

MODERNIZAÇÃO DA PERCEPÇÃO E MODULAÇÕES DA SUBJETIVIDADE: VIRGÍNIA WOOLF

Maria Cristina Franco Ferraz

RESUMO: Tomando como ponto de partida as teses de Jonathan Crary acerca do processo de modernização da percepção ao longo do século XIX, este artigo tematiza o estatuto da imagem e a emergência, na passagem do século XIX ao XX, de novos regimes de atenção modulada, que serão explorados na ficção moderna. A leitura de trechos do romance *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf, enfatiza diversas implicações desse processo no campo da subjetividade e da ficcionalidade, nas primeiras décadas do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Modernização da percepção, subjetividade moderna, Virginia Woolf

O processo de modernização da percepção, ao longo do século XIX, encontra-se intimamente ligado à reconfiguração da subjetividade na virada do século XIX ao XX e, de modo bastante evidente, à ficção das primeiras décadas do século XX. Minha proposta neste artigo é a de sintetizar as recentes teses do historiador da arte Jonathan Crary acerca da modernização da percepção para, a seguir, explorar trechos de um romance de Virginia Woolf, *Rumo ao farol*, em que esse processo se expressa e radicaliza. Nos limites deste ensaio, não se tratará de retomar, de modo integral e em detalhe, toda a riqueza do denso trabalho de Crary. Tratar-se-á, antes, de partir de uma breve síntese de algumas

de suas principais teses, a fim de balizarmos a leitura do romance de Woolf. O recuo estratégico ao século XIX oferece a vantagem suplementar de ressaltar de que forma certos traços por vezes apressadamente associados à “pós-modernidade” – fragmentação, desreferencialização, descentramento do sujeito, para citar apenas alguns dos mais enfatizados – já se encontram plenamente presentes no amplo processo de mutação por que passaram a percepção e a subjetividade ao longo do século XIX, no contexto da emergência de formas industrializadas de contemplação, da aceleração dos processos de produção e consumo nas metrópoles em expansão na virada de século.

Segundo Crary, a modernização da percepção – inseparável do desenvolvimento e disseminação de transportes mecanizados nas cidades bem como da invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens (fotografia, estereoscópio, cinema) – correspondeu a uma reconfiguração radical do sistema óptico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII, vinculados ao dispositivo da *camera obscura*. Nesse sistema e modelo, a produção da imagem estava referida a leis ópticas ligadas a uma física dos raios luminosos (leis de reflexão e refração), de base newtoniana, sem qualquer interferência humana, que apoiava a crença em um sujeito, em um objeto dados *a priori* e em uma relação de exterioridade – portanto, não problemática – entre ambos. A rigor, a corporeidade não intervinha: quando emergia, era imediata e rapidamente descartada, como no caso da *Dióptrica* cartesiana, em que uma característica potencialmente problemática da visão humana – o fato de termos dois olhos e de apreendermos uma imagem unificada do mundo – só é mencionada para ser imediatamente descartada, através do recurso a uma “glândula pineal” que teria como função sintetizar imagens. Perceber e conhecer o “mundo” eram efeito não apenas de estabilizadoras leis da física mas, em igual medida, de um sujeito presente a si, dotado da capacidade de introspecção e intelecção, de um sujeito que tinha na racionalidade um apoio seguro para ter acesso, uma vez eliminados os enganos originados pelo sensível,

a um conhecimento e a uma percepção verazes e objetivos. As imagens que se projetavam no fundo escuro da câmera por onde um único orifício deixava passar os raios solares eram tomadas como mero efeito de leis naturais que independiam do corpo humano. Os primeiros sinais que evidenciam a derrocada desse modelo são apontados por Crary na obra de Goethe de 1810: a *Farbenlehre*, teoria ou doutrina das cores.

Na parte didática que abre essa volumosa obra, Goethe convoca uma experiência no interior da *camera obscura* que aponta para o esvaziamento tanto do sistema óptico quanto do modelo epistemológico clássico. Goethe sugere que, no interior da câmera, se fixe a parte iluminada; a seguir, uma vez fechado o orifício de entrada dos raios luminosos, se voltem os olhos para a escuridão: eles irão vislumbrar uma espécie de imagem circular submetida a um regime de incessantes transformações cromáticas. Goethe propõe, ainda, que se fixe por algum tempo um objeto colorido, que será retirado da frente dos olhos sem que os mesmos se movam: serão então percebidas cores e luzes, provenientes de uma imagem que agora pertence tão-somente ao próprio corpo. Ou seja: a imagem passa a ser também efeito de um olho, de um corpo que vê, o que acarreta, evidentemente, um forte abalo da certeza com relação à “realidade” percebida. Não são mais as leis da física dos raios luminosos que presidem à visão, mas o olho, com sua fisiologia própria, que vê um “mundo”, que já não corresponde a uma exterioridade imediatamente apreensível. Quando a própria produção de imagens pode ser desvinculada de um “mundo” exterior, fixado, estável, seguro, desestabilizam-se as certezas concernentes tanto ao sujeito quanto ao objeto; no mesmo gesto, os processos de percepção e conhecimento passam a ser alvo de experimentação, observação, descrição e ciência.

Para melhor se dimensionar a distância entre essa nova perspectiva e a anterior, cabe assinalar que, no modelo da *camera obscura*, vigente, segundo Crary, nos séculos XVII e XVIII, a despeito das expressivas diferenças entre as perspectivas filosóficas e os saberes e práticas que atravessam esses dois séculos,

o olho (indiferentemente se de um homem ou de um boi) era então entendido como uma lente e a binocularidade não chegava a se transformar em um problema. A partir do início do século XIX, com Goethe e, já nas décadas de 20 e 30, com o desenvolvimento de novas ciências empíricas (fisiologia óptica e psicofisiologia), o olho mergulha na opacidade e espessura do corpo humano, com sua inevitável contingência e variabilidade incontrolável. Tal perspectiva acerca do olho será ainda intensificada em meados do século XIX, quando vários pesquisadores, dentre os quais o influente Hermann von Helmholtz, estudarão o que chamaram de “fenômenos entópticos” (ou *mouches volantes*, “moscas voadoras”) para investigar as imagens intra-oculares: aquelas que, em algumas situações, como por exemplo a fadiga, um olho “vê”, entendidas como traços fantasmáticos dos vasos sanguíneos ou de partículas constitutivas do próprio tecido ocular. O processo de modernização da percepção, em ruptura com o modelo da *camera obscura*, supõe, portanto, um olho que, remetido à corporeidade, em sua curiosa opacidade pode chegar até mesmo a vislumbrar elementos de sua própria materialidade. Estamos, portanto, bem distantes da transparência do olho-lente dos séculos XVII e XVIII, suporte da relação de imediatez, de presença e de transparência do sujeito face ao “real”.

A imagem percebida passa, assim, no século XIX, a ser entendida como produto de um olho fisiologicamente complexo, que, por sua vez, será cada vez mais remetido ao cérebro, ao sistema nervoso central, em geral compreendido através de analogias tecnológicas, tal como a do telégrafo. Jonathan Crary menciona, por exemplo, uma passagem de Helmholtz bastante expressiva, no que concerne à expansão dessa analogia: “Os nervos têm sido freqüentemente, e de modo pertinente, comparados a fios de telégrafo” (CRARY: 1992, p. 93, ênfase no original). O marco inicial de todo esse processo, que viria a culminar nas últimas duas décadas do século XIX, é, mais uma vez, o livro *Teoria das cores*, de Goethe. Enquanto na física óptica as cores, por exemplo, eram referidas à luz branca que, infletindo-se em graus

variados e geometricamente determinados – em função da hipótese newtoniana da “diversa refrangibilidade” – produzem todo o espectro, no limiar do século XIX Goethe começa por atribuir as cores a uma fisiologia: a parte didática de seu tratado abre-se com a sessão “cores fisiológicas”, a que se acrescentam duas outras, uma física e outra química. Posteriormente, de modo ainda mais radical, Schopenhauer irá remeter as cores exclusivamente à fisiologia do corpo humano.

