

O QUARTO DE JACOB E UM VISLUMBRE DE MODERNISMO

JACOB'S ROOM AND A GLIMPSE OF MODERNISM

RESUMO

O ano de 2022 marca o centenário da publicação de *O quarto de Jacob*. Neste artigo, pretendemos explorar as experimentações de linguagem, forma e composição da narrativa, que fazem com que esta obra seja considerada modernista. Além disso, iremos explorar a relação que o terceiro romance de Virginia Woolf manteve com pinturas de vanguarda da época, produzidas pelo Grupo de Bloomsbury e por outros pintores pós-impressionistas e cubistas.

Palavras-chave: Virginia Woolf. *O quarto de Jacob*. Modernismo. Literatura de língua inglesa.

ABSTRACT

The year 2022 marks the centenary of the publication of *Jacob's Room*. In this article, we aim to explore some of its experimentations in language, form and the way to construct the narrative, which put it in line with other modernist production. Moreover, we will compare Woolf's third novel to paintings produced by members of the Bloomsbury Group and other post-impressionist and cubist painters.

Keywords: Virginia Woolf. *Jacob's Room*. Modernism. English literature.

Introdução

*Fala comigo. Por que você nunca fala? Fala.
Sobre o que você está pensando? O que pensando? O que?
Nunca sei sobre o que você está pensando. Pense.
(T. S. Eliot, *The waste land*, 2019, tradução nossa)¹*

O ano de 1922 é frequentemente considerado como um marco que transformou a história da arte e da literatura em escala mundial, anunciando o que seria o “Modernismo”. Enquanto no Brasil a Semana de Arte Moderna representou essa

¹ No original: “*Speak to me. Why do you never speak? Speak. / What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think.*”

Caroline Resende Neves

Mestre em Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: carolineneves@hotmail.co.uk

Rossana Pinheiro-Jones

Doutora em História pela Unicamp. E-mail: rpinheiro.jones@gmail.com

virada, movimentos artísticos de vanguarda também rechearam as telas de uma Europa que vivenciava a reconstrução de um mundo pós-guerra. No Reino Unido, e em especial para a literatura de língua inglesa, o ano de 1922 também deixou suas marcas com o impacto da publicação de *Ulisses*, de James Joyce, em fevereiro daquele ano, e de outras obras modernistas, como o poema de cerca de 450 linhas de T. S. Eliot, *A terra devastada*. Exaltado por ser um poema revolucionário, nele o poeta retratou uma sociedade rodeada pela morte e pelos mortos, que lutava para renascer dos escombros. Uma terra arrasada, na qual emergia um hiato entre o passado e o futuro, expresso pela urgência de uma linguagem falha e descontínua². Era preciso inovar, criar novas formas e possibilidades de expressão para aquilo que ainda não se conseguia expressar ou dizer.

O poema foi publicado pela primeira vez no outono de 1922 pela Hogarth Press, editora recém-fundada pelo casal Leonard e Virginia Woolf, e seria também por essa editora que, naquele mesmo ano, *O quarto de Jacob* ganharia vida³. Uma das grandes escritoras de língua inglesa por ter igualmente revolucionado a literatura de seu tempo, Virginia Woolf (1882-1941) passou boa parte de 1921 tentando finalizar o manuscrito deste que foi seu terceiro romance, o primeiro em que experimentações de linguagem e na forma de compor a narrativa se libertariam das pressões de um mercado editorial conservador, impostas aos seus romances anteriores pelo meio-irmão Gerald Duckworth, responsável pela publicação de seus primeiros escritos (WHITWORTH, 2010). Não por acaso, em seu diário de 26 de julho de 1922, notaria que com *O quarto de Jacob* ela teria encontrado sua voz como escritora⁴. Esta afirmação levou críticos da obra da autora a afirmarem o caráter inovador deste livro em relação aos produzidos anteriormente, e quando colocado ao lado de outros livros igualmente experimentais publicados no mesmo ano, teria sido considerado, tal qual afirmou Goldstein (2018), um divisor de águas na carreira da escritora. Nicholas Marsch (1988), ao analisar as obras da escritora, também estipulou que este livro foi sua primeira publicação modernista, além de apontar para o seu caráter anti-guerra e de atribuir à autora a reputação de experimental. Entretanto, conforme argumentou Suzanne Raitt, a tópica de novos começos reapareceria em outros momentos de sua produção. Se em 1922 afirmou ter escrito algo com sua própria voz, em 1931 *As ondas* marcariam o desenvolvimento de seu estilo. Neste sentido, a busca por uma voz que fosse a expressão de si mesma e de

2 Uma comparação entre os poemas de T. S. Eliot revela a mudança de perspectiva do poeta sobre o tempo. Em *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*, de 1915, estrofes apontam para um futuro, para um tempo que ainda há de vir, do qual estão ausentes a urgência e o imediatismo, expressa pela repetição da construção “teremos tempo”, enquanto em *A terra devastada*, o tempo se esgota, e a frase que se repete é “se apresse, já é tempo”, sempre em letras maiúsculas.

3 Segundo Julia Briggs (2006, p. 96, tradução nossa), “As [partes de caminhada] remetem a *Dublinenses* de Joyce ou as cidades com multidões fluindo, becos e casas de chá baratas de Eliot, (mas Woolf não ouviria *A terra devastada* até junho de 1922, quando seu manuscrito *O quarto de Jacob* já estava sendo digitado)”. No original: “The [walk-on parts] recall Joyce’s *Dubliners* or T. S. Eliot’s city of flowing crowds, alleyways and cheap tearooms (though Woolf wasn’t to hear *The Waste Land* until June 1922, when the manuscript of *Jacob’s Room* was already being typed out)”.

4 “There’s no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40) to say something in my own voice; & that interests me so that I feel I can go ahead without praise”. (WOOLF, 2016).

seus personagens já estava presente em seus dois primeiros romances, e tal inquietação não abandonaria Woolf ao longo de seu percurso como escritora (RAITT, 2010). De fato, seu estilo consolidou-se ao longo de suas obras, e a técnica narrativa do fluxo de consciência, ou do monólogo interior, pela qual ficou conhecida, não aparece de forma uniforme ao longo de sua produção, já que cada romance tem seu estilo único e sua forma de experimentação artística.

Woolf também se destacou por sua crítica literária, voltada principalmente à teoria sobre a escrita feminina e o direito das mulheres, o que fez com que a autora fosse reconhecida como precursora do debate sobre o lugar das mulheres na literatura. Entretanto, apesar de sua inegável contribuição à teoria sobre a escrita feminina, alguns estudiosos encontraram pontos controversos na sua produção, ao considerar que seu enfoque estava colocado em mulheres e filhas de homens educados, com exclusão das classes mais baixas⁵. Ao analisar sua teoria, devemos também levar em consideração o contexto cultural e intelectual em que vivia, o qual, segundo Goldman (2008, p. 33) em seu compêndio, fora caracterizado pelo desenvolvimento da tecnologia nos transportes e do aumento da velocidade, de modo geral; pelo aprimoramento de meios de comunicação, como a fotografia, o cinema, o telefone, o telégrafo, entre outros, os quais afetaram a forma como as notícias eram transmitidas; pela descoberta dos raios X e rádio; e pelo uso de energia elétrica, ou seja, pelo advento da modernidade, com o qual Woolf constantemente dialogou e retratou em suas obras⁶. Neste sentido,

Como uma aclamada escritora do alto modernismo, Woolf nem sempre foi discutida em termos de contexto. De fato, certas abordagens ao contexto do modernismo poderiam encorajar um entendimento puramente formalista de tal escrita. Todavia, o que é tão importante sobre Woolf é que seu contexto imediato, íntimo, intelectual em Bloomsbury era ele mesmo o berço teórico do formalismo britânico, e por sua vez, do modernismo formalista. Mas

5 “Eu sempre senti essa coisa sobre Virginia Woolf - eu a acho muito *lady*. Há sempre um ponto em seus livros quando eu penso, meu deus, ela vive em um mundo tão diferente de qualquer coisa que eu conheça. Eu não entendo isso. Eu acho charmoso de certa forma, mas eu sinto que sua experiência deve ter sido muito limitada, porque há sempre um ponto em seus romances quando eu penso “Tudo bem, mas olhe o que você deixou de fora.” (LESSING *apud* SHOWALTER, 1999, p. 310, tradução nossa). No original: “*I’ve always felt this thing about Virginia Woolf - I find her too much of a lady. There’s always a point in her books when I think, my God, she lives in such a different world from anything I’ve ever lived in. I don’t understand it. I think it’s charming in a way, but I feel that her experience must have been too limited, because there’s always a point in ther novels when I think, ‘Fine, but look at what you’ve left out.’*”

6 Neste artigo, partimos das definições de modernismo, moderno e modernidade, tal qual apresentada por Whitworth (2010). Modernismo é uma nomenclatura cunhada após a Segunda Guerra Mundial para se referir à produção artística do início do século XX, sobretudo a poesia, que fazia uso de experimentos em forma e estilo, e cuja referência ao mundo exterior era de importância secundária. Modernidade, por sua vez, é o conceito dado às mudanças históricas ocorridas após a Revolução Industrial, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento tecnológico, aumento da urbanização, discussões políticas em torno da democracia e do socialismo; a profissionalização e o legado do Iluminismo, principalmente na crença da racionalidade como organizadora do mundo. Todos estes temas podem ser encontrados nas obras de Virginia Woolf. Moderno, por sua vez, foi o termo empregado pela própria autora para apresentar a literatura de seu tempo, principalmente nos ensaios *Mr. Bennett e Mrs. Brown e A ficção moderna*.

Bloomsbury era importante tanto por seus integrantes quanto por seus críticos. Os artistas pertencentes a Bloomsbury, como a irmã de Woolf, Vanessa Bell, por exemplo, contribuíram muito para o desenvolvimento estético de Woolf; e essa contribuição se estendeu ao seu contexto material. Ela viveu em interiores domésticos *avant-garde*, que seus colegas de Bloomsbury criavam, e usava mobiliário e tecidos projetados e feitos pelas Oficinas Omega de Bloomsbury. (GOLDMAN, 2008, p. 25, tradução nossa)⁷

É levando em consideração essa ideia de progresso tecnológico, mudanças no mundo e influências de artistas de diversos ramos que iniciamos nossa análise de *O quarto de Jacob*. Procuramos entender quais são as características que o tornam moderno e as experimentações feitas por Virginia durante seu processo criativo. Em seguida, iremos comparar as experimentações usadas na composição de seu personagem e da história de sua vida a pinturas pós-impressionistas e cubistas, como forma de melhor entender o lugar que esta obra ocupou no que se convencionou chamar de modernismo.

Em busca de Jacob

Ora, se quisermos comparar a vida a alguma coisa, devemos equipará-la à experiência de quem vai, num tufão, pelo túnel do metrô afora a oitenta quilômetros por hora - indo aterrissar na outra ponta sem um único grampo no cabelo! Indo parar aos pés de Deus em completa nudez! Caindo de ponta-cabeça nos campos de asfódelos como pacotes de papel pardo atirados de qualquer jeito pela abertura das caixas de coleta da agência dos correios! com os cabelos voando para trás como rabo de cavalo de corrida. Sim, isso parece exprimir a rapidez da vida, o perpétuo estrago e a perpétua regeneração; tudo tão casual, tudo tão fortuito...

(Virginia Woolf, *A marca na parede*, 2017)

O quarto de Jacob apresenta a vida de um jovem em diferentes momentos. Passamos pela vida de Jacob Flanders como se estivéssemos em uma viagem na qual,

⁷ No original: “As an acclaimed high modernist writer, Woolf has not always been discussed in terms of context. Indeed, certain approaches to the context of modernism would encourage a purely formalist understanding of such writing. Yet what is so important about Woolf is that her immediate, intimate, intellectual context in Bloomsbury was itself the theoretical cradle of British formalism, and by extension, of formalist modernism. But Bloomsbury was also very important as much for its practitioners as its theorists. Bloomsbury artists, such as Woolf’s sister Vanessa Bell, for example, contributed much to Woolf’s aesthetic development; and this contribution extended to her material context. She lived in the avant-garde domestic interiors her Bloomsbury colleagues created, and used furniture and fabrics designed and made by Bloomsbury’s Omega Workshops.”

a cada estação, temos um lampejo de onde ele estaria. Nossa primeira parada é sua infância, passada com sua mãe e irmãos no litoral de Scarborough. Aqui, vemos Jacob como uma criança ausente, procurada pela mãe e pelo irmão em um dia na praia. Ficamos sabendo que Mrs. Flanders perdeu o marido anos antes e, desde então, cuida, com a ajuda de Rebecca, de três filhos, um deles ainda bebê. A mãe de Jacob também é objeto de fofoca das mulheres de Dods Hill porque recebe semanalmente a visita do capitão Barfoot, o qual deixa a mulher inválida aos cuidados do Mr. Dickens para visitar a Mrs. Flanders. É o capitão quem consegue um lugar na universidade para Jacob.

Em 1906, vemos Jacob no trem rumo a Cambridge, para integrar os quadros de uma das mais prestigiadas universidades e se tornar membro do King's College. Essa universidade, da qual estão excluídas mulheres, é tomada por outros jovens como o protagonista, que passam o tempo em suas mesas redondas, discutindo filosofia, história e as leituras que fazem em grego, latim e francês. O quarto vazio de Jacob pode ser interpretado como uma amostra dessa educação erudita, voltada para os clássicos e as letras, da qual estão ausentes apreensões ou discussões de ordem política e social, como se não houvesse preocupações com a vida e os acontecimentos de seu tempo (como a ameaça da guerra), mas apenas o reconhecimento e estudo dos feitos de grandes homens:

O quarto de Jacob tinha uma mesa redonda e duas cadeiras baixas. Havia íris amarelos dentro de um jarro sobre a lareira; uma fotografia de sua mãe; cartões de sociedades com meias-luas; brasão, e iniciais; notas e cachimbos; na mesa repousava papel contornado por margem vermelha - um ensaio, sem dúvidas - 'Consiste a História nas biografias dos grandes homens?'⁸ Havia livros suficientes: poucos livros de francês, mas, na verdade, qualquer pessoa que tenha algum valor lê somente o que lhe apetece, em conformidade com seu estado de ânimo, com um entusiasmo extravagante. Vidas do Duke de Wellington, por exemplo; Spinoza; os trabalhos de Dickens; *Faery Queen*; um dicionário grego com pétalas de papoulas pressionadas em seda entre as folhas; todos os Elisabetanos [...]. Havia ainda fotos dos gregos, e uma gravura de Sir Joshua - tudo muito inglês. Os trabalhos de Jane Austen também, em respeito ao padrão de outrem. Carlyle era um prêmio. Havia livros sobre os pintores do Renascimento italiano, um *Manual sobre as doenças dos cavalos*, todos os tradicionais manuais. O ar em um quarto vazio é lânguido, inflando apenas cortinas; as flores no jarro murcham. Uma fibra na cadeira de vime estala, ainda que ninguém se sente ali. (WOOLF, 2008, p. 49, tradução nossa)⁹

8 Para explorar a relação de Virginia Woolf com a teoria da história e a crítica à história positivista do século XIX, centrada no feito dos grandes homens, ver PINHEIRO-JONES (2019).

9 No original: "Jacob's room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes; on the table lay paper ruled with a red margin - an essay, no doubt - 'Does History consist of the Biographies of Great Men?' There were books enough; very few French books, but then anyone who's worth anything reads just what he likes, as the mood takes him, with extravagant

Woolf retomou o tema da educação recebida por jovens entre o final do século XIX até a década de 30 no ensaio que leu aos trabalhadores da Associação Educacional, em 1940, intitulado *A torre inclinada*. Na verdade, esse tema já havia despontado em sua famosa intervenção de 1929, conhecida como *Um teto todo seu*, na qual demonstrou a desigualdade de gênero no acesso à educação formal e a invisibilidade das mulheres escritoras na história da literatura e na vida social. Woolf continuou debatendo o tema dos direitos das mulheres em seu próximo livro-ensaio, *Três guinéus*, porém, dessa vez, trouxe também a discussão da guerra e seu impacto. Esse livro, publicado em 1938, foi escrito contra os conflitos e a tirania (no mundo e em casa), de certa forma influenciado pela morte de seu sobrinho Julian Bell na Guerra Civil Espanhola. Pensado para ser uma resposta ao questionamento de como as mulheres poderiam evitar a guerra, seus três principais argumentos eram a construção de faculdades para mulheres, oportunidade de trabalho para mulheres, e, por fim, o combate aos regimes totalitários.

Entretanto, em *A torre inclinada*, Woolf abordou menos a questão de gênero e mais a despreocupação política de homens escritores que, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, estavam confortavelmente situados em suas “torres de erudição”, sem se aperceberem de questões políticas e da divisão social que marcavam a sociedade de seu tempo. Ainda que a guerra estivesse presente na Europa desde 1815, escritores do século XIX, como Thackeray, teriam concebido a arte da escrita literária com um enfoque específico em sua própria classe, e ignorado a guerra por completo. Ao mencionar os escritores desse período, foi assim que Woolf (2014, p. 436 - 437) os retratou:

Muitos desses escritores ainda estão vivos. Às vezes eles descrevem suas próprias situações quando jovens, começando a escrever, um pouco antes de agosto de 1914. Como terão aprendido sua arte? - pergunta que se lhes pode fazer. Na faculdade, dizem eles, lendo; ouvindo; conversando. E sobre o que conversavam? Eis a resposta de Desmond MacCarthy, tal como dada, há uma ou duas semanas, no *Sunday Times*. Ele estava em Cambridge, pouco antes de iniciar-se a guerra, e diz

Não tínhamos muito interesse por política. A especulação abstrata era bem mais absorvente e a filosofia mais atraente para nós que as causas sociais [...] Nossas discussões giravam sobretudo em torno daqueles ‘bens’ que constituíam fins em si mesmos [...] a busca da verdade, as emoções estéticas e as relações pessoais.

Além disso, eles liam às carradas; em latim e grego e, é claro, em francês e inglês. Escreviam também - mas não tinham pressa de

enthusiasm. Lives of the Duke of Wellington, for example; Spinoza; the works of Dickens; the Faery Queen; a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages; all the Elizabethans. [...] Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir Joshua - all very English. The works of Jane Austen, too, in deference, perhaps, to someone else's standard. Carlyle was a prize. There were books upon the Italian painters of the Renaissance, a Manual of the Diseases of the Horse, and all the usual textbooks. Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there.”

publicar. E viajavam com frequência, indo alguns bem longe mesmo, até a Índia e os mares do Sul. Mas em geral perambulavam, muito contentes, em longas férias de verão pela Inglaterra, pela França, pela Itália [...] Parecia-lhes que eles sempre continuariam a viver desse modo e a escrever sempre assim. Mas então bruscamente, como enorme fenda numa estrada lisa, veio a guerra.

Isso teria perpassado de maneira inalterada até as primeiras décadas do século XX, para, no entreguerras, ocasionar um desconforto percebido em obras de autores como T. S. Eliot, uma vez que o componente político das relações humanas não poderia mais ser desconsiderado. Segundo Woolf, esses escritores ainda se mantinham em suas torres, mas estas começavam a inclinar para a esquerda ou para a direita. Na década de 30, nenhum escritor poderia isentar-se de fazer uma escolha política. Entretanto, ainda não estamos nesse momento, e Jacob é apresentado como um bom representante da juventude da década de 10, protegida e situada nas torres do King's College, que, em breve, seria tocada de forma drástica pelas consequências da guerra. A lista de leituras de Jacob, composta por Shakespeare, Keats, Platão, Virgílio, Lucrécio, um possível Edward Gibbon em sua exposição sobre a queda de outro grande império, concorda com essa descrição e demonstra a ausência de formação política dos homens com acesso à educação mais elevada do momento¹⁰.

Mas não apenas de quartos e salões de Cambridge vivia Jacob. Com o progredir de nosso percurso por sua vida, vemos o jovem ao ar livre com seu amigo Timmy Durrant, com quem também viaja pela costa da Cornualha, como parece ter sido característico desta juventude. É na interação com seu amigo que acompanhamos, pela primeira vez, Jacob pronunciar suas próprias palavras, ainda que saídas de forma fragmentada, incompleta:

“Agora...” disse Jacob.

É um argumento tremendo.

Algumas pessoas podem seguir cada passo do caminho, e ainda dar, ao final, um pequeno passo de 15 centímetros por conta própria; outros continuam como observadores dos sinais exteriores.

[...]

“Isto é o mais próximo que eu consigo chegar”. Durrant arrematou.

O próximo minuto é silencioso como um túmulo.

“Segue-se que...” disse Jacob.

¹⁰ Vale a pena retomar, ainda que brevemente, o conto de Woolf de 1918, *Objetos sólidos*, no qual a falta de perspectiva política é acompanhada por uma obsessão pela materialidade de objetos que acabam, ao final, por objetivar o sujeito. Logo no início do conto, temos a seguinte exclamação de um dos personagens, em conversa com seu colega: “Que se dane a política!” era o que brotava claramente do corpo ao lado esquerdo, e, à medida que essas palavras eram pronunciadas, as bocas, os narizes, os queixos, os bigodinhos, os bonés de tweed, as botas rústicas, os casacos de caça e as meias de xadrez dos dois interlocutores tornavam-se cada vez mais nítidos; a fumaça de seus quilômetros de mar e duna, era tão sólido, tão existente, tão duro, tão vermelho, hirsuto e viril quanto esses dois corpos.” (WOOLF, 2017b, p. 34-35).

Somente meia sentença saiu. Mas tais meia-sentenças são como bandeiras içadas em topos de prédios para os observadores de sinais exteriores situados logo abaixo. [...]

“Segue-se que...” disse Jacob.

“Sim,” disse Timmy, após refletir. “Assim é”. (WOOLF, 2008, p. 64, tradução nossa)¹¹

Nova parada nas estações da vida do personagem e temos Jacob vivendo em Londres, na Lamb's Conduit Street, nos arredores de uma Bloomsbury que Woolf conhecia tão bem. Suas andanças pela cidade são intercaladas por idas ao teatro, pelas primeiras descobertas amorosas com Florinda, por inúmeros debates em quartos e ruas sobre os gregos, por uma viagem memorável a Grécia, até sermos colocados diante do despertar da guerra, o que faz dessa obra, como apontado por Goldman (2006), não só uma elegia de Woolf a seu irmão Toby Stephen, morto por tifo em 1906, mas que pode ser muito bem estendida a todos os jovens mortos durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Assim como acontece em *A terra devastada*, *O quarto de Jacob* é marcado pela presença da morte desde suas primeiras páginas, quase que como um prenúncio do que estaria por vir, a começar, como aponta Goldman (2008), pela escolha do sobrenome do protagonista, Flanders, que remete à região onde inúmeras batalhas ocorreram a partir de 1914, resultando em mortos recordados no poema *Campos de Flanders* de John Macrae¹². Também apontam para este cenário de morte o crânio do bezerro encontrado por Jacob na praia, que o acompanha durante o sono; a visita ao cemitério com sua mãe para visitar o túmulo do pai; a papoula, flor associada à lembrança dos mortos na guerra, guardada no meio das folhas de um livro; um vizinho que havia participado da Guerra da Crimeia; a orfandade de Florinda, que guarda no quarto a foto do túmulo do pai falecido; a primeira referência a uma possível guerra que se anuncia no meio de um baile e entre conversas paralelas nas quais uma preocupada Lady Hibbert se pergunta: “O que acontecerá conosco, Mr. Salvin? Com

¹¹ No original:

“Now ...’ said Jacob.

It is a tremendous argument.

Some people can follow every step of the way, and even take a little one, six inches long, by themselves at the end; others remain observant of the external signs.

[...]

“That ’s about as near as I can get to it’. Durrant wound up.

The next minute is quiet as the grave.

‘It follows...’ said Jacob.

Only half a sentence followed; but these half-sentences are like flags set on tops of buildings to the observer of external sights down below. [...]

‘It follows ...’ said Jacob.

‘Yes,’ said Timmy, after reflection. “That is so.”

¹² “In Flanders fields the poppies blow/Between the crosses, row on row,/That mark our place; and in the sky/The larks, still bravely singing, fly/Scarce heard amid the guns below./We are dead. Short days go/We lived, felt dawn, saw sunset glow,/Loved and were loved, and now we lie,/In Flanders fields./Take up our quarrel with the foe:/To you from failing hands we throw/The torch; be yours to hold it high./If ye break faith with us who die/We shall not sleep, though poppies grow/In Flanders fields”. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47380/in-flanders-fields> . Acesso em 05/05/2022

toda minha experiência em política inglesa – Meu caro, eu estava me lembrando do seu pai na noite passada – um dos meus mais antigos amigos, Mr. Salvin.” (WOOLF, 2008, p. 116, tradução nossa)¹³.

A menção à guerra não é feita, porém, de forma explícita. Em seu estudo sobre Virginia Woolf como uma escritora da vida interior, Julia Briggs argumentou como, apesar das poucas menções feitas, o leitor, informado de quando e onde Jacob nasceu, já sabe qual o seu destino e o impacto que a guerra causará em sua vida. Poderia ser uma forma de criticar a maneira como os autores haviam, até então, tratado os conflitos bélicos? A obra *A torre inclinada* só seria publicada anos mais tarde, ou seja, logo após o início de uma segunda guerra, e nela seu argumento apareceria mais desenvolvido e a crítica já estaria mais clara. Segundo a escritora, “Mas algum deles chegou sequer a mencioná-las? Creio que apenas Thackeray, que em *A feira das vaidades* descreveu a batalha de Waterloo muitos anos depois de ela ser travada. Tudo porém como uma ilustração, uma cena, que não mudou a vida de seus personagens, limitando-se tão só a matar um dos heróis.” (WOOLF, 2014, p. 432).

Ou seja, para Woolf a guerra não seria um mero enredo literário, mas uma ocorrência real que precisaria ser reconhecida, debatida e combatida por meio (também) da arte. Ao mudar o foco da característica mais global e impessoal da guerra, e dar um rosto e uma vida para retratá-la, a autora consegue causar maior impacto no leitor, demonstrando quais são as consequências dessas guerras e, principalmente, qual é o vazio que fica em seu lugar. Ainda assim, ao procurar dar nome e individualidade à trajetória de um rapaz cuja vida passou sem deixar muitas marcas, somos tomados pelo desconforto, já que a maior parte do que sabemos sobre Jacob não nos chega por meio de seus próprios pensamentos ou de suas palavras, mas pelas falas de um narrador externo que, ocasionalmente, cede a voz a pessoas atentas a esses sinais exteriores. Dentre as opiniões emitidas sobre Jacob, temos, por exemplo: “Eu gosto de Jacob Flanders”; “Ele é tão pouco mundano. Ele é tão desprezioso, e pode-se dizer o que se quiser para ele, embora ele seja assustador porque...”; “o homem silencioso”; “se ele for conquistar o mundo, terá que encontrar sua voz”; “de aparência distinta”; “estranho”. Não obstante, essa multitude de vozes, que professa aquilo que Jacob é em um quebra-cabeças de palavras aparentemente desconexas, não é capaz de chegar totalmente à sua essência, já que:

Parece que tanto homens quanto mulheres estão equivocados. Parece que uma opinião profunda, imparcial, e absolutamente justa sobre nossos próximos é absolutamente desconhecida. Ou somos homens, ou mulheres. Ou frios, ou sentimentais. Ou jovens, ou envelhecendo. De todo modo a vida nada mais é do que uma procissão de sombras, e Deus sabe a razão de nos apegarmos a ela de forma tão ávida e nos angustiarmos com sua partida, já que não passa de sombras. E por que, se isto e muito mais do que isto é verdade, por que ainda somos surpreendidos na janela do canto pela

¹³ No original: “*What is going to happen to us, Mr Salvin? With all my experience of English politics - My dear, I was thinking of your father last night - one of my oldest friends, Mr Salvin.*”

visão repentina de que um jovem rapaz na cadeira é, dentre todas as coisas no mundo, a mais real, a mais sólida, a mais conhecida por nós - realmente por quê? Para no momento seguinte não sabermos nada sobre ele. (WOOLF, 2008, p. 94-96, tradução nossa)¹⁴

O quarto de Jacob, portanto, parece estar no meio do caminho entre uma composição atenta aos sinais visíveis de um personagem, em que há espaço para a composição de um mundo externo ao personagem central, tal qual acontecia na obra de escritores da era Eduardiana criticados por Woolf¹⁵, e aquilo que a autora já havia começado a desenvolver em *A marca na parede*, conto finalizado em 1917, composto unicamente dos pensamentos fluidos e aparentemente aleatórios de uma personagem sentada diante de uma parede. Se em *A marca da parede* reconhecemos todo o exterior apenas através do mundo interior da narradora, em *Jacob* ainda não conseguimos ter um quadro completo sobre o caráter, a voz, e a identidade de Jacob, tal qual expressos por si mesmo. A marca deixada na parede, base sensível do início de sua reflexão, era muito mais visível e profunda do que a marca deixada por Jacob no mundo. E seria essa capacidade de expor a vida interior de suas personagens em meio a reflexões o que caracterizaria suas obras posteriores, mais intimistas. Segundo Bill Goldstein (2018, p. 136, tradução nossa),

Em *A viagem*, Clarissa é descrita pelo narrador, ou por outras personagens, que vêem a mesma superfície lustrosa que Lytton Strachey via. Essa técnica era adequada para um escritor trabalhando em seu primeiro livro, mas Virginia se preocupava, mesmo após o livro já ter sido publicado, que a obra já estaria antiquada. Em *Mrs Dalloway in Bond Street* seu experimento foi ter Clarissa pensando tudo o que precisávamos saber sobre ela.¹⁶

Vemos, então, Woolf experimentar e criar novas formas de apresentar seu personagem ao leitor e de construir sua narrativa. A descontinuidade da vida de Jacob tem contrapartida com a fragmentação da escrita da obra, que remete ao fluxo de consciência, mesmo que não esteja ainda de forma tão desenvolvida como viria a

¹⁴ No original: “It seems that both men and women are at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown. Either we are men, or we are women. Either we are cold, or we are sentimental. Either we are young, or growing old. In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows. In any case life is but a procession of shadows. And why, if this and much more than this is true, why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us - why indeed? For the moment after we know nothing about him.”

¹⁵ Woolf, Virginia. *Mr Bennett and Mrs Brown*. The Hogarth Press, 1921. Disponível em <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em 05/05/2022.

¹⁶ No original: “In *The Voyage Out*, Clarissa is described by the narrator, or by other characters, who see the same glossy surface Lytton Strachey did. That technique suited a novelist at work on her first book, but Virginia worried, even when the book was published, that it was already outmoded. In “*Mrs Dalloway in Bond Street*” her experiment became to have Clarissa think everything we need to know about her.”

ser em *Mrs. Dalloway* (1925), e este ponto também é apresentado por Marsh (1998), quando diz que Woolf procurava criar uma experiência mental ao invés de dar maior importância a eventos e diálogos. Os primeiros passos desta experimentação estão presentes em *O quarto de Jacob* com sua fragmentação, além de ser a primeira obra em que a escritora começou a romper com características da literatura dita tradicional, na qual é possível encontrar um enredo bem delineado, bem como o recurso à descrição com a intenção de que a obra imitasse a realidade o máximo possível. Em *O quarto de Jacob* existe um enredo e, de certa forma, uma narrativa progressiva que vai da infância à vida adulta de Jacob, todavia, o enredo não é bem delineado, não é contínuo e nem conexo. Woolf também recorre ao uso de onomatopeias, inseridas em meio a suas descrições de paisagens, o que poderia ser considerado um toque modernista, e quiçá irônico, de apresentar uma descrição “real”. Ao longo de sua carreira como escritora, Woolf continuaria desenvolvendo e aprimorando sua técnica, o que culminaria em obras como *Mrs Dalloway* (1925), *Rumo ao farol* (1929) e *As ondas* (1931). Entretanto, em *O quarto de Jacob*, Jacob ainda é apresentado, na maior parte dos casos, por meio do olhar de outras pessoas, e esse quebra-cabeça de informações se assemelha a como pintores cubistas usavam formas em suas obras. Do mesmo modo, podemos encontrar aspectos que se relacionam a como pós-impressionistas e paisagistas retratavam suas paisagens na maneira como Woolf apresenta o mundo externo por onde caminha Jacob. É esse aspecto da obra que abordaremos a partir de agora.

Pós-impressionismo e cubismo em *O quarto de Jacob*

Vou escrever o que quero; & eles vão dizer o que quiserem. Meu único interesse como escritora, começo a perceber, está numa estranha individualidade: não na força, nem na paixão, nem em nada surpreendente; mas então digo a mim mesma, “uma estranha individualidade” não é exatamente a qualidade que eu respeito?

(WOOLF, *Diários II*, 2022, p. 362)

Qual é o limite para a arte? Ou deveríamos nos perguntar se há realmente algum limite? Os movimentos de vanguarda trouxeram esses questionamentos e incitaram o pensar sobre a criação artística de maneira diferente, com seus executores entrelaçando técnicas, mídias e formas de expressão. Virginia Woolf, no caso, recebia grande influência de pintores, e temos a impressão de que a autora tentava reproduzir quadros em suas descrições cheias de cores e jogos de sombra e luz.

Quando pensamos nessa questão de trocas artísticas e interferências criativas, logo nos vem à mente o famoso grupo de Bloomsbury, que reuniu os intelectuais mais proeminentes da época, contando em seu círculo com Vanessa, Thoby e Adrian Stephen, além da própria Virginia Woolf, e nomes como Clive Bell, Leonard Woolf, Lytton Strachey, Roger Fry e Duncan Grant. Há muitas discussões sobre quem eram

os membros do grupo, o que levou até mesmo a debates sobre a própria existência do mesmo. Entretanto, Lee (1999) afirmou que, mesmo que não haja uma definição absoluta sobre quem eram os participantes, não há dúvidas de que houve produtos, como publicações, trabalhos artísticos, exposições, trabalho com decoração de interiores, uma editora e até uma oficina de design, assim como constantes reuniões, clubes de leituras e mostras de arte. Contudo, Woolf não absorveu a influência do grupo de forma acrítica, uma vez que formou sua escrita também em oposição a isso. Assumiria, inclusive, um tom satírico em relação aos alunos das universidades, que considerava privilegiados por terem tido a oportunidade de uma educação formal. Essa crítica é apresentada em *O quarto de Jacob*, no retrato que faz desse jovem e seu grupo de amigos discutindo questões como casamento, convenções acerca de comportamento e arte, conforme apresentamos acima.

Esses eram questionamentos da época e de seu círculo, e o Grupo de Bloomsbury seria um dos promotores de grandes mudanças na cultura inglesa, o que influenciaria, por sua vez, a escrita de Woolf. Em um trecho de *O velho grupo de Bloomsbury*, a autora destacou a transformação que passava a acontecer em seu novo lar, número 46 de Gordon Square, em comparação com a austera e vitoriana Hyde Park Gate. A mudança de pensamento e comportamento era exteriorizada também através da estética e decoração da casa:

Para tornar tudo mais novo, a casa tinha sido totalmente reformada. Nem é preciso dizer que a tradição de Veneza e de Watts, com muita pelúcia vermelha e tinta preta, tinha sido abandonada; tínhamos entrado na era de Sargent e Furse; havia tecido de algodão estampado verde e branco por toda a parte; e em vez dos desenhos complicados dos papéis de parede de Morris, decoramos nossas paredes com pintura a têmpera. Fizemos muitas experiências e reformas. íamos abolir os guardanapos à mesa e, em seu lugar, íamos ter [grandes estoques de] Bromo; íamos pintar; escrever; tomar café depois do jantar, em vez de chá às nove. Tudo ia ser novo; tudo ia ser diferente. Tudo estava sendo testado. (WOOLF, 1986, p. 212)

Embora as proposições anteriores possam parecer ambíguas e ilógicas, elas apontam para o fato de que o grupo não influenciou a escritora de forma unilateral, mas sim em conjunto com as ideias que a própria autora nutria sobre a cultura de sua época, sobre seu povo, o que, em um ciclo constante, também desempenharia um papel importante em sua escrita e na arte em geral. As primeiras linhas de *O quarto de Jacob* ilustram a ingerência da pintura na escrita de Woolf:

Brotando lentamente do bico da sua pena dourada, pálida tinta azul dissolveu o ponto final; então aí sua caneta emperrou; seus olhos se fixaram, e as lágrimas lentamente os preencheram. Toda a baía oscilou; o farol cambaleou; e ela teve a ilusão de que o mastro

do pequeno iate de Mr Connor estava arqueado como uma vela de cera ao sol. Ela piscou rapidamente. Acidentes eram coisas terríveis. Ela piscou novamente. O mastro estava reto; as ondas estavam regulares; o farol estava ereto; mas a mancha havia se espalhado. (WOOLF, 2008, p. 3, tradução nossa)¹⁷

Essa abertura faz pensar em uma pintura, em que formas vão se dissolvendo e perdendo sua linearidade a partir de um borrão de tinta. De acordo com Sarah Latham Phillips, em palestra proferida em 2021 à Virginia Woolf Society of Great Britain (informação verbal)¹⁸, cores, formas, ritmo, padrões, textura, uso complexo do espaço e falta de representação são características das obras pós-impressionistas. Esse termo foi cunhado por Roger Fry para classificar obras de pintores entre 1890 a 1920, tendo sido também ele a organizar as Exibições Pós-Impressionistas em Grafton Galleries, em Londres, que contou com obras de Vanessa Bell e Duncan Grant, ao lado de Paul Cézanne, Henri Matisse e Pablo Picasso¹⁹. Ao explicar o que esses pintores tentavam expressar com sua arte, Fry afirmou que “eles não buscam imitar a forma, mas criar a forma; não buscam imitar a vida, mas encontrar um equivalente à vida.” (FRY *apud* QUICK, 1985, p. 560, tradução nossa)²⁰, e isso é claramente o que Woolf pretendia fazer com sua escrita, principalmente se levarmos em consideração a entrada em seu diário de 1922, citada no início desta seção. Às vésperas de iniciar a escrita de *O quarto de Jacob*, inclusive, ela teria visitado uma exposição de arte de esculturas africanas, que a inspirou e incentivou ainda mais a criar uma nova forma de ficção e também para o desenvolvimento da técnica que experimentaria na escrita da obra.

A defesa do pós-impressionismo também foi levada adiante por outros membros do grupo, como a irmã de Woolf, Vanessa Bell, que se tornou uma pintora, artesã e designer engajada com os pressupostos divulgados por Fry, tanto como participante da Segunda Exibição Pós-Impressionista por ele organizada em 1912, quanto na produção das oficinas Omega. Em carta enviada a Duncan Grant em 1914, Bell diria acreditar “que a distorção é como a sodomia. As pessoas simplesmente têm um preconceito cego contra ela porque acham que é anormal.” (BELL *apud* MALCOLM, p. 103). Muitas

17 No original: “Slowly welling from the point of her gold nib, pale blue ink dissolved the full stop; for there her pen stuck; her eyes fixed, and tears slowly filled them. The entire bay quivered; the lighthouse wobbled; and she had the illusion that the mast of Mr Connor’s little yacht was bending like a wax candle in the sun. She winked quickly. Accidents were awful things. She winked again. The mast was straight; the waves were regular; the lighthouse was upright; but the blot had spread.”

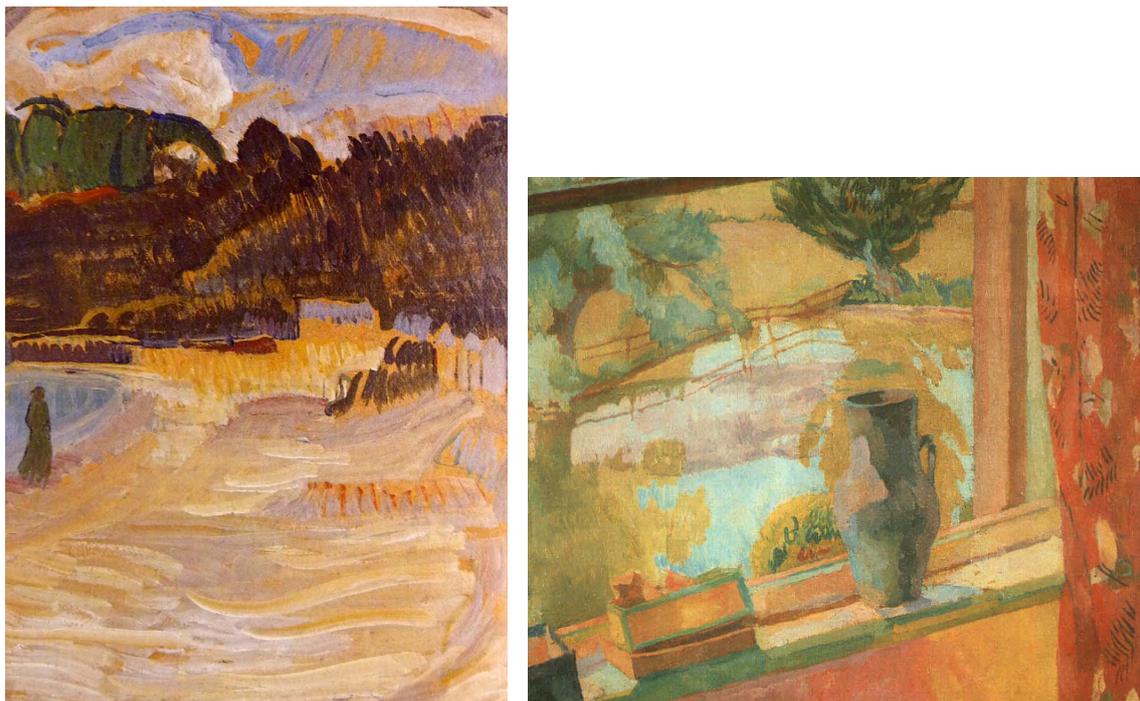
18 Fala de Sarah Latham Phillips na palestra “The influence of the visual arts on the early short stories of Virginia Woolf” (2021).

19 Anos mais tarde, na abertura da exibição das pinturas de Roger Fry organizada pelo Bristol Museum, em julho de 1935, Woolf constatou a importância do citado artista para o reconhecimento da pintura pós-impressionista: “It was that Roger Fry had gathered together the Post-Impressionist Exhibition in Dover Street; and the names of Cézanne and Gauguin, of Matisse and Picasso, suddenly became as hotly debated, as violently defended as the names - shall we say? - of Ramsay MacDonald, Hitler, or Lloyd George.” (WOOLF, 2016, loc 55160).

20 No original: “They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life.”

pinturas produzidas por Bell nesse período, e mesmo ao longo dos anos 1920, trazem essas contorções, inclinações e dissolução de formas, como o exemplo abaixo em que vemos uma figura humana na praia, ou uma tomada de uma janela em um quarto de Charleston House, lugar para onde se mudou com Duncan Grant no período da primeira guerra mundial.

Figuras 1 e 2: *Figure on the beach, Studland Bay, 1911* (à esquerda) e *View of the Pond at Charleston, 1919* (à direita), obras de Vanessa Bell

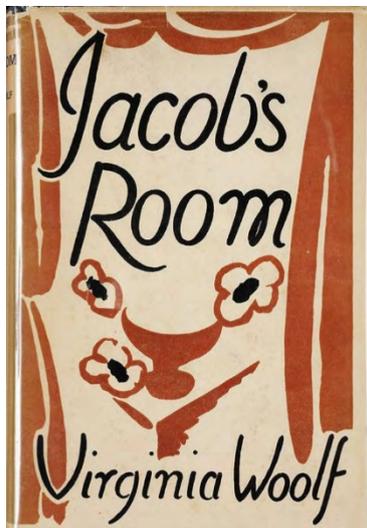


Fonte: EIRENE (2015).

Nessas pinturas de cerca de 1911 e 1919, respectivamente, podemos identificar não apenas as características pós-impressionistas – cores e texturas estão bem destacadas aqui, enquanto as formas se diluem umas nas outras –, mas também conseguimos visualizar a cena inicial de *O quarto de Jacob*, com a descrição das cores, a vista borrada e a solidão de um personagem diante da imensidão do cenário que o rodeia, em que a percepção daquilo que se apresenta ao olhar não é, exatamente, aquilo que algo seja em sua essência ou, se preferirmos, em sua realidade. Ao transportar esse sentimento para o livro que estamos analisando, temos a sensação de que Woolf apenas permite espreitar a vida de Jacob por uma janela, pois temos somente pequenos vislumbres de sua vida, impressões exteriores do que seria, pensaria e faria Jacob, em oposição ao quadro de Bell visto acima, em que a vida exterior é observada por uma janela, a partir do interior da casa. Iremos explorar essa ideia de recorte de uma vida mais à frente; por ora, ao nos atermos às representações visuais no livro, não é possível deixar de mencionar a primeira capa criada por Bell para *O quarto de Jacob*, pois ela reforça

justamente a ideia sobre o dinamismo interior-exterior e a vista por onde se procura perscrutar o mais íntimo que perpassa a obra.

Figura 2: Capa do livro *O quarto de Jacob*, por Vanessa Bell (1922)



Fonte: Maggio (2022)

A partir do que foi dito acima, podemos considerar que Bell também teve a mesma sensação de espiar Jacob pela janela, o que a teria levado a produzir tal arte. Porém, segundo afirma Hermione Lee, a artista não conhecia o teor dos livros da irmã ao pintar suas capas. Essa informação, a princípio decepcionante para quem pretende relacionar escrita e imagem, acaba por impulsionar uma análise feita sob outro viés. Devemos nos lembrar de que, principalmente nos anos 1920, as duas irmãs acompanhavam de perto o trabalho uma da outra com muita atenção, e Woolf frequentemente definia o que produzia pelos termos de Bell, como se o fizesse através dos olhos da irmã. Essa leitura que a escritora fazia do trabalho da pintora era uma demonstração de admiração, reconhecimento e, de certa forma, rivalidade. Inclusive, em 1927, Woolf reparou como o trabalho das duas estava em consonância, e elas constantemente faziam conexões entre os livros e as pinturas que produziam (LEE, 1999). Frances Spalding (2015) também defende que a ideia da janela se tornou popular entre os modernistas durante os anos 1920 e foi muito utilizada por Bell, para quem representaria segurança doméstica através da forma como ela, por ser mulher, via o mundo. Esse tipo de visão protegida dentro do lar é clara em obras posteriores de Woolf, como *Rumo ao farol* (1927), em que vemos a pintora pós-impressionista Lili através da janela de uma casa que resguardava uma família onde prevalecia o anjo do lar na figura de Mrs. Ramsay; e *Os anos* (1937), quando Eleanor observa Dalia e Milly assistindo ao movimento e acontecimentos da rua através da janela, impossibilitadas de experimentar o mundo exterior. Por várias vezes, Woolf escreveu como tinha por objetivo se expressar na literatura da mesma maneira como os pintores faziam em seus quadros e como gostaria de escrever em prosa o que a irmã pintava. Então, mesmo

que a capa de *O quarto de Jacob* não estivesse estritamente relacionada ao conteúdo do livro, sua inspiração e seu imaginário estão. Além disso, as alusões a pinturas pós-impressionistas nas descrições feitas por Woolf em *O quarto de Jacob* já havia sido notada por outros artistas da época:

Lytton e a artista que vivia com ele, Dora Carrington, haviam lido cópias antes da publicação e também escreveram para lhe parabenizar. Carrington reconheceu sua dimensão pitoresca – “Suas visões são claras & bem projetadas” – e Lytton lhe assegurou que ele achou o livro “mais como uma poesia... que qualquer outra coisa, e dessa forma eu o profetizo imortal”. (BRIGGS, 2006, p. 105, tradução nossa)²¹

Mas, então, se temos Jacob visto por uma janela, ou seja, se o conhecemos por aquilo que deixa transparecer ao exterior, ainda que não possamos agarrar aquilo que ele, de fato, é, como podemos interpretar o título dado a essa obra? A que quarto devemos nos remeter? Ao longo da obra há vários momentos em que Jacob, assim como Dalia e Milly, observa os acontecimentos da rua através de sua janela. Segundo Julia Briggs, “Cômodos carregam significados complexos por serem espaços que ocupamos e moldamos ao nosso redor, metafórica e literalmente, e, como a aparência física, eles podem ser usados para caracterizar seus donos.” (BRIGGS, 2006, p. 95, tradução nossa)²². Da mesma forma, também acreditamos que quartos/cômodos são espaços, *holding spaces*, locais que representam um lugar de segurança, com limites bem estabelecidos, onde permitimos a entrada apenas daqueles que confiamos e nos são próximos. Quartos expressam toda a nossa individualidade, porém também contêm uma multitude: cada objeto presente possui uma história, narra sua origem, quais são as pessoas relacionadas, qual foi a situação em que apareceram. Sinéad Garrigan Mattar (informação verbal)²³ afirmou que Woolf se utilizava dos quartos como forma de corporificar uma ideia animista, e, com base nisso, podemos afirmar que a autora utilizava as descrições de quartos para aproximar seu leitor do interior de seus personagens, como forma de revelar seu caráter. Uma passagem da obra que evidencia esta relação é quando, após encontrar Florinda na rua de braços dados com outro, Jacob “se virou para ir embora. E segui-lo de volta ao seu quarto, não – isso não faremos. E ainda assim, claro, isto é exatamente o que se faz. Ele entrou e fechou

21 No original: “Lytton and the artist who lived with him, Dora Carrington, had read advance copies and also wrote to congratulate her. Carrington recognised its painterly dimension – ‘Your visions are so clear & well-designed’ – and Lytton assured her that he found it ‘more like poetry... than anything else, and as such I prophecy immortal.’”

22 No original: “Rooms carry complex meanings as the spaces we occupy and shape around ourselves, metaphorically as well as literally, and, like physical appearance, they may be used to characterize their owner.”

23 Fala da professora Sinéad Garrigan Mattar em palestra para Literature Cambridge Summer Course: Woolf’s Rooms, 2, na Universidade de Cambridge (2017).

a porta, ainda que tivesse batido apenas dez horas em um dos relógios da cidade.” (WOOLF, 2008, p. 128, tradução nossa)²⁴.

Entretanto, não é somente ao pós-impressionismo que pode-se remeter quando analisamos *O quarto de Jacob*, pois a estrutura do livro em si flerta muito com a forma com que pintores cubistas criavam sua arte. Esse movimento ocorreu quase em paralelo ao pós-impressionismo, datado de 1908 a 1929, e tinha como característica a apresentação de múltiplos pontos de vista, fragmentação, uso experimental de perspectiva, ritmo, luz e reflexão, para nomear algumas. O que esses pintores estavam tentando fazer era romper com a ideia tradicional de arte como cópia da realidade, e criar um novo modo de representação da mesma, explorando o uso de objetos fragmentados e a mistura de texturas e cores para construir uma imagem totalmente nova, tentando, inclusive, mostrar pontos de vista diferentes de um mesmo objeto em uma só pintura. Uma das técnicas mais interessantes que os pintores cubistas empregavam era o uso de espaços vazios como forma de representar um objeto. Isso pode ser verificado nos dois quadros de Picasso abaixo:

Figuras 4 e 5: *Guitar*, 1913 (à esquerda) e *Glass, guitar and bottle*, 1913 (à direita), de Pablo Picasso



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/38359> / <https://www.moma.org/collection/works/80162>

A primeira imagem, à esquerda, tem um ponto central vazio, totalmente em branco, cuja forma do violão pode ser reconhecida por meio da colagem das outras

²⁴ No original: “He has turned to go. As for following him back to his rooms, no – that we won’t do. Yet that, of course, is precisely what one does. He let himself in and shut the door, though it was only striking ten on one of the city clocks.”

formas que o rodeiam. Ou seja, recortes que parecem aleatórios, com formatos e texturas diferentes, juntos criam um novo objeto para o espectador. De forma semelhante, na imagem à direita, vemos um violão sendo formado pela sobreposição de vários recortes e formas, e a forma de uma garrafa que se sobressai ao seu lado. Novamente, um espaço totalmente em branco, contrastando com o retângulo escuro ao seu redor, dá origem a uma nova forma, não projetada de maneira explícita ou a partir de suas próprias atribuições. Aqui, temos a impressão de que somente conseguimos ver a garrafa através desse retângulo, como se fosse ele que nos permitisse tal visão, já que é o que cria o formato que iremos ver.

Temos esses mesmos efeitos em *O quarto de Jacob*: o personagem principal parece não ter forma própria ao longo do livro, pois, conforme apresentamos, muito do que sabemos sobre ele é dito por outras pessoas. Desde a infância, Jacob é retratado como alguém que não está lá: a mãe que o procura na praia; a senhora com quem viaja no trem que logo o esquece assim que o percurso termina; a família que o espera para um jantar, para o qual chega atrasado; a cadeira vazia de seu quarto; seu silêncio em relação à família de Durrant. Jacob, frequentemente, nos escapa, e nós, leitores, precisamos juntar as peças e perseguir as pistas que ele não deixa para termos um vislumbre de quem seria esse jovem educado do início do século XX. Além disso, não possuímos uma descrição direta de Jacob, já que muito do que sabemos vem dos trechos aleatórios e descontínuos que formam os capítulos de sua vida, e é através desses recortes no tempo que vamos formando a imagem de Jacob. Ao compararmos a obra com o quadro acima, abre-se a possibilidade de questionamento se a forma de Jacob também não seria moldada a partir de seu contato com outras pessoas, como o retângulo escuro que molda a garrafa, ou se, de fato, o que temos é a apresentação fidedigna de um personagem, com forma própria e bem delimitada. A ideia de que os espaços em branco e os silêncios no enredo foram feitos propositalmente para que o leitor completasse a história por si mesmo também foi debatida por Briggs:

O quarto de Jacob emprega a técnica que Woolf contemplou em *A marca na parede*, em que escritores deixariam a “descrição da realidade cada vez mais fora de suas histórias, tomando por certo este conhecimento”. De agora em diante, a ficção de Woolf esperaria que o leitor preenchesse os espaços vazios, “para criar um inteiro”. (BRIGGS, 2006, p. 104, tradução nossa)²⁵

Em um momento raro e precioso, somos convidados a ir além da janela e adentrar no quarto de Jacob, para acompanhar seus próprios pensamentos. A maneira como Virginia Woolf enquadra esses pensamentos, intercalando-os a um monólogo, revela outro aspecto do caráter experimental de sua escrita, no uso que fez de pontuações diversas para dar forma e destaque ao pensamento e à vida íntima de seu personagem,

²⁵ No original: “Jacob’s Room employs the technique Woolf had envisaged in *The Mark on the Wall*, by which novelists would leave the ‘description of reality more and more out of their stories, taking a knowledge of it for granted’. From now on, Woolf’s fiction would expect the reader to fill in the gaps, ‘to make a whole.’”

contrastando-a com o que comunica (e deixa de comunicar) ao seu interlocutor, o qual não ouvimos, e a intervenções da narradora que fornece o mínimo de contexto:

“Tenho vinte e dois. É quase final de outubro. A vida é imensamente agradável, embora, infelizmente, tenha um grande número de tolices. Deve-se dedicar a uma coisa ou outra - Deus bem o sabe. Tudo é realmente muito feliz - com exceção de levantar pela manhã e usar um fraque”.)

“Eu disse, Bonamy, e Beethoven?”

“Bonamy é um rapaz incrível. Ele sabe praticamente tudo - não mais sobre literatura inglesa do que eu - mas então ele estudou todos aqueles franceses.”)

“Eu realmente suspeito que você está falando besteira, Bonamy. Isso que você diz, pobre velho Tennyson ...”

“A verdade é que deve-se aprender francês. Agora, eu imagino que o velho Barfoot está falando com minha mãe. Isso é realmente um caso estranho. Mas eu não consigo ver Bonamy lá. Droga de Londres!”) pois as carroças do mercado estavam sacolejando lá na rua.

“Que tal uma caminhada no sábado?”

“O que está acontecendo no sábado?”

Então, tirando sua agenda, ele confirmou que a festa de Durrant seria na próxima semana. (WOOLF, 2008, p. 96-97, tradução nossa)²⁶

Segundo Sarah Latham Phillips (informação verbal)²⁷, Woolf estaria preocupada em criar uma nova escrita, o que fica evidenciado na carta que a autora escreveu para Clive Bell em agosto de 1908 (WOOLF, 2016, loc 77081 – tradução nossa), em que se propõe a reformar o romance e a capturar o presente por via de diversos momentos, que, juntos, criariam infundáveis formas: “Como devo eu re-formar o romance e capturar uma multitude de coisas em um presente fugidio, agarrar o todo, e dar forma

26 No original:

“*I’m twenty-two. It’s nearly the end of October. Life is thoroughly pleasant, although unfortunately there are a great number of fools about. One must apply oneself to something or other - God know what. Everything is really very jolly - except getting up in the morning and wearing a tail coat.*”)

“*I say, Bonamy, what about Beethoven?*”

“*Bonamy is an amazing fellow. He knows practically everything - not more about English literature than I do - but then he’s read all those Frenchmen.*”)

“*I rather suspect you’re talking rot, Bonamy. In spite of what you say, poor old Tennyson...*”

“*The truth is one ought to have been taught French. Now, I suppose, old Barfoot is talking to my mother. That’s an odd affair to be sure. But I can’t see Bonamy down there. Damn London!*”) for the market carts were lumbering down the street.

“*What about a walk on Saturday?*”

“*What’s happening on Saturday?*”

Then, taking out his pocket-book, he assured himself that the night of the Durrant’s party came next week.”

27 Fala de Sarah Latham Phillips na palestra “The influence of the visual arts on the early short stories of Virginia Woolf” (2021).

a infinitas formas estranhas”²⁸. Apesar desta reflexão datar de antes de seu primeiro livro, temos, aqui, a vontade de Woolf em oferecer algo novo para seus leitores, o que estaria como motivação de fundo na escrita de seu terceiro livro, por onde conseguimos ter, acreditamos, um vislumbre de modernismo.

Considerações finais

O quarto de Jacob é uma obra que nos desafia em muitos aspectos. Em primeiro lugar, somos colocados diante de um personagem ausente, que passa pela vida sem deixar muitas marcas, mas que, no entanto, pode ser considerado um exemplo do que seriam os jovens que nasceram e cresceram no limiar da Primeira Guerra Mundial: educados nas universidades mais renomadas, que lhes davam acesso a discussões abstratas e a uma formação invejável nos clássicos e nas letras, mas que estavam alheios aos debates políticos e às consequências sociais da divisão de classe e dos resultados da guerra, que, em breve, arrebatariam a vida de muitos. Estaria Virginia Woolf já delineando, aqui, uma percepção sobre a masculinidade e a guerra que seria a marca de seus escritos da década de 30? E até que ponto podemos considerar que a apatia política de jovens como Jacob não seria também o que teria levado à guerra da qual foram vítimas? Afinal,

Ele [Jacob] é ao mesmo tempo desconhecido e irreconhecível, já que a guerra tornou irrelevante velhas certezas, narrativas tradicionais nas quais jovens homens procuravam seus destinos ou seus companheiros, se direcionavam para o autoconhecimento, ao esclarecimento, ou até para a revelação. Woolf deixou para trás as formas da ficção realista do século XIX que falsificava, ela acreditava, ao assumir a onisciência do novelista. Em seu lugar, seu romance admitia as incertezas a cada virada. (BRIGGS, 2006, p. 93, tradução nossa)²⁹

Portanto, as incertezas resultantes de uma vida pós-guerra impulsionariam a recriação de formas de expressão que pudessem nomear e expor a transformação da realidade e de um tempo que se tornou urgente. As ausências, os silêncios, os vazios ganham seu lugar em uma terra devastada que, após 1922, demandava reinvenção. No centenário da publicação de *O quarto de Jacob*, somos, novamente, colocados diante de palavras cujos sentidos nos escapam constantemente, e de formas de vida que,

28 No original: “*How I shall re-form the novel and capture multitude of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes.*”

29 No original: “*He [Jacob] is both unknown and unknowable, for the war had made irrelevant old certainties, traditional narratives in which young men sought out their destinies or their partners, moved towards self-knowledge, enlightenment, or even revelation. Woolf had put behind her the forms of nineteenth-century realistic fiction which falsified, she thought, by assuming the novelist’s omniscience. Instead, her novel admits to uncertainties at every turn.*”

parecem, tornaram-se obsoletas. Quais linguagens e formas nós, em 2022, iremos adotar para recompor a nossa terra arrasada? Talvez, novamente aqui, valha a pena nos remeter a Woolf quando diz ao seu leitor que diante do som da destruição, da queda, dos choques dos padrões vigentes, “devemos nos reconciliar com uma estação de fracassos e fragmentos. Devemos refletir que onde tanta força é usada para encontrar um meio de falar a verdade, a verdade em si mesma é obrigada a nos tocar em uma condição extremamente exausta e caótica”. (WOOLF, 1924, p. 22 – tradução nossa)³⁰. Reconciliemo-nos, então, com a fragmentação, pois dela pode brotar vida e beleza, como nos dá a prova *O quarto de Jacob*.

Bibliografia

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: an inner life*. [Boston]: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

CUBISM. In: ENCYCLOPEDIA Britannica. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Cubism>. Acesso em: 27 mar. 2022.

CUBISM. In: TATE, Londres, c2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/cubism>. Acesso em: 27 mar. 2022.

EIRENE. Vanessa Bell. *A place called space*, [s. l.], 2015. Disponível em: <http://a-place-called-space.blogspot.com/2015/05/vanessa-bell.html>. Acesso em: 28 mar. 2022.

ELIOT, T. S. *The waste land*. Londres: Faber & Faber, 2019.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. 2. ed. New Haven: Yale University, 2008.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University, 2008.

GOLDSTEIN, Bill. *The world broke in two*. Londres: Bloomsbury, 2018.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage, 1999.

LEHMANN, John. *Virginia Woolf: vidas literárias*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

CAMBRIDGE UNIVERSITY. *Literature Cambridge Summer Course: Woolf's Rooms*, 2. Cambridge: Cambridge University, 2017.

³⁰ No original: *For these reasons, then, we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments. We must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition.*

MAGGIO, Paula. Celebrate Jacob's Room centenary with a walk. *Blogging Woolf*, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://bloggingwoolf.org/2022/02/26/celebrate-jacobs-room-centenary-with-a-walk/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

MALCOLM, Janet. Uma casa toda sua. In: MALCOLM, Janet. *41 inícios falsos: ensaios sobre artistas e escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 93-144.

MARSH, Nicholas. *Virginia Woolf: The Novels*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

NEVES, Caroline Resende. *Virginia Woolfe o espaço autobiográfico em Os Anos*. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

PINHEIRO-JONES, Rossana. Virginia Woolf e o sentido do tempo. *Intellèctus*, Rio de Janeiro. 18, n. 1, p. 26-47, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/intellectus.2019.43927>. Acesso em: 25 mar. 2022.

PHILLIPS, Sarah Latham. *The influence of the visual arts on the early short stories of Virginia Woolf*. Londres: The Virginia Woolf Society of Great Britain, 2021. [Palestra online proferida em 24 nov. 2021].

POST-IMPRESSIONISM. In: ENCYCLOPEDIA Britannica. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Post-Impressionism>. Acessado em: 27 mar. 2022.

POST-IMPRESSIONISM. In: TATE, Londres, c2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/post-impersonism>. Acesso em: 27 mar. 2022.

QUICK, Jonathan R. Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism. *The Massachusetts Review*, Amherst, v. 26, n. 4, p. 547-570, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25089694>. Acesso em: 24 mar. 2022.

RAITT, Suzanne. Virginia Woolf's early novels: finding a voice. In: SELLERS, Susan (ed). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2010, p. 29-48 (ebook edition)

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University, 1999.

SPALDING, Francis. *Vanessa Bell: portrait of the Bloomsbury artist*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2015.

WHITWORTH, Michael. Virginia Woolf, modernism and modernity. In: SELLERS, Susan (ed). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2010, p. 107-123 (ebook edition).

WOOLF, Virginia. A marca na parede. In: WOOLF, Virginia. *A arte da brevidade*. Tradução: Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2017a. p. 9-31.

WOOLF, Virginia. Objetos sólidos. In: WOOLF, Virginia. *A arte da brevidade*. Tradução: Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2017b. p. 33-51.

WOOLF, Virginia. A torre inclinada. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso*. Tradução e organização: Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 427-463.

WOOLF, Virginia. *Diários II: 1919-1925*. Tradução: Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2022.

WOOLF, Virginia. O velho grupo de Bloomsbury. In: WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Tradução: Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 205-230.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. Oxford: Oxford University Press, 2008

WOOLF, Virginia. The Letters of Virginia Woolf. Vol I: 1888-1912. In: WOOLF, Virginia. *Complete works*. Golden Deer Classic, 2016, kindle edition.

WOOLF, Virginia. The Diary. Vol I. In: WOOLF, Virginia. *Complete works*. Golden Deer Classics, 2016, kindle edition.

WOOLF, Virginia. Roger Fry. In: WOOLF, Virginia. *Complete works*. Golden Deer Classic, 2016, kindle edition.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs Brown. Hogarth Press, 1924.

Recebido em 30/03/2022.

Aceito em 27/04/2022.