

CENA MODERNISTA E FORMA ESPACIAL EM *JACOB'S ROOM* DE VIRGINIA WOOLF

MODERNIST SCENE AND SPACIAL FORM IN VIRGINIA WOOLF'S *JACOB'S ROOM*

RESUMO

O presente artigo busca abordar a obra de Virginia Woolf, *Jacob's Room* (1922), no ano de publicação de seu centenário, tendo como ponto de análise seu lugar no quadro de grandes obras do romance inglês. Para isso, abordaremos o livro primeiramente em sua concepção no âmbito das relações entre pintura e escrita, passando pela sua presença dentro do movimento modernista e, finalmente, como inovação no ano de publicação de obras como *The Waste Land*, de T. S. Eliot e *Ulysses* de James Joyce. *Jacob's Room* é conhecido como primeiro romance experimental de Virginia Woolf e tendo essa característica em vista, privilegia uma apresentação do sujeito perceptível a sua situação no mundo, como resultado conflitos que lhe tiram o lugar o segurança e o lança ao desconhecido, fazendo com que busque na arte formas de se expressar. Outra forma de pensar a estética é dentro da concepção de Roger Fry, contemporâneo de Virginia Woolf. Ao colocar o enfoque da arte na subjetividade do autor, Fry dá a Woolf os elementos que serão mobilizados para a criação dos cenários e do aspecto de sonho que o romance possui, que é o argumento principal desse artigo.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Roger Fry. Estética. 1922. Romance Modernista. Literatura Inglesa

ABSTRACT

The present article approaches Virginia Woolf's work, *Jacob's Room* (1922), in the year of its centenary publication, having as a point of analysis its place in the framework of great works of the English novel. For this, we will approach the book first in its conception in the context of the relations between painting and writing, passing through its presence within the modernist movement and finally as an innovation in the year of publication of works such as *The Waste Land*, by TS Eliot and *Ulysses* by James Joyce. *Jacob's Room* is known as Virginia Woolf's first experimental novel and, with this characteristic in mind, it privileges a perceptible presentation of the subject to his situation in the world, as a result of conflicts that displace the security guard and throw him into the unknown, making him seek in art ways of expressing themselves. Another way of thinking about aesthetics is within the conception of Roger Fry, a contemporary of Virginia Woolf. By placing the focus of art on the author's subjectivity, Fry gives Woolf the elements that will be mobilized to create the scenarios and the dream aspect that the novel has,

Ana Carolina de Azevedo Guedes

Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).
E-mail: anaazevedoguedes@gmail.com

which is the main argument of this article.

Keywords: Virginia Woolf. Roger Fry. aesthetics. 1922. Modernist Novel. English literature

O ano de 2022 marca o centenário de lançamento *Jacob's Room*, de Virginia Woolf. Sendo a terceira obra publicada da autora, é nela que se encontra a primeira ruptura em termos de concepção e escrita para o que seria o formato por ela utilizado no futuro. Abordaremos o livro primeiramente em sua concepção no âmbito das relações entre pintura e escrita, passando pela sua presença dentro do movimento modernista e, finalmente, como inovação no ano de publicação de obras como *The Waste Land*, de T. S. Eliot e *Ulysses* de James Joyce.

A geração que começa a escrever após 1910 preocupa-se com uma expressão escrita que saia do comum, do dado real no seu sentido mais banal, logo perguntar-se sobre a matéria apropriada à ficção era essencial. O autor no impulso inicial de escrita reflete sobre o que irá escrever. O analista ou o prosador tem essa questão no fundo de sua mente, girando em torno do seu fazer quando pensa na atividade e não quando está realmente no momento de sua escrita.

Qual a matéria apropriada à ficção? É essa a questão que a ficção modernista se faz, e é seguindo essa linha de raciocínio que Virginia Woolf estabelece no ensaio “Modern Fiction” (1921), questionando quais os parâmetros da escrita moderna, refletindo de seu ponto de vista o que diferenciaria os autores do século XIX e XX, atacando diretamente seus antecessores, os vitorianos. Esta diferenciação não é algo marcadamente novo na literatura ou em outros campos da arte e do trabalho intelectual, isto é, a busca por separar-se do que é considerado velho e tido como ultrapassado para algo novo e fresco. As discussões se põem em esfera pública expressa em jornais literários, ensaios e mesmo em seus romances, trazendo como temas a construções de personagens, de enredo e das temáticas que guiariam os romances.

Sendo a geração pós-realista conhecida pelas inovações narrativas, é importante estabelecer alguns pontos importantes. Considerando que os regimes filosóficos ocupam um lugar muito importante nos escritores modernistas, pensar como as categorias ou leis morais que agem sobre os escritores e agem também nas ações das personagens impactam na passagem do realismo para o impressionismo e do impressionismo para o modernismo. O criticismo inicia seu desenvolvimento dentro deste grupo como uma manifestação cultural que se sustenta na luta pela emancipação individual, trazendo a ética para o lugar de destaque na escrita modernista.

Outra forma de pensar a estética é dentro da concepção de Roger Fry, contemporâneo de Virginia Woolf. Para Fry, o mais importante para a arte não é se ela é moral ou ética. Seu enfoque está na organização ou na transmutação das sensações da experiência em arte.

Agora, o fato crucial que me parece surgir da comparação de várias dessas experiências que são objeto de nossa investigação é que, em todos os casos, nossa reação à obra de arte é uma reação a uma relação e não a sensações, ou objetos ou pessoa ou eventos. Isso, se eu estiver certo, fornece uma marca distinta do que chamo de experiências estéticas, reações estéticas ou estados mentais estéticos. (FRY, 1926, p. 03)¹

As experiências estéticas já antes conclamadas por Kant, retornam em Roger Fry sob a forma de dar espaço ao artista de criar, levando em consideração o seu meio (pictórico, narrativo), uma linguagem que expresse a necessidade do artista. O enfoque dele está todo na subjetividade do artista. Ademais, ciente da colaboração entre Fry e Virginia Woolf ao longo da concepção das obras literárias (1921), existem alguns argumentos que podem afirmar o caminho escolhido por ela dentre as concepções de arte explicitados acima.

Partindo do realismo, Roger Fry preocupa-se com a passagem da ideia para a concretização ou, como ele se refere, à transmutação do âmbito conceitual para a obra de arte. Esse processo deve acontecer de forma natural, como uma força espiritual (emocional e intelectual) que emana da identidade do artista para a obra de arte.

É rítmico [...]. Mas é quase certo que, nesses ritmos íntimos que compõem a textura de uma obra de arte, naquelas partes que são devidas à sensibilidade do artista, passamos a regiões que iludem todas as afirmações matemáticas, como de fato fazem tudo, menos as mais simples formas orgânicas. Passamos sempre de relações rígidas e exatas para ritmos complexos e infinitamente variáveis, através dos quais os sentimentos subconscientes do artista se revelam para nós pelo que chamamos de sensibilidade. [...] Então, nas obras de arte, encontraremos graus infinitos de fixidez e liberdade na expressão do artista. (FRY, 2015, p. 12-13)²

É da compreensão de colaboração entre pintura e escrita que o modernismo vai partir, inspirado no movimento impressionista, em grande medida. Max Saunders afirma que dentro desse sistema, o impressionismo na arte pictórica e na literatura seria um dos movimentos artísticos mais bem sucedidos. Ao trazer consigo técnicas da fotografia, o impressionismo traz uma preocupação com a percepção visual,

¹ “Now the crucial fact which appears to me to arise from the comparison of a number of these experiences which are the subjects of our inquiry is that in all that in all cases our reaction to work of art is a reaction to a relation and not to sensations or objects or person or events. This if I am right, affords a distinguish mark of what I call esthetic experiences, esthetic reactions, or esthetic states of mind.”

² “It is rhythmical [...]. But, it is almost certain that in these intimate rhythms which make up the texture of a work of art, in those parts which are due to the artist’s sensibility, we pass into regions which elude all, mathematical statement as indeed do all but the simplest organic forms. We pass always from rigid and exact relations to complex and endlessly varying rhythms, through which the artist’s subconscious feelings reveal themselves to us by what we call his sensibility. [...] So, in works of art we shall find endless degrees of fixity and freedom in the artist’s expression.”

orientando-se através da interpretação psicológica. O impressionismo literário seria uma escrita que avança com toda a velocidade sem se preocupar com os detalhes, focado inteiramente na estética e na beleza do que deve ser expresso. Esse movimento se institui em 1910, ano que Virginia Woolf denominou como sendo o momento que: «On or about December 1910 human character changed. [...] The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910.» (WOOLF, 1924, p. 02).

Para Saunders, o impressionismo ocupa o espaço entre o realismo e o modernismo e que coincide com a gênese da fenomenologia, o que de fato pode ser compreendido de outra forma, que é mais de minha preferência: O impressionismo é o terreno onde o modernismo se construiu e essa informação se justifica por toda discussão que o termo “impressão” vai gerar, como algo que pode ser fruto de experiência no mundo, ou como uma operação mental de percepção do pensamento. É na escrita de Marcel Proust que a impressão passa a ser os momentos da memória involuntária ou uma impressão presente que convoca uma impressão passada. Não chega a ser uma lembrança, mas algo que se atualiza no momento de sua convocação.

Tout compte fait, le style indirect libre, aussi bien chez Joyce que chez Flaubert n'est rien d'autre qu'une technique pour rendre des impressions. Cela ne veut pas dire pour autant que des écrivains tels que Proust et Woolf ne son pas des modernistes, mais que l'idée de l'impression e des moyses de sa représentation restent au centre de leur préoccupations. (SAUNDERS, 2017, p. 05)³

Os meios de representação trabalhados no movimento impressionista, o posicionamento das personagens nas cenas (sejam pictóricas, sejam narrativas), são marcas importantes deixadas no terreno em que o modernismo vai se instalar. O impressionismo literário tem como grande expoente Ford Madox Ford e, posteriormente, Henry James, autores que expõem as crises existenciais onde a identidade da personagem é ameaçada, e sua maneira de estar no mundo abalada. Nesses momentos, o leitor consegue reconhecer essa pungência afetiva, aproximando o estilo desses autores ao que mais tarde será o grande trunfo do modernismo, que é o fluxo de consciência. O leitor é atraído a participar da construção das cenas e das personagens, sendo consciente da forma que o romance toma logo em suas primeiras cenas. O jogo com as percepções visuais humanas permite a experimentação desses autores na construção de seus romances.

