

# Difficult Subjects - A Pair Of Old Shoes: Van Gogh e Virginia Woolf

Look, as *they pass into service*, how airily the gowns blow out, as though nothing dense and corporal were within. What sculpted faces, what certainty, authority controlled by piety, although *great boots march* under the gowns. In what orderly procession *they advance*. Thick wax candles stand upright; young men rise in white gowns; while *the subservient eagle bears up for inspection* the great white book.

(Woolf, 1992: 24-25)<sup>1</sup>

Uma consequência positiva da popularidade de Virginia Woolf (1882-1941) evidenciada durante o último quartel do século XX, cuja segunda década assistira ao aparecimento das primeiras traduções dos romances já publicados (*Jacob's Room*, em sueco, 1927), é o facto de ser uma das figuras mais editadas da literatura desse século. Redescoberta nos anos 60, as suas Cartas foram depois completamente publicadas em seis volumes (1975-80) por Nigel Nicolson e Joanne Trautmann.<sup>2</sup> Os Ensaios e o Diário, mais intimista, mas que se tornou particularmente importante para todos os que estudam a ficção, aparecem nas edições de Andrew McNeillie (1986-94)<sup>3</sup> e Ann Olivier Bell (1977-84).<sup>4</sup>

Woolf reconhecia que a sua escrita era retrospectiva: as inúmeras cartas explicam a convencionalidade do início da sua vida e a obstinada procura de uma nova forma romanesca que resistisse a constituir-se como

---

<sup>1</sup> Itálico nosso. Abreviatura utilizada: *JR*.

<sup>2</sup> As referências subseqüentes serão feitas através da abreviatura *Letters*. Os volumes estão divididos de *I* a *VI* (*I* - 1888-1912; *II* - 1912-1922; *III* - 1923-1928; *IV* - 1929-1931; *V* - 1932-1935; *VI* - 1936-1941). O número depois do volume indica o que foi dado à carta.

<sup>3</sup> Abreviatura utilizada: *Essays*.

<sup>4</sup> Abreviatura utilizada: *Diary*.

tal e fosse, justamente, o palco privilegiado da teorização do romance dentro do próprio romance.<sup>5</sup> A procura de novas formas e o paralelo entre as artes visuais e a literatura aparecem como relevantes no Modernismo (1895-1945); assim, os efeitos pictóricos são também ingredientes seminais dos romances de Woolf. É como se as cores, as telas e os pincéis fossem instrumentos e meios da construção do retrato no texto que constitui o objecto do presente artigo – *Jacob's Room*, o romance que Woolf publica em 1922, ano em que *The Waste Land* e *Ulysses* são igualmente oferecidos ao público leitor.

A enganosa separação entre a voz autoral e a ficção que ela vai tecendo é um aspecto fundamental da técnica modernista de Woolf. O

---

<sup>5</sup> As cartas estão organizadas como comunicações autobiográficas, com a intenção de repensar, tanto diacronica como sincronicamente, o liberalismo e a intelectualidade do meio em que Woolf nascera, a oscilação entre um extraordinário apego à vida e as vozes do abismo, as relações e as amizades. Mas Woolf questiona as barreiras entre a vida e a escrita, e cedo revela as suas intenções. Antes da aceitação da “morte do autor” e do seu “desaparecimento” do texto, (Cf. Roland Barthes 1984 [1968]: 63-69), o comentário e a análise textual necessitaram de uma certa familiaridade com o escritor: as cartas eram uma espécie de mediação entre a vida e as obras – procuravam dar uma certa ordem às incertezas da vida, e apresentavam-se como personagens de um mimo. A este propósito diz Paul de Man em “Autobiography as De-facement”: “We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by technical demands of the self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of this medium?” (De Man 1979: 920). Deste modo, encontramos nos verdadeiro centro da ligação problemática entre o sujeito e o discurso. O sujeito discursivo não nos aparece são e salvo, acabado e perfeito, mas espera a renovação e a completude. O *Eu* é uma construção – o *Eu* inicial é uma ilusão, e é construtivamente desintegrável: o agente aparece dividido e subjugado pelo peso do sujeito discursivo. Neste sentido, a história que as cartas contam é performativa, como afirma Michel de Certeau (1986: 221): “Furthermore, this storytelling has a pragmatic efficacy. In pretending to recount the real it manufactures it”. Sob este ponto de vista, as cartas woolfianas - narrativas autobiográficas - sustentam a ilusão de que retratam a pura realidade, que lhe respondem, mas, de modo particular, formam também essa realidade. Têm um carácter confessional que lhes é próprio – resposta a outra carta, ou relato de acontecimentos vividos; mas, se ligarmos a confissão à transformação, a intenção geral das narrativas que encontramos nas cartas de Woolf é a de uma certa desculpa dos seus actos e das suas singularidades. Através da comunicação, Woolf abre claramente caminho a uma empatia que anula a vontade de ensaiar uma crítica severa e lúcida. As confidências expressas nas cartas são tentativas de neutralizar a crítica que o leitor poderia exercer, transformando-o em juiz: a intimidade das confissões gera uma aliança que mina a crítica. Deste modo, as cartas podem inserir-se na categoria a que Derrida dá o nome de *pharmakon*, no seu duplo aspecto de remédio e veneno: remédio, no sentido em que a teia da narrativa que elas contêm nos dá a ilