



O MUNDO COMO UMA PINTURA INEXATA: A FRAGMENTAÇÃO DA ESCRITA E DA IMAGEM EM “O QUARTO DE JACOB” DE VIRGINIA WOOLF

HUMBERTO MIRESKI¹

HELENE SACCO²

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como desígnio articular a escrita de Virginia Woolf através do romance *O Quarto de Jacob* (1922) com a estética cubista, tendo como norteador os escritos sobre ficção moderna da autora, bem como escritos cubistas, no intuito de traçar aproximações entre as relações que palavra e imagem estabelecem. O problema norteador da pesquisa pode ser compreendido através da presente pergunta: de que forma a literatura de Virginia Woolf pode apresentar correspondências entre a estética cubista?

METODOLOGIA

Trata-se de um método de análise comparativa, buscando correspondências entre imagem e palavra através temas e conceitos presentes tanto na literatura de Virginia Woolf através do romance *O Quarto de Jacob* (1980) e seu pensamento literário nos ensaios *Mr. and Mrs. Bennett* (1924) e *Ficção Moderna* (2014) e no pensamento estético cubista, através dos textos de Gleizes e Metzinger, *From Cubism* (1965), da crítica de arte de Krauss, *Os papéis de Picasso* (2006) e o ensaio *The dehumanization of art* (1968) de Ortega y Gasset.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A poética moderna é marcada pela crise da representação dos valores tradicionais e o gradativo rompimento dos cânones clássicos de mímese que possibilitaram novas perspectivas literárias, artísticas e filosóficas, tal rompimento é circunscrito pelas convulsões sociais e políticas ocorridas a partir das reverberações traumáticas da Primeira Guerra Mundial, o fracasso da fé no progresso científico e a mecanização das relações humanas como reflexo dos modos de produção do sistema capitalista.

Dentro do florescimento da literatura moderna, Virginia Woolf inseriu-se primeiramente através de *O Quarto de Jacob*. Publicado em 1922, a obra estabelece um distanciamento das formas tradicionais de narrativa de seus antecessores *A Viagem* (1915) e *Noite e Dia* (1919) e representa um passo maior rumo à liberdade almejada pela escritora após a fundar junto com o marido, Leonard Woolf, a editora *Hogarth Press* em 1917.

Os recursos narrativos e métodos literários adotados por Virginia Woolf na obra constituem um mergulho aprofundado no experimentalismo da linguagem

¹ Graduando do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas – hmireski@gmail.com

² Docente do curso de Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas – sacco.h@gmail.com



literária. A onisciência narrativa permite ao leitor abolir o tempo e o espaço e mover-se entre a exterioridade das paisagens e a interioridade do fluxo de consciência dos personagens. Tecido em uma teia de discursos formado por monólogos interiores, a narrativa de *O Quarto de Jacob* é apresentada não seguindo uma linearidade coesa, mas um mosaico de tempo, onde a forma fluída e fragmentada concebe um emaranhado de memórias, sensações e impressões que os demais personagens têm sobre o protagonista Jacob Flanders, impossibilitando visualizar uma imagem concreta do protagonista: “Não adianta tentar classificar pessoas. É preciso seguir alusões, não exatamente o que é dito, nem inteiramente o que é feito [...]”. (WOOLF, 1980, p. 35)

Não há um enredo definitivo, é acima de tudo um estudo de personagem, segue Jacob Flanders, desde sua infância no litoral da Cornualha até sua morte prematura na Primeira Guerra Mundial, a partir dos olhos dos outros. *O Quarto de Jacob* é sobretudo um romance sobre o vazio, a ausência e a incomunicabilidade, configurando os limites da alteridade, da percepção e do conhecimento do outro. Entre as centenas de personagens que surgem, estabelecendo maior ou menor distância com o protagonista, este surge sempre como uma figura alusiva. Sabemos de suas paixões efêmeras, de seus estudos em Cambridge, suas leituras de Shakespeare e Spinoza, mas a identidade real de Jacob é sempre uma incógnita. “Parece que não conhecemos em absoluto uma opinião profunda, imparcial e absolutamente justa sobre nossos próximos.” (WOOLF, 1980, p. 80)

Para analisar a literatura de Virginia Woolf é preciso arquitetar vínculos com os demais movimentos das vanguardas modernas, uma vez que sua linguagem literária apresenta correspondências com os elementos estéticos usados pelos artistas do pós-impressionismo e do cubismo, tendo em vista que a escritora respirou o mesmo ar cultural que marcou as transformações do início do séc. XX, defendidas e difundidas pelo Bloomsbury, grupo de intelectuais da qual fez parte.

Woolf nutria uma profunda conexão com a arte, os também membros do Bloomsbury, sua irmã Vanessa Bell e Roger Fry, foram pintores e exploraram as estéticas pós-impressionistas e cubistas. O próprio Fry foi responsável por inaugurar em 1910 e 1912 em Londres, exposições de Matisse, Cézanne e Picasso, eventos da qual Woolf foi testemunha, significativos o bastante para declarar que 1910 foi a data da qual “a natureza humana mudou”³ (WOOLF, 1924, p. 2). A natureza humana mudou porque a própria percepção dessa imagem de humanidade mudou, “e quando as relações humanas mudam há ao mesmo tempo uma mudança na religião, na conduta, na política e na literatura”⁴ (WOOLF, 1924, p. 3).

A história da arte ocidental, segundo a sagaz análise do filósofo Ortega y Gasset, as transformações podem ser compreendidas através de uma “simplicidade perturbadora”: “Primeiro as coisas foram pintadas, então as sensações, e finalmente, as ideias. Isso significa que no início a atenção do artista fixava-se na realidade

³ “[...] in or about December, 1910, human character changed.”

⁴ “And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature.”



externa, em seguida na subjetividade e, por último, na intrassubjetividade”⁵ (ORTEGA Y GASSET, 1968, p. 127).

Se nas primeiras pinturas do movimento impressionista, das quais a subjetividade das impressões do artista diante da natureza se impõem, no pós-impressionismo, norteado por Cézanne, a mera subjetividade dá lugar a um estudo analítico e ontológico sobre as formas e sobretudo reflete o processo psicológico da própria percepção visual, posteriormente intensificado pelos cubistas Braque e Picasso.

No cubismo, o artista recusa a mimética do real e assume a ambiguidade, onde o espaço e os objetos desintegram-se em múltiplas perspectivas e a sobreposição de planos cria jogos simultâneos entre espaço e tempo. Essa “consciência plástica”⁶ argumentada pelos teóricos cubistas Gleizes e Metzinger (1965, p. 6), não representa as formas como absolutas, mas as desloca a uma percepção inexata, fazendo com que tanto o artista como o observador reconheça os limites de um conhecimento puramente objetivo da realidade. A imagem cubista sugere mais do que uma transfiguração do real, mas um questionamento da natureza do real, onde as aparências são oscilantes, multifacetadas e fragmentadas.

A técnica da colagem, inaugurada pelos cubistas, fez com que elementos materiais da realidade externa adentrassem no quadro como signos, pedaços de tecidos, recortes de jornais e revistas, cartões postais, letreiros, e palavras pintadas são articulados entre os elementos pictóricos e a possibilidade de ressignificação do cotidiano, ressaltando as relações intrínsecas entre arte e vida. O espírito anarquista e antimilitarista de Picasso é evidenciado pelo uso de recortes de jornais de notícias a respeito da Guerra das Balcãs, dos abusos de poder do Estado e da situação econômica da Espanha nas colagens (KRAUSS, 2006, p. 55), exigindo uma posição crítica e uma resposta ideológica do observador diante da realidade. Questões políticas também atravessam O Quarto de Jacob, a própria Primeira Guerra Mundial é o fio condutor da narrativa, a invisibilidade de Jacob pode ser notada como a reflexão das milhares de mortes sem sentido causadas pela guerra.