Ao Farol de Virginia Woolf (1927) pode ser considerada, sob muitos pontos de vista, como um romance pós-impressionista, devido ao

³ "La promenade au phare de Virginia Woolf (1927) peut être considérée, de bien des points de vue, comme un roman post impressioniste, em raison du désir d'innovation de l'auteur et de son souci de ne pas procéder comme la génération précédent. Et pourtant, thème ressemble beaucoup à celui des peintres impressionistes : la bourgeoisie em vacances au bord de la mer. Virginia Woolf partage avec les écrivains impressionistes et modernistes le désir de libérer le roman de la tyrannie de l'histoire."

desejo do autor por inovação e sua preocupação de não prosseguir como a geração anterior. E, no entanto, o tema é muito semelhante ao dos pintores impressionistas: burguesia e férias à beira-mar. Virginia Woolf compartilha com escritores impressionistas e modernistas o desejo de libertar o romance da tirania da história. (SAUNDERS, 2017, p. 07)

No entanto, Saunders, ao concluir o seu artigo, afirma que o impressionismo ao mesmo tempo em que colaborou com o modernismo, afastou o movimento da busca pela experiência real. O que deve ser dito para prosseguir é que a busca pela experiência real não termina. No período vitoriano, a *mimesis* funda-se na moralidade, funcionando como baliza no mimetizar e “realizar” os desejos do corpo social. Nos modernistas, essa *mimesis* volta-se para uma amplitude de possibilidade de realização, baseando-se no aspecto emocional e em suas expressões. O romance modernista ao realizar a passagem visão – desenho – linguagem, tinha como principal preocupação dar corpo às experiências possíveis dentro do imaginário modificado do início do século XX, para isso o imagético ocupou um espaço cada vez maior, a fim de dar conta de uma liberdade de expressão individual no campo da imaginação.

O movimento modernista na literatura inglesa é foco de tratamento no estudo de Peter Gay, *Modernismo: o fascínio da heresia*, no qual ele explora as nuances da narrativa que permeiam as obras de James Joyce, Virginia Woolf e Kafka. Trata-se de observar como as alterações no público-leitor impulsionaram a mudança na forma de expressão da interioridade nas obras de prosa, sempre afirmando que isso não foi uma primazia dos contemporâneos de Woolf, nem dela mesma. Segundo Peter Gay:

A originalidade do romance modernista, assim, reside não tanto na descoberta do território mental, e sim no remapeamento desse território; suas técnicas experimentais se destinavam a cavar cada vez mais fundo – muito mais fundo – do que jamais fizera qualquer romancista preso à tradição. O romance nas mãos dos modernistas se tornou cada vez mais um romance de consciência, e os expedientes que tanto ofendiam grande parte do público leitor eram estratégias para atender a essa finalidade. (GAY, 2009, p. 189)

O autor defende que a narrativa se construa a partir do constante questionamento à mente humana, um movimento psicanalítico que antecedia a própria psicanálise. Apesar de observar esse movimento nas obras de prosa de Virginia Woolf, as interrogações ao interior e à percepção humana encontram maior fundamento no período histórico em que são narradas e à busca de satisfação de certos problemas que impediam a identificação entre texto e leitor. Ao impulsionar a narrativa em detrimento ao papel do narrador (ou autor), a possibilidade de uma experiência estética que se complete na figura do leitor é o objetivo posto por um movimento de escrita que privilegia o exercício da subjetividade.

Na constante contraposição entre movimentos literários (o que por si só já cria uma complicação, já pressupõe o término de um para o início de outro, algo que não é cabível), a preocupação com o realismo na literatura inglesa passa a residir no estabelecimento da comparação através de um espelho, ou seja, com um elemento mediador, que se colocará na literatura. A imaginação poderia operar dentro da existência ordinária, mas não poderia substituir as experiências cotidianas. O poder do realismo vitoriano reside nas coisas que as pessoas possuem em vida comum. Philip Davis afirma:

Esse realismo não é imitação, ainda é uma expressão, ainda é uma visão do que é a realidade, mas o que estava acontecendo era que, no período vitoriano da década de 1850, havia uma visão de mundo mais prosaica; portanto, em relação à sua pergunta, isso é enfaticamente uma época pós-romântico em que, após a morte prematura dos poetas românticos de segunda geração Byron e Shelley e Keats, pela primeira vez, realmente na literatura inglesa, o romance e cada vez mais o romance realista dominam a cultura, enquanto anteriormente ele era poesia. (DAVIS, 2014, p. 05)

Em diálogo com Philip Davis, Dinah Birch defende que os leitores ingleses desejavam a mudança da escrita ficcional para o realismo. Seria uma reação contra o romantismo e na ênfase no indivíduo e em suas necessidades, com a sacralização do artista e sua “genialidade”. Para ela, “the realism is in part a reintegration of the artists into a wider social community” (“o realismo é em parte a reintegração dos artistas dentro de uma comunidade social mais ampla”) (BIRCH, 2014, p. 12). A utilização da arte como um caminho para o pensamento e as ações das pessoas comuns são os objetivos do realismo; de uma forma mais profunda, é reafirmar o *self* como centro da atividade literária. A leitura da história e dos historiadores teria forjado a escrita de pessoas reais com emoções reais em todos os níveis da sociedade, trazendo consigo a noção de enredo e de uma estrutura para o romance, cada vez maior. Como afirma Birch: Se você é um romancista, precisa contar uma história e deve ser uma história que molde, que selecione algumas coisas, que rejeitem outras e, é claro, no final, deve ser uma história que atraia a atenção do público leitor. Quando falamos de realismo, falamos sobre como as pessoas percebem o mundo” (BIRCH, 2014, p. 01)⁴.

Um dos grandes legados que a literatura vitoriana deixa para a escrita moderna é que nem tudo é resultado de mudanças políticas e sociais, e sim do olhar o cotidiano e questioná-lo e se permitir mudar a perspectiva para indagar sobre suas ações e formas de como viver (ética) e da insistência do homem em continuar vivendo dentro da estrutura que os mói e os destrói (história), ao mesmo tempo em que almejam melhorarem e evoluírem como seres humanos, em uma perspectiva moralista da felicidade (estética).

⁴ “If you’re a novelist, you have to tell a story and it has to be a story that shaped, that select some things that rejects other things, and of course in the end it has to be a story that engage the attention of the reader. When we talk about realism, we talk about how people perceive the world.”

Essa estrutura não vai se modificar radicalmente ou sofrer uma ruptura. De acordo com Octavio Paz (2013), o que se entende como moderno também é uma tradição, já que esta é feita de rupturas e cada ruptura é um começo. Ela desaloja o que está estabelecido e em seu lugar é posta uma nova tradição, que tem como missão exprimir o momento em que esta mudança acontece. Pensar o passado como uma pluralidade é o caminho que partilho com Paz, já que as rupturas partem do pressuposto de que há uma univocidade dentro da tradição, o que não é possível. A busca constante pela novidade funciona como motor para a criação artística (aqui de um modo geral) e é resultado da falta de sentido na experiência vivida e em como isso se reflete na percepção do tempo.

[...] antes da idade moderna [a concepção de tempo] só aparece isolada e excepcionalmente; para os antigos, o agora repete o ontem; para os modernos é sua negação. Num caso, o tempo é visto e sentido como uma regularidade, como um processo em que as variações e exceções da regra; no outro, o processo é uma trama de irregularidades porque a variação e a exceção são a regra. Para nós, o tempo não é repetição de instantes ou séculos idênticos: cada século e cada instante é único, diferente, outro. (PAZ, 2013, p. 18)

O que a literatura modernista realiza é o rompimento com as expectativas do leitor, que terá que ressignificar constantemente o sentido do texto, estabelecendo um ritmo para o seu trabalho de apreensão e identificação. Uma análise mais detida da obra de Virginia Woolf permite criar relações entre seu processo de escrita e o ato de leitura. Como na seguinte frase de Woolf:

Mas não; com poucas exceções a literatura faz tudo o que pode para sustentar que sua preocupação é com a mente; que o corpo é uma placa de vidro liso, pela qual passa o olhar direto e claro da alma, e que o corpo, exceto no que toca a uma ou duas paixões, como o desejo e a ambição é nulo, negligenciável e não existente. Mas justamente é o contrário é que é a verdade (WOOLF, 2014, p. 185)

A construção da narrativa que se inicia com uma analogia da doença como tema primordial da literatura passa à concepção de corpo que é ativo no processo de leitura, e que é pensado quando escolhemos uma obra dentre tantas. O corpo como uma placa onde a alma pode ser vista através de sua transparência é uma das metáforas da qual Virginia Woolf se utiliza, no que afirma ser sua escrita poética. O corpo não é mais que o receptáculo que deve estar em plena forma, para que a mente possa apreender o que está presente na narrativa. Segundo Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17)

Essa percepção do mundo através do corpo e do sensível que anima a carne, faz com que o olho veja o mundo e complete o que não lhe é permitido ver, ele é independente, ele é o primeiro que é sensibilizado pelo mundo, e restitui ao visível o perceptível, através da imaginação.

Essa mente é que produziria as imagens propostas para Virginia Woolf de compor uma cena com diferentes pontos de interseção sem necessariamente ligar os sentimentos ou os indivíduos de modo imediato. A impossibilidade de categorizar ou estabelecer um tipo de escrita à maneira de Woolf é o que torna seu uso de metáforas uma saída (de ordem) interessante.

Se lembrarmos o que foi dito sobre os escritos de Woolf, o alcance do real aqui proposto é feito através de metáforas. Um olhar nos romances: *Jacobs Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927) indica como o elemento da morte é presente na escrita woolfiana, inclusive em suas conexões com Shakespeare na peça *Cymbeline*, com *Mrs Dalloway* e tornando a obra parte do cânone inglês: “Fear no more the heat of the sun”, sendo também um conto contra a tirania dos poderosos, que agiram durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e com maior ênfase nos regimes totalitários da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Eu poderia passar horas tentando escrever isso da maneira que deveria ser escrito, para transmitir o sentimento que mesmo neste exato momento é muito forte dentro de mim. Mas eu não conseguiria (a não ser que tivesse uma sorte fantástica); ousou dizer que só conseguiria ter essa sorte se tivesse começado descrevendo a própria Virginia. (WOOLF, 1986, p. 76)

Esse enxerto, retirado dos escritos biográficos que Virginia Woolf esboçou quando estava com cinquenta anos, direciona alguns dos questionamentos apresentados. Pensando o mundo no sentido kantiano, como um conjunto de conhecimentos acessíveis pelo sensível, o processo de transposição do que se compreende como mundo para a representação literária se dá de que forma para esses novos escritores que em grande parte renegam o seu passado, e lidam com ele cotidianamente? As obras de Virginia Woolf refletem sobre esses temas através de uma linha que pode se afirmar como filosófica e de questionamento da forma que modifica o horizonte de escrita do início do século XX.

Tudo isso advém do experimentalismo de *Jacob's Room*, *Unwritten Novel* e *The Mark on the Wall* porque trazem consigo um simbolismo que se expõem a uma construção subjetiva que ao mesmo tempo com que flerta com a antiga forma, se mostra envolto de um ritmo poético que convence o leitor da história narrada, “forçando-o” a abrir mão de sua incredulidade, quebrando a parede que separa o homem da experiência do vivido através da literatura. Iluminando assim, campos do individual e do subjetivo comum que o levam na direção do poético.

O formato aqui é o menos importante, já que na visão de Woolf, os poetas deixaram a subjetividade para a prosa, alimentando-a de um novo elemento que enriquece e abre possibilidade para uma nova forma espacial, termo cunhado por Joseph Frank.

Esse flerte acaba por criar uma forma mais compreensível e atualizada da prosa. Mais importante do que isso: Aqui reside a atualidade de Virginia Woolf na literatura contemporânea. Ao aproximar-se de uma mitologia e imageria próprias, ela atualiza um conjunto imagético coletivo, lidando assim com ‘fantasmas’ pessoais e ancestrais, pondo à sua frente uma nova forma de lidar com o tempo e com a representação desse tempo nos romances, mas também na busca de um novo sentido. São histórias sobre fantasmas que se confrontam com a falta de sentido deixada pelos conflitos da Grande Guerra (1914 – 1918).

O dado mitológico acima assinalado está diretamente ligado ao resgate das tragédias gregas nos escritos dos ingleses nesse período, ligando-o diretamente com um dado de permanência adotado quando o referencial temporal se encontra perdido. Partindo desse princípio, obras como *Mrs Dalloway* e *Voyage Out* ganham seu referencial em *Antígona* e *Eneida*, na literatura woolfiana. O exemplo mais claro seria o da *Odisseia*, de Homero e o *Ulysses*, de James Joyce.

O que se propõe como parte da escrita de *Jacob's Room* (1922), livro de caráter assumidamente experimental e que tem recepção errática pela crítica, é a inovação da interação do autor / obra / leitor, e da linguagem a ser utilizada. Laura Marcus aponta esse livro como sendo o romance elegíaco de Woolf, enquanto analiso o romance como sendo o mais próximo de um filme cinematográfico (no entanto, nunca transformado em filme). As personagens são como projeções ou fantasmas: Jacob, Clara Durrant, Elizabeth Flanders, Richard Bonamy. A medida da vida, título que dá nome à análise de Herbert Marder (2011), é dada através dos fantasmas que habitam o inconsciente coletivo e individual (não como frutos de sua imaginação, mas como indivíduos) permitindo que estes se tornem passíveis de identificação. As noções de vida, morte e guerra são as mais importantes quando tratamos da literatura woolfiana, como símbolos para as elegias que foram escritas. Marcus, aborda *Jacob's Room* como um jogo de palavras e de memória, jogando as expressões: “Jacob's room” e “Jacob's gloom” (o quarto de Jacob e a melancolia de Jacob). Ao retomarmos com calma as personagens tudo que percebemos são rascunhos, partes de corpo e memória entremeadas com poesias e cores.

As cores são o elemento que unifica a narrativa de Woolf e as obras de arte produzidas por seus amigos do Bloomsbury Group. Tornam-se parte do ambiente

e dos quartos habitados por Jacob ao longo do romance, criando uma sensação de romance de sonho ou de projeções em fumaça que ameaçam sempre desaparecer quanto observadas mais de perto. São os rostos vermelhos do casal que está na praia no primeiro capítulo quando Jacob ainda é uma criança e está andando pela praia ou o avermelhado no rosto de Timmy Durrant durante seu passeio de barco, refletindo as cores do céu ao entardecer. Ao mobilizar as cores como elemento criador, Virginia Woolf une aquilo que havia sido visto na Exposição Impressionista de 1910 com o que seria um mundo pós guerra esfacelado e em busca de redenção e sentido.