Uma vez que a visão passa a ser ancorada na corporeidade, o próprio objeto do conhecimento e da percepção (o “mundo”) perde seu caráter previamente dado, enquanto novos fenômenos – pós-imagem, persistência retiniana, paralaxe, disparidade binocular – tornam-se mediação incontornável em toda percepção e, nessa condição, objeto de investigação intensiva das novas ciências em expansão entre as décadas de 20 e 40 do século XIX (fisiologia óptica e psicofisiologia), nas experiências laboratoriais da psicologia científica (com Wundt, por exemplo, que funda um laboratório em Leipzig em 1879) e ainda na neurologia nascente, já no limiar do século XX, com Sherrington. O processo de modernização da percepção, explorado por Crary, corresponde, em linhas gerais, a um segundo movimento da Modernidade, tal como tratado por Hans Ulrich Gumbrecht, caracterizado por um observador de segundo grau, que volta sua observação sobre si próprio, sobre seu corpo, com sua complexa fisiologia. Foi no âmbito dessa ampla mutação de cunho epistemológico que se desenvolveram novos dispositivos ópticos, que, dos laboratórios, migraram para as feiras populares e casas burguesas (taumatrópios, estereoscópios etc), inseridos na nascente cultura do espetáculo e vinculados a um novo regime de atenção, funcionando em um *continuum* com formas variadas de desatenção, devaneio, transe, sonambulismo. Como salienta Crary, as novas formas de “industrialização da contemplação” foram de fato associadas a estados relativos de hipnose e sonambulismo, em um momento em que a hipnose tinha lugar nos experimentos científicos e ainda não ficara relegada ao charlatanismo dos *music hall*. Jonathan Crary

ênfatica de que modo tal suspeita freqüentava de modo explícito as preocupações da sociologia nascente, em especial as reflexões de Gabriel Tarde e de Gustave Le Bon:

Tarde equacionou, decididamente, existência social e sonambulismo, ou seja, um estado caracterizado por uma elevada receptividade à sugestão. Le Bon e outros ressaltaram aspectos hipnóticos da vida das multidões, mas Tarde foi mais longe: “Não devo parecer fantasioso ao pensar o homem social como um verdadeiro sonâmbulo... O estado social, como o hipnótico, é apenas uma forma de sonho” (CRARY, 1999, p. 242, minha tradução).

A subjetividade moderna se delineia, assim, como extremamente porosa e flutuante, como limiar de diversas modulações, que irão suscitar tanto a investigação, o exame científico, quanto o controle das tendências dissociativas, sempre presentes, mesmo que de modo latente. A emergência das ciências “psi” encontra-se evidentemente vinculada ao processo de modernização da percepção, também expresso por essa nova configuração da subjetividade, bem como a esse duplo movimento de exame e controle. Como bem o mostrou Foucault, as categorias de “norma” e “desvio”, que funcionam em uma lógica elástica de estabelecimento de fronteiras sempre e inevitavelmente moventes, respondem a essa nova plasticidade de que se dota o modo de subjetivação resultante desse processo de modernização, seja no campo epistemológico, seja no campo das práticas da época.

Em síntese, ao longo do século XIX, a visão, a percepção e a cognição passam a se ancorar em um solo movente, necessariamente contingente e instável – o corpo –, convocando uma nova concepção de subjetividade, pensada (e vivida) como flutuante e modulada. No mesmo movimento, a intensa e inaudita estimulação sensorio-motora dos corpos nas cidades em expansão opera uma crescente fragmentação da percepção de “mundo”, favorecendo a configuração de um novo tipo de observador, dotado de uma atenção também ela flutuante, de uma “interioridade” que passou a ser investigada, esquadrinhada e quantificada, para fins de domesticação e normalização. Surgidos de diversas experimentações

laboratoriais, certos dispositivos ópticos (taumatrópios, estereoscópios etc) serviram de apoio ao estudo e à quantificação de tais fenômenos e, no mesmo passo, solicitaram novas formas de percepção, novos regimes focados e modulados de atenção. Tais dispositivos também contribuíram, desse modo, para adestrar e reconfigurar o regime de percepção. Enquanto o modelo de visão anterior – que não a autonomizava nem especificava e fundava-se em uma analogia com o tato – sustentava uma auto-presença do mundo para o observador e ancorava-se na instantaneidade, na imediatez e na natureza atemporal da percepção, a concepção subjetiva da visão levou a uma volatilização da distinção entre novas “patologias” da atenção e estados intensivos e criativos de profunda absorção e devaneio. A temporalidade e uma inevitável ambivalência introduziram-se no âmbito da percepção e dos estados cognitivos. Nesse novo modelo, a percepção humana, condicionada por temporalidades e processos físicos e psicológicos, oferece, no máximo, uma aproximação provisória, instável de seus objetos. Emerge uma intensa problematização acerca da atenção, que, necessariamente constituída por estados de desatenção, de inibição que a emolduram, passa a funcionar, segundo Crary, como um modelo de como um sujeito pode *sustentar* um sentido coerente e prático do mundo. A “realidade” perde sua solidez imediata e, nessas novas condições perceptivas e cognitivas, se expressa no conceito proposto pelo influente Pierre Janet no final do século XIX – o de “função de realidade”. O que era antes assegurado passa a ser uma “função” psíquica e fisiologicamente determinada.

Quando a percepção passa a ser remetida a um organismo vivo, com sua fisiologia específica, torna-se, em suma, inevitavelmente defectível, variável e – sobretudo – duracional. Ou seja: a modernização da percepção, caracterizada por uma “incorporação” (no sentido literal) da visão, parece ter tornado científica e filosoficamente incontornável repensar a temporalidade. Apreender imagens, perceber, conhecer *duram*, instalam-se em uma temporalidade que se escoia ininterruptamente. Intervém, assim,

na percepção necessariamente o aspecto dinâmico, processual. É nesse contexto que emerge, em 1896, praticamente coincidindo com o surgimento do cinema, uma obra de Henri Bergson – *Matéria e memória* – em que o conceito de imagem, bem como o de memória, é totalmente renovado, catapultando a experiência perceptiva e cognitiva moderna a uma de suas expressões mais radicais.

A partir desse horizonte teórico-filosófico, exploremos brevemente o tema da modernização da percepção, da atenção, tal como expresso e desdobrado em uma obra literária dos anos 20 do século passado, momento em que esse processo já tinha se consolidado e intensificado nos corpos dos homens e mulheres modernos. Trata-se do romance *Rumo ao farol* (1927), de Virginia Woolf. Nesse romance, como aliás em outras obras da autora, as modulações da atenção, o fluxo ondulante da subjetividade (sobretudo feminina) são expressos e enfatizados de modo radical. O próprio texto muitas vezes esposa esse movimento e o intensifica. Em *Rumo ao farol*, esse movimento se dá em especial através da personagem Sra. Ramsay, uma senhora burguesa em torno da qual gira toda a família e, como o farol do título, o próprio romance. Cabe assinalar que, com frequência nos estudos literários, se estabelece uma conexão entre a narrativa impressionista de Virginia Woolf e o tema do *stream of thought* (fluxo de pensamento), de William James. James e Bergson estão, evidentemente, ligados ao processo aqui discutido. Privilegiarei entretanto, aqui, na esteira de Crary, outro tema, aliás também presente em James: o das modulações da atenção, dos regimes perceptivos e da subjetividade.

Retomemos, inicialmente, certa passagem do capítulo XVII da primeira parte do livro: a cena se passa em volta da mesa, em torno de um jantar no qual se reúnem tanto a família Ramsay quanto seus convidados e em que se delineiam certos planos de alianças e casamentos. A Sra. Ramsay, contente com o sucesso do jantar – tanto do prato principal, um trabalhoso “*Boeuf en daube*”, quanto da agradável sociabilidade estabelecida em torno

da mesa –, permite-se então se deixar levar por um regime de atenção esgarçado, por um estado de devaneio que será rompido apenas nos momentos em que sua atenção precisa ser reatada à cena, assegurando sua inserção na cena familiar e seu controle da situação socialmente compartilhada. Leiamos um primeiro fragmento da cena, na qual, após servir o prato do filho mais velho (Andrew), a Sra. Ramsay começa a relaxar, por instantes, sua atenção centrada no jantar:

- Andrew, abaixe o prato ou o entornará (o *Boeuf en daube* era um completo êxito). – Ali ficava – sentiu, ao pousar a colher – o espaço tranqüilo que descansa próximo ao cerne das coisas, onde se podia andar ou repousar; e agora, era esperar (já servira a todos) e ouvir; depois, semelhante a um falcão que se lança repentinamente das alturas onde estava, podia exhibir-se e se entregar ao riso fácil, descansando todo o seu peso no que seu marido dizia, na outra extremidade da mesa, a respeito da raiz quadrada de mil duzentos e cinqüenta e três, que era, por acaso, o número da sua passagem de trem (WOOLF, 2003, p. 112).

Note-se que nesse trecho mesclam-se diferentes regimes de narração: no começo, temos a transcrição de uma frase da Sra. Ramsay em estilo direto (ela se dirige ao filho mais velho, Andrew), mas, logo a seguir, os parênteses evidenciam uma penetração do narrador na esfera “interna” da personagem, que saboreia o sucesso do jantar e, logo a seguir, uma transcrição ao mesmo tempo de dentro (“Ali ficava ... o espaço tranqüilo que descansa...”) e de fora (“sentiu, ao pousar a colher”) da personagem. Cumpridas com discreta eficiência suas funções de dona de casa e anfitriã exemplares, a Sra. Ramsay pode, por frações de segundos, ralentar o ritmo de sua atenção pragmaticamente orientada, para “andar ou repousar” em outro espaço, “próximo ao cerne das coisas”¹; ou então para “esperar e ouvir”, posto que “já servira a todos”. O regime dilatado de percepção e atenção, que introduz alterações espaço-temporais, será cortado como que por uma flecha, retornando a um foco reduzido e achatador da experiência de tempo, movimento precisamente expresso na imagem da rapidez e destreza certa de um falcão “que se lança repentinamente

das alturas onde estava”. Descansando de suas funções sociais, tal um falcão, a Sra. Ramsay flutua, em majestoso sobrevôo, em alturas solitárias, mas seu repouso pode ser interrompido de modo repentino, quando algo “embaixo”, no solo da vida comum, solicita sua atenção e a força de gravidade da cena familiar a suga em sua direção. Falcão, liga-se tanto às altitudes aladas quanto à corriqueira terra, podendo “descansar seu peso” nas trivialidades ditas, com matiz de pseudo racionalidade, por seu marido, homem de ciências dominador e inseguro. Obviamente, a ironia é flagrante, na distinção entre os vôos efetivos da mulher e os falsos vôos teóricos (totalmente arbitrários e derrisórios) do marido. A mulher que pode “voar”, parecer “avoadá”, o “bovarismo” – traços femininos que, da literatura oitocentista, migraram para a cultura (e ciência) da época – são aqui revelados em seu reverso, em uma perspectiva claramente favorável à mulher, como outra modalidade de experiência perceptiva e cognitiva, muito mais rica. Essa perspectiva é reforçada de modo ainda mais explícito na continuidade da cena:

Que significava tudo aquilo? Até agora, nunca tivera a menor noção. Uma raiz quadrada? Que seria? Seus filhos sabiam. Ela se apoiou neles, e em raízes cúbicas e quadradas. Era disso que falavam agora. [...] Deixou-se amparar pela magnífica estrutura construída pela inteligência masculina, onde esta se movimenta em todos os sentidos, para cima e para baixo, por entre as barras de ferro que se entrecruzam na estrutura oscilante que sustenta o mundo. Assim, ela podia se abandonar a ele completamente; até mesmo fechar os olhos, ou piscá-los um instante, como uma criança ao ver uma árvore de sua cama e observar as milhares de camadas de folhas superpostas. Então acordou. A inteligência masculina ainda se manifestava (WOOLF, 2003, p. 112).

O trecho se inicia em evidente discurso indireto livre (“Que significava tudo aquilo?” etc.), mas o narrador toma logo a seguir certa distância (“Deixou-se amparar pela...”) e, quase como uma tese, denuncia a fragilidade das pomposas construções com que se pavoneia a “inteligência masculina”, que se movimenta em uma “magnífica estrutura”², “por entre barras de ferro”. A essa construção que se dá como estável e sólida corresponde (e aqui

se podem estabelecer fortes relações com o pensamento de Nietzsche) a “estrutura oscilante que sustenta o mundo”, de que o regime perceptivo e cognitivo da Sra Ramsay está muito mais próximo. Ela nada sabe acerca de “raízes quadradas ou cúbicas”, mas vivencia uma experiência temporal rica e matizada, desenraizando-se para poder variar de altura e experimentar diferentes oscilações, planos de vôos, abandonando-se ao fluir incessante do tempo, com ele fundindo-se, podendo alcançar, em um relance, o pulsante (e clariceano) “coração das coisas”. Tal movimento de deriva pode vir acompanhado por um fechar ou por um breve piscar de olhos, dando acesso à riqueza singular de todas as coisas: “como uma criança ao ver uma árvore de sua cama e observar as milhares de camadas de folhas superpostas”. Lembremos, aqui, o conto “Funes, o memorioso”, de Borges, em que, paralisado em sua cama, o personagem é invadido pela percepção extrema da radical singularidade e diferença de cada folha da árvore que vê pela janela, a cada instante do dia. Ao que tudo indica, portanto, a concepção modulada da subjetividade, inerente ao processo de modernização da percepção, revela, aqui como em outros filósofos e artistas³, sua potência como meio de acesso ao “cerne das coisas”, concebidas como puro movimento de variação e diferenciação, como meio de alcançar outra esfera ontológica.