Várias referências existem em relação a História e o passado humano como dimensões do próprio real, como uma colagem de imagens ficcionais e históricas, a Guerra da Criméia (p. 16), as escavações do campo romano (p. 17), os canhões e flechas no museu (p.18). A necessidade da memória histórica se insere quando um rapaz no meio de uma multidão que assiste à banda no píer, reflete: “Houve um tempo onde nada disso existia.” (p. 18). A dissertação sobre a mesa no quarto de Jacob, “A História consistirá em biografias de grandes homens?” (p. 41), necessita de uma resposta crítica diante da própria definição de História, a História dita “objetiva”, como uma sucessão de fatos históricos, documentos e monumentos como uma apropriação gloriosa do passado, o leitor percebe ao longo do romance que a História é principalmente feito desses rostos anônimos como o de Jacob Flanders.

Virginia Woolf enfatiza em seu ensaio *Ficção Moderna* (1922) que a consciência não age de forma linear, mas capta uma “miríade de impressões [...] num jorro incessante de átomos inumeráveis” (WOOLF, 2014, p. 68), similar a busca

⁵ “The guiding law of the great variations in painting is one of disturbing simplicity. First things were painted; then, sensations; finally ideas. This means that in the beginning the artist's attention was fixed on external reality; then, on the subjective; finally, on the intrasubjective.”

⁶ “Plastic consciousness”.



dos cubistas por uma representação cuja perspectiva é múltipla e fragmentada, a ficção exige o registro desses átomos “à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente” e o tracejar de um “padrão por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência.” (p. 69)

No cubismo “as formas aparecem com propriedades idênticas às da cor. É temperada ou aumentada pelo contato com outra forma, é destruída ou enfatizada, é multiplicada ou desaparece”⁷ (GLEIZES; METZINGER, 1965, p. 8). Da mesma maneira Jacob, como uma figura abstrata, emerge e funde-se a realidade da solidez dos objetos. Sua figura é sugerida pela “velha caveira de ovelha” nas areias da praia de Cornualha (WOOLF, 1980, p. 9), o caranguejo que luta com suas “pernas débeis” escalar o balde de água (p. 13), a árvore que tomba ao som de um tiro enquanto caça borboletas (p. 24). As descrições da Grécia, do Museu Britânico e de Cambridge também tornam-se expressivas pela presença de Jacob, mas sua presença é sentida de modo mais intenso em seu quarto vazio, entre o ar lânguido, as flores que fenecem e o estalar da fibra da cadeira de balanço (p. 42, 205), como no cubismo, onde a representação do objeto concreto é sempre aludido através dos traços vagos de sua presença fantasmagórica.

CONCLUSÃO

A fragmentação em *O Quarto de Jacob* se apresenta como um reflexo da modernidade caótica e polifônica, o leitor insere-se na própria sensação de desorientação causada pelo trauma de um mundo pós-guerra. As mudanças repentinhas na temporalidade da narrativa, o movimento entre a consciência de um personagem para outro ou para a exterioridade visual das cenas, os fluxos de consciência dos personagens e os fragmentos de diálogos não acabados no romance denotam o esfacelamento da própria linguagem literária.

A semelhança de sua escrita com o cubismo, onde a imagem é destruída e reconstruída, tal com figura de Jacob, sugere a decodificação dos fragmentos e o exercício mental para formar o todo, mesmo que essa totalidade se mostre alusiva, incoerente e fuga da lógica objetiva da representação, tornando-se por fim, ambígua e espectral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. From cubism. In: Modern artists on art: ten unabridged essays. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, Inc., 1965.
- KRAUSS, Rosalind E. Os papéis de Picasso. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. The dehumanization of art and other essays on art, culture, and literature. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: O valor do riso e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- WOOLF, Virginia. Mr. and Mrs. Bennett. Londres: The Hogarth Press, 1924.
- WOOLF, Virginia. O quarto de Jacob. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

⁷ “Form appears endowed with properties identical to those of color. It is tempered or augmented by contact with another form, it is destroyed or emphasized, it is multiplied or it disappears.”