Retomando a defesa de Peter Gay do romance modernista como um romance de fundo psicanalítico, é em Sigmund Freud que podemos encontrar um meio de cercear o pensamento em torno da morte e pensar na presença desta em *Jacob's Room*. Para Freud, o ato de enterrar alguém, faz parte do processo de luto, mas que ao mesmo tempo em que o indivíduo lida com a dor da perda enquanto um indivíduo que não está mais lá, ele lida também com a perda de um objeto (seja a companhia, o hábito de caminhar juntos, etc). Essa perda simbolizada logo no princípio do livro com a memória de Betty Flanders de seu marido enterrado sob três camadas que o separavam dela e de seus filhos, com uma lápide escolhida para ser exemplo aos filhos, mas que traz também consigo a temática da guerra e de suas perdas:

Primeiro Seabrook fora parte dela; agora, um numa multidão, imerso na grama, do lado íngreme da colina, mil e uma pedras brancas, algumas oblíquas, outras verticais, as coroas de flores deterioradas, as cruces de estanho verde, os estreitos caminhos amarelos, os lilases que no abril fenecem sobre o muro do cemitério, com odor de quarto de inválido. Seabrook era tudo isso; e quando, saía arrepanhada, alimentando as galinhas, ela escutava o sino para uma cerimônia ou funeral, era a voz de Seabrook – a voz dos mortos. (WOOLF, 2008, p. 27)

Essa perda de perspectiva e até aceitação de Betty Flanders, acaba com a visão de um romance que possa parecer naturalista ou realista, em que todos os personagens são apresentados. Ao longo da obra, conhecemos muito pouco de cada um, aos quais são apresentados de forma lenta. Toda a delicadeza está presente na forma de relatar a Grande Guerra (1914 – 1918) como uma guerra de proximidade e de choque, encarando a melancolia que é perceptível ao longo de toda a narrativa: “Essa melancolia, essa submissão às águas escuras que nos cercam, é uma invenção moderna” que deveria ser transformada em linguagem, principalmente na afirmação de Jacob: “I am what I am, and intend to be it”. Mas em nenhum momento acessamos o que Jacob pretende ser, apenas seu trajeto que o leva a diferentes pontos de observação dele para mundo e do leitor para ele. Na leitura do romance, o leitor não depende de Jacob para conhecer os lugares, ficando essa responsabilidade a cargo do narrador, que também não possui um compromisso em se manter na mesma temporalidade ou no mesmo espaço.

Mas os aposentos de Jacob eram em Neville's Court; bem no topo; de modo que se chegava um pouco ofegante à sua porta; ele, porém, não estava em casa. Jantando no Hall provavelmente. [...] O quarto de Jacob tinha uma mesa redonda e duas cadeiras baixas. [...] Os chinelos dele eram incrivelmente cambaios, como barcos queimando na beira da água. O ar num quarto vazio é languido, mal inflando a cortina; as flores fenecem no vaso. Uma fibra da cadeira de balanço estala, embora não haja ninguém sentado nela. (WOOLF, 2008, p. 57)

A presença ou autorização de Jacob não é necessária na observação que se empreende de seus aposentos. O olhar buscado nesse quarto é um olhar de construção desse personagem, algo complexo de ser realizado já que pouco percebemos dele, é como um ambiente assombrado. Essa descrição é pertinente quando acessamos o diário de Woolf no ano de publicação de *Jacobs Room* (26 de julho):

No domingo Leonard leu *Jacob's Room* inteiro. Achoa que é minha melhor obra. Mas seu primeiro comentário foi que era espantosamente bem escrito. Discutimos isso. Ele diz que é uma obra de gênio; acha-a diferente de qualquer outro romance; diz que as pessoas são fantasmas; diz que é muito estranho: não tenho filosofia de vida ele diz; as pessoas são títeres, movidas aqui e ali pelo destino. Não concorda que o destino atue dessa maneira. Acho que eu deveria usar meu "método", em uma ou duas personagens da próxima vez, considera-o muito interessante & bonito, & sem lapsos (a não ser talvez festa), & bastante compreensível. [...] Nenhum de nós dois imagina o que o público vai achar. Quanto a mim, não há dúvida de que descobri como começar (aos 40) a dizer algo com minha própria voz; & isso me interessa tanto que sinto que posso continuar sem elogios. (WOOLF, 1986, p. 86)

A atribuir a *Jacob's Room* o aspecto fantasmagórico, não é possível não remeter ao seu momento de concepção. Ao buscar repensar a forma como o tempo é representado na literatura, Virginia Woolf expande os minutos de cada cena, permitindo uma carga sensorial que cria uma identificação ímpar com o seu leitor. Sua preocupação em marcar o momento é quase obsessiva de modo a estabelecer uma forma de representar o passado como um modo de lidar com a morte, transformando-a em uma entidade com a qual possa dialogar ou mesmo se colocando acima dela. Há uma característica sempre presente nos escritos de Virginia Woolf, que é o desejo, seja de controlar o tempo, marcando-o com momentos ou "pinçando" o momento ou dia por um detalhe, seja no consciente ou no inconsciente narrado no romance (ou no diário dela).