O estado de devaneio que infla a experiência do tempo e permite aceder a uma nova apreensão das coisas, mais intensa e fundamental, assemelha-se, como se pode constatar no trecho citado, ao sono ou ao transe. Com efeito, passado tal momento, o narrador acrescenta, em uma frase curta, tão abrupta quanto a própria alteração do regime de atenção: “Então acordou.” E ainda acrescenta, ampliando o efeito de humor (com relação ao mundo dos homens) da passagem: “A inteligência masculina ainda se manifestava”. Toda essa cena culmina, a seguir, na seguinte passagem:

Agora já não precisava ouvir. Sabia que isso não poderia durar, mas no momento seus olhos estavam tão límpidos que pareciam circular pela mesa desvendando o interior das pessoas, seus

pensamentos e seus sentimentos, sem esforço, como uma luz que penetra furtivamente sob a água e ilumina os juncos imersos, os barrigudinhos se movendo e a truta rápida e silenciosa, em todo o seu frêmito e em todas as suas ondulações. Era assim que os via e ouvia; mas tudo o que diziam também tinha essa capacidade de se assemelhar ao movimento de uma truta, quando a ondulação da água e o cascalho do fundo, alguma coisa à direita e à esquerda, são percebidos de um só relance; pois – enquanto na vida ativa ela unia e dissociava uma coisa da outra, afirmava que gostava dos romances de Scott ou que não os tinha lido, sentindo-se pressionada a ir adiante – agora ela não dizia nada. No momento permanecia em suspenso (WOOLF, 2003, p. 113).

O movimento de suspensão ganha, aqui, contornos aquáticos e ondulantes⁴. A ação e a fala se interrompem e suspendem. A Sra. Ramsay, consciente do caráter excepcional e fugaz desse movimento de deriva (“Sabia que isso não poderia durar”) – movimento que se instala justamente na “duração” bergsoniana – se esquiva da pressão social (“já não precisava ouvir”); então, seu novo olhar, límpido e penetrante, circula pela mesa e desvela (no original, “*unveil*”) cada uma das pessoas à volta da mesa, penetrando-as sem esforço. Cabe assinalar que à pressão (“enquanto na vida ativa [...], sentindo-se pressionada a ir adiante”), ao esforço de atenção inerente às demandas sociais parece corresponder a necessidade de escapar, de alçar vôo ou navegar em outra textura temporal. Tanto maiores as demandas de controle (tal como sobre as mulheres no limiar do século XX) tanto mais potente a força da fuga. Esse movimento é ao mesmo tempo controlado pela consciência e dela liberto. As metáforas são, agora, não mais aéreas e aladas, mas luminosas e aquáticas. Ou melhor: fusão de ambas, luz penetrando em água. Ao falcão se substitui a truta “rápida e silenciosa”: a Sra. Ramsay não mais voa ou sobrevoa a cena, mas mergulha em outra dimensão espaço-temporal, em outro regime de atenção, desfocado para a vida pragmática mas curiosamente desperto e penetrante com relação a outro plano, a um plano submerso. Já não há distância entre ela e o “mundo”. As sensações se embaçam, arrastadas por um irresistível movimento da subjetividade-truta, que atravessa, com sua luz, as águas,

contaminando a cena e nela se espalhando: “tudo o que diziam também tinha essa capacidade de se assemelhar ao movimento de uma truta”. Ao olhar atento para as vicissitudes e demandas da vida comum se substitui um olhar penetrante, veloz, fremente, instantâneo: “alguma coisa à direita e à esquerda, são percebidos de um só relance”. Eliminadas a pressão, a sucção, a força de gravidade da cena social, a fala pode, enfim, ceder lugar a um silêncio de águas correntes e transparentes, de peixes ágeis, velozes. Sua percepção é dupla, oscilante: ao mesmo tempo que pode ver as pessoas e ouvir as conversas, permanece em estado de quase transe, de absorção e certo sonambulismo, embalada pela breve mas intensa libertação expressa nessa experiência.

