moderno, o suicídio, uma vez que não se vislumbra, num contexto tão despido de otimismo como esse, uma resolução que se possa verificar coletiva.

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf evidencia com excelência o que é a vida em meio à modernidade – a vida que aquiesce a ela, que não a contesta, que se insatisfaz, por vezes, mas que não luta contra. A vida que não encontra maneiras de promover uma luta contrária. Corrobora, igualmente, a semelhança que se mantém entre a dinâmica da moda e a da modernidade enquanto fenômeno social, e a ilusão progressista com que se deixam contaminar mesmo as classes subalternas. Mostra, ainda, o suicídio como a alternativa de

que Baudelaire faz uso, como o único heroísmo possível a uma modernidade em que as classes menos privilegiadas por vezes não ponderem soluções que abarcam o âmbito coletivo de existência. Conforme já referenciado aqui, existem, evidentemente, soluções coletivas a que os enredos se filiam – como por exemplo, em *Mrs. Dalloway*, através da demissão de Doris Kilman ou da convocação de Septimus à guerra. Igualmente, por meio do poder de que Lady Burton está munida para decidir que medidas seriam ou não implantadas em colônias inglesas. Torna-se evidente, portanto, que a classe que se fortalece conjuntamente e promove seus interesses é a alta, é aquela a favor da qual funciona o contínuo. É em detrimento de uma outra classe, com ações ainda não organizadas coletivamente, que o contínuo histórico se preserva. No tempo do inferno em *Mrs. Dalloway*, tanto a moda quanto a modernidade tornam clara a compreensão de que não há, nesse contexto, protagonismo para a salvação.

Em “Phyllis e Rosamond”, igualmente, a ideia que prevalece é a de uma continuidade histórica que aparenta ser a alternativa mais segura em relação à manutenção de privilégios de classe. O conforto do já conhecido, daquilo que sempre foi exatamente igual, a negligência de uma liberdade que faz questionar as estruturas vigentes é o que por fim move as personagens. Aqui, o traje se configura inclusive como uma metáfora para o desejo de continuidade, uma vez que as personagens se vestem de modo deslocado de seu próprio tempo.

Em “Uma sociedade”, o traje cumpre com uma possibilidade de experiência transgressora, uma vez que por meio de seu uso as personagens ridicularizam e enfraquecem autoridades que tiveram sempre o lugar de poder garantido pelo contínuo, o que constitui uma visão ao menos interessante de quebra de privilégios na narrativa.

Em “O vestido novo”, igualmente se vislumbra um aceno a uma perspectiva que não se vincula ao contínuo, considerando a ideia de que a protagonista decide não mais pensar em roupas e buscar um objetivo em comum com outras pessoas que a represente e traga propósito à sua vida.

Em “A duquesa e o joalheiro”, volta a operar a lógica do contínuo e a moda enquanto metáfora perfeita para o funcionamento de uma temporalidade infernal que está comprometida com a eterna repetição de si mesma e com os espaços de poder conforme foram mantidos através dos tempos.

Susan Sontag escreve, em 1980, que a linguagem da literatura se difere em muito da linguagem ordinária. Ela deve ser, por responsabilidade a essa diferença, a linguagem em que se dá a transgressão, onde se institui a ruptura de sistemas individuais e por meio da qual se estilhaçam as opressões psicológicas. Em sua escrita, Virginia Woolf se utiliza de ferramentas literárias para atender, ao que parece, aos três pontos mencionados por Sontag de uma só vez. A literatura não opera em meio a requisitos previamente acordados, ela não carece de escancarar a via da transgressão para comunicar a sua urgência. Igualmente, não atende à exigência de tornar concreto o rompimento de sistemas individuais para que seus leitores entendam sua real necessidade. Em verdade, a escrita de Woolf funciona tão bem como uma obra prima por fazer refletir de modo preciso a respeito das alternativas que, enquanto sociedade, talvez se deva descartar e outras que possivelmente se pode, então, levar em consideração.

De modo próximo ao que se trabalhou no capítulo voltado à teoria, a ideia de Sontag condensa aquilo que o presente estudo procura segregar: a urgência de que, ainda que por vezes não se tenha interrompido na narrativa, no campo de ação política sujeito à intervenção real o que se deve buscar é a interrupção da festa de Clarissa Dalloway, para mencionar uma imagem possível. É não aceitando as resoluções do tempo como as únicas alternativas de raciocínio histórico disponível, é perseguindo o ideal de ultrapassá-lo, de torná-lo retrógrado quanto às injustiças que ele apresenta, que se vivencia o ideal que não simplesmente Walter Benjamin ou Virginia Woolf esclarecem, mas também os demais teóricos contextualizados aqui: o de rompimento com a continuidade histórica.