O ponto de partida é o desejo sensorial tornado imagem, mas que não se torna necessariamente representação coletiva, por isso compõem parte do que se conhece como literatura modernista do entre-guerras. É uma literatura que ambiciona um lugar

de mito, mas que se apoia nos mesmos mitos para uma possível mudança quanto à forma de tratar o cotidiano.

A narrativa de Virginia Woolf gera imagens que são, ao mesmo tempo desejo (enquanto *Trieb* / pulsão) e sensação. Pensar sobre essa característica da escrita woolfiana, traz consigo a necessidade de rever alguns pontos sobre as relações linguísticas utilizadas no contexto do início do século XX.

Dominick LaCapra retoma essa ambição e o caráter único da escrita entre guerras pondo em contraste dois teóricos que analisam *To the Lighthouse*: Erich Auerbach e Joseph Frank. Enquanto Frank busca estabelecer qual o papel das obras modernistas no que se refere ao tempo histórico que se inscreve através da linguagem, Auerbach se preocupa na análise filológica em destrinchar o livro com uma conexão com o período conturbado em que ele vivia, de crise e de não-lugar. É importante afirmar que ambos se preocupam em selecionar as obras literárias produzidas entre 1918 e 1945 a fim de encontrar nos modernistas e em sua produção uma referência, não apenas na crítica literária, mas também uma experimentação que se torna possível pelo momento histórico em que se dão.

Virginia Woolf trata de modo breve essa mesma peculiaridade na escrita ao notar que a obra de Jane Austen e de Woodsworth não são obras que se movem na direção de um tempo explicativo. Melhor dizendo, o tempo em que esses autores se inscrevem pode alongar-se entre todo o século XVIII, sem mencionar nenhum conflito claro como as guerras napoleônicas, são feitas apenas menções quanto às cartas trocadas, mas nunca enquanto centro da narrativa, e não se preocupam em falar sobre esses acontecimentos históricos. Eles são apenas mencionados (quando são), e não vividos ou experienciados pelos personagens. É o que LaCapra (1987) chama de eventos, que não tocam de forma profunda seus personagens e muito disso se deve à distância em que se dão os conflitos e à comunicação ainda demorada entre local de conflito e vida familiar.

A vida externa leva um tempo longo até entrar na intimidade dos indivíduos. Historicamente são conflitos sentidos e representados de forma politizada, sem um envolvimento psicológico profundo. O conflito que se dá na Grande Guerra ou na Primeira Guerra Mundial é diretamente sentido pelos envolvidos. Até pela proximidade dos embates, nos combates nas trincheiras, mas também pela literatura da junção do poético com o político tornando relevante e engajando muitos desses artistas de diferentes campos.

Percebe-se esse elemento nas primeiras obras de Woolf. *Voyage Out*, no qual já se insinua um elemento onírico e imagético quando se menciona o nome do romance, tanto o definitivo quando o provisório, *Melymbrosia*. A saída de Helen Ambrose de Londres em direção a uma região exótica da Amazônia (nunca visitada por Woolf), traz consigo a elaboração de um modo de escrita própria da autora, mas ainda com muitos elementos que ela identifica como tradicionais, como um maior preciosismo na descrição.

O simbolismo desta vez se apresenta nas situações e nos objetos/temas de conversa conforme os personagens são apresentados. O elemento do desejo neste

romance põe se no crescente mergulho interior das personagens femininas, quanto a sua elaboração.

Na leitura do artigo de Joseph Frank, “Spatial form in modern literature”, Joseph Frank mobiliza a noção de Lessing sobre simbolismo:

Se é verdade que a pintura e a poesia, em suas imitações, fazem uso de meios de símbolos inteiramente diferentes – a primeira, a saber, de forma e cor no espaço, e a segunda, de sons articulados no tempo -, se esses símbolos requerem, indissolavelmente, uma relação condizente com a coisa simbolizada, então está claro que os símbolos arranjados em justaposição podem expressar somente matérias cujas totalidades e partes sejam, elas mesmas consecutivas. (FRANK, 1948, p. 227)

O estabelecimento de leis universais que consigam abranger símbolo e mito, impediria o que Lessing chama de poesia pictórica e pintura alegórica (a última sendo de grande agrado de Virginia Woolf na figura de Walter Sickert e sua pintura literária). Outro ponto de grande importância é de que ambas as artes funcionariam tendo base a imitação, aqui apenas posso presumir que uma imitação do real no sentido mais estrito do termo imitativo, ao qual não se adaptaria na literatura moderna em nenhum de seus aspectos, sendo assim Frank invalida a reflexão de Lessing nesse ponto, já que a partir do século XVIII, a arte criaria suas próprias formas, no sentido de estabelecimento de leis para o seu próprio governo.

Está presente em seu ensaio uma tentativa de estabelecer o quanto da evolução da forma na poesia moderna chega a impactar o romance moderno, no qual o leitor apreende suas obras espacialmente, em um momento do tempo, antes que em uma sequência, citando como exemplos Ezra Pound, T.S. Eliot, Marcel Proust e James Joyce. Sua noção de imagem é a seguinte:

Uma imagem é aquilo que apresenta um complexo individual e emocional em um instante do tempo”. A imagem ganha assim outra concepção, “como uma unificação de emoções e ideias díspares em um complexo apresentado espacialmente em um instante do tempo. Tal complexo não deve proceder discursivamente, segundo as leis da linguagem, mas deve antes, fisgar a sensibilidade do leitor com um impacto instantâneo. (FRANK, 1948, p. 229)

Quando Frank trata do romance moderno, trabalha com a ideia de justaposição de relações para o andamento da narrativa. Vista a totalidade da ação que está em curso no romance, entrelaçando as ações em diferentes posições a fim de que unidas, criem uma unidade de significação.