Quando lemos esses trechos e o romance de Virginia Woolf, podemos perceber que, tal como em determinados filmes de Ingmar Bergman (“Persona”, por exemplo), essas condições subjetivas, a temporalidade densa a que correspondem, o interesse pelos meandros da “interioridade” tendem a deslocar-se atualmente, em favor de novos modos de subjetivação, ligados a outras temporalidades (mais imediatas e instantâneas)⁵, a outros comportamentos e outras práticas tecnologicamente mediadas. O modo de subjetivação produzido pelo longo processo de modernização aqui tematizado revela-se claramente em certas produções e experiências do século XX, século em que a subjetividade moderna, psicologicamente constituída, parece ter conhecido seu apogeu. Desdobrou-se, especialmente, na ficção de Virginia Woolf, que levou esse processo a uma de suas expressões mais precisas. Na virada do século XX ao XXI, vários elementos apontam para um paulatino esvaziamento dessa configuração da subjetividade. Conforme diversos autores assinalam, assistimos a uma tendência crescente a um declínio da interioridade (BEZERRA, 2002), vinculada a um processo progressivo de “somatização” e externalização do “eu”, nas práticas, nas artes e nos saberes contemporâneos. Retornando ao século XIX e à ficção das primeiras décadas do século XX, podemos observar talvez com maior precisão as velozes mudanças de que somos contemporâneos e que,

necessariamente, afetam o regime de percepção, a vivência do tempo, bem como as relações com os outros, com o próprio corpo e o “eu”.

ABSTRACT: This article takes into account some thesis recently developed by Jonathan Crary, concerning the process of modernization of perception throughout the XIXth century. Emphasis is given to the new status of image and to the emergence of new regimes of modulated attention, connected with modern fiction. The reading of some passages of Virginia Woolf's *To the Lighthouse* reveals some relevant implications of this process in what concerns modern subjectivity and fictionality in the first decades of the XXth century.

KEYWORDS: Modernization of perception, modern subjectivity, Virginia Woolf

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERGSON, Henri. *Oeuvres*. Paris: PUF, 2001.
- BEZERRA, Benilton. O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica. In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 1997.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- CHERTOK, L. e STENGERS, I. *O coração e a razão (a hipnose de Lavoisier a Lacan)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception (attention, spectacle, and modern culture)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1999.

_____. *Techniques of the observer (on vision and modernity in the XIXth century)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.

FERRAZ, M. C. Franco. Modernização da percepção, imagem e memória na virada do século XIX ao XX. *Revista Farol (UFES)*, número 6, Vitória, 2005.

_____. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica. *Revista da Intercom*, volume XXVII, São Paulo, janeiro/junho de 2004.

_____. Percepção, tecnologias e subjetividade moderna. *Revista eletrônica E-Compós*. http://www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/agosto2005_cristinaferraz.pdf

_____. Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade. *Revista Famecos*, n. 27. Porto Alegre, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I (a vontade de saber)*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

GOETHE. *Zur Farbenlehre*, Volume 4. Weimar: H. B. Nachfolger, 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1988.

JAMES, William. *The Principles of psychology*. Chicago/Londres/Toronto: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.

SABRA, A. I. *Theories of light (from Descartes to Newton)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung (2 Vol.)*. Stuttgart/ Fankfurt: Suhrkamp, 1986.

SEPPER, Dennis L. *Goethe contra Newton (polemics and the project for a new science of colour)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

WOOLF, Virginia. *Rumo ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio/São Paulo: O Globo/Folha de São Paulo, 2003.

¹ No original, “the heart of things”.

² No original, “admirable fabric”, que também pode ser traduzido como tessitura, tecido, o que remete o termo (e, portanto, essa passagem) ao sentido etimológico da palavra “texto”. Cf., a esse respeito, o capítulo “Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche”, em Ferraz, 2002, p. 37-55.

³ Crary enfatiza, em seu livro *Suspensions of perception*, uma exploração análoga da potência ontológica das modulações da percepção, em especial a “reivenção de sínteses”, na obra tardia de Paul Cézanne.

⁴ Obviamente, as ondas, os movimentos ondulantes são forças que atravessam os textos de Virginia Woolf, autora igualmente do romance *The waves*.

⁵ Lembremos o tema do “coleccionador de sensações instantâneas”, desenvolvido por Zigmunt Bauman, como uma das figuras da contemporaneidade.