A moda, quando idealizada como metáfora do mecanismo moderno, torna explícita a derrota da sugestão que se compromete com a justiça no conflito de classes. Em realidade, a versão que prevalece como verídica tanto na filosofia de Benjamin quanto na literatura de Woolf é a do uso retrógrado da moda, a do uso que se compromete não com a transgressão social, mas com sua manutenção. Entende-se, certamente, que em algumas das personagens uma outra faceta da moda se manifeste, a de um uso que vise à transgressão, que a busque, e que faça tremer as estruturas que amparam o movimento do contínuo histórico. No entanto, em “Uma sociedade” se discute um episódio específico em que o uso do traje se torna inusitado e revela novas possibilidades. Em “O vestido novo”, igualmente, o que a personagem aponta é para uma possibilidade de buscar uma alternativa que esteja distante dos interesses mercadológicos da moda, uma alternativa dentre outras que podem despontar diante dela. Em sua maioria, considerando-se as

personagens do romance *Mrs. Dalloway* e as personagens do primeiro e último conto apontados aqui, a moda filia sua temporalidade e seu funcionamento ao da modernidade – como um fenômeno que repete a si mesmo e que funciona em favor de que uma continuidade seja mantida. É um fenômeno que, portanto, em conformidade com o que se postula no período moderno, deseja simplesmente ofertar uma via de ilusão e, por conseguinte, o império da fantasmagoria. O que a moda faz é dar ares de novidade ao que é antigo, é estruturar o que media o funcionamento da modernidade como um período a que a falácia do progresso contagiou, semelhante ao andamento da narrativa na literatura woolfiana, na qual o que as personagens fazem é atualizar comportamentos antigos ao contexto em que vivem no presente, condenando a si mesmas a obter, sempre e mais uma vez, o exato resultado a que suas ações já chegaram outrora – individual e coletivamente, num eterno retorno que, infelizmente, ainda não se consegue interromper. Há, evidentemente, personagens em que não há o desejo de que o contínuo seja rompido, personagens cujo vínculo a ele aprimoram as perspectivas de vida na modernidade. Há, no entanto, aqueles a quem apenas a interrupção de um eterno retorno seria capaz de beneficiar, aqueles aos custos de quem a continuidade histórica se mantém intocada. Para esses casos, disponibilizam-se os exemplos das narrativas em que as personagens caminham em direção a um trajeto menos cotidiano e mais passível de se intitular transgressor. A possibilidade de que se tenha vislumbrado ambos, nas narrativas de Woolf dispostas aqui, serve precisamente à conclusão de que o fenômeno da moda, conforme observado por Benjamin, de fato se interliga ao conflito de classes que permeia uma sociedade. A partir da relação que se estabelece com a moda, vincula-se aos interesses daqueles que desejam a manutenção de um espaço de poder já existente ou aos interesses daqueles que intencionam contestar e interromper esses mesmos espaços. Para Benjamin, o funcionamento mesmo da moda não permite, por fim, que ela se ateste comprometida com a salvação, uma vez que sua temporalidade é a do tempo do inferno, conforme já mencionado. Embora algumas das narrativas de Woolf possam apontar direções que permitam outras perspectivas, em sua maioria e, cronologicamente – sendo esta a proposta de análise – de fato o que os enredos apontam é para a vitória de uma continuidade, para o êxito de uma narrativa que ecoa a falácia do progresso e que, por conseguinte, garante ao eterno retorno o seu funcionamento inabalado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora da UnoChapecó, 2009.

ANDRÉSDOTTIR, Ásta. **The Fabric of her Fiction: Virginia Woolf's Development of Literary Motifs based on Clothing and Fashion in Mrs. Dalloway, To The Lighthouse and Orlando: A Biography**. Disponível em: https://skemman.is/bitstream/1946/8445/3/MA_ESSAY_ASTAANDRESOTTIR.pdf
Acesso em: 22 fev. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas II. Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 2004.

_____. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Org.: WilliBolle. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG/Argos, 2002.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSP, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Baudelaire e a poesia na cidade moderna. **Eletras**: Curitiba, v. 10, p. 1-14, 2005.

LAING, Olivia. **A cidade solitária: Aventuras na arte de estar sozinho**. São Paulo: Editora Anfiteatro/Rocco, 2017.

LEMASSON, Alexandra. **Virginia Woolf**. Trad. Ilana Heinberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

LÖWY, Michel. **A filosofia da história de Walter Benjamin**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n45/v16n45a13.pdf>
Acesso em: 22 fev. 2019.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SONTAG, Susan. **Diários II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WOOLF, Virginia. **Cenas londrinas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

_____. **Contos completos**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra: Patriarcado e militarismo**. Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.