Esse modelo de narrativa do romance moderno impacta diretamente a escrita de Woolf ao criar eventos e momentos, nos termos de LaCapra, na qual as referências

se entrecruzam e se justapõem de modo independente da sequência do tempo da narrativa, e essas mesmas referências se conectam com experiências do leitor e tomadas como um instrumento de intenção estética, de comunicabilidade com o leitor de diferentes temporalidades.

Conclusões Finais

A virada de forma de expressão em *Jacob's Room* é perceptível em outras duas obras publicadas no ano de 1922 como *The Waste Land* (T. S. Eliot) e *Ulysses* (James Joyce). O simbólico e o metafórico agem de forma contundente nesses trabalhos, produzindo um conjunto de imagens que geram identificação da obra com o autor e o leitor.

A contribuição de Roger Fry é apenas um dos sinais importantes a serem observados e analisados quando se trata da arte modernista e das trocas entre os gêneros criativos. A entrada de elementos que remetem a uma subjetividade e da construção de paisagens que fogem da simples representação e que jogam com a alteridade no âmbito do reconhecimento incrementam a ambiência da produção artística a que os modernistas se propõem. T.S. Eliot entra nessa seara com uma obra alegórica e coberta de significações que remetem a um passado quase mitológico, mas que conecta-se com a tragédia humana da Grande Guerra Mundial e que é penetrado por uma lembrança constante do período histórico a que pertence. Joyce também possui elementos do mitológico revestidos com a mundanidade e a sensualidade do perder-se em um mundo que pulsa em tempos diferentes para leitor e autor.

Nesse sentido, Virginia Woolf ao recuperar e incluir Roger Fry no diálogo da obra cria um panorama que varia entre o animado e o estático, levando o observador através da vida de Jacob, mas enfatizando os personagens que trocam com ele. Em termos sociológicos, o que Woolf nos dá é uma visão da trajetória de Jacob pelo mundo, como em polaroids que nos permitem criar suas cenas através da cidade, e dialogando de forma direta as cidades em que ele habita, aterrando o leitor e o personagem tornando-o possível. Nesse sentido, o que pretende-se é criar uma história que poderia acontecer com um parente próximo e as imagens que Fry elabora tornam-se parte vital para que essa história seja crível.

Esses três romances se entrelaçam e se irmanam na busca por um sentido que não é mais atribuível pela origem familiar ou do chamado destino. São romances que trazem o elemento do indivíduo como parte da busca por si mesmo, e não objetivam deixar respostas certas ou erradas ao leitor desavisado. Parte da responsabilidade advinda da criação do romance modernista que atribuo tanto a Woolf, quanto a Joyce e Eliot é de perceber o elemento humano como transitório em um mundo destruído por ele mesmo, e que assim, não consegue construir um reconhecimento com o espaço que lhe havia sido previamente dado. Traçar esse indivíduo que está na interseção é o que os autores conseguiram obter. Ao colocar lado a lado as propostas dessa geração

para uma nova literatura, percebe-se que a realidade consistia em sentimentos e pensamentos que haviam sido deixados de lado e que agora demandavam atenção imediata. Jacob mesmo após sua morte continua instigando os pensamentos dos leitores, ao não ser mais visível, deixando apenas rastros que adivinhem quem ele foi (“Eu sou o que sou, e pretendo ser exatamente isso.”).

Referências Bibliográficas:

FRANK, Joseph. “Spatial form in modern literature”. In “The foundations of modern literacy judgement”. Tradução: Fábio Fonseca de Melo (publicado na Revista USP, n. 58, 2003). New York: Hancourt Brace in company, 1948.

FRY, Roger. *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Chatto & Windus, 1926.

FRY, Roger. *Last lectures*. Londres: Cambridge University Press, 2015.

GOLDMAN, Jane, LEE, Hermione, SIMPSON, Kathryn, guests. “In Our Time: Mrs. Dalloway.” BBC Radio 4 Broadcast with Melvyn Bragg, presenter. 3 July 2014. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b048033q> (Acessado em 24/03/2022)

LACAPRA, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press. 1987

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SAUNDERS, Max. De l’impressionisme littéraire. In : *Modèles linguistiques*, 75, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ml/4346> ; DOI : 10.4000/ml.4346. Acesso em 10/05/2022.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs Brown*. Londres: Hogarth Press, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf> Acesso em 21/01/2022.

WOOLF, Virginia. “Sobre estar doente” (1926) In: *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. “Esboço sobre o passado” In. *Momentos de vida*. SCHULKIND, Jeanne (Org.). Tradução: Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século Editora, 2008.

Recebido em 30/03/2022.

Aceito em 27/04/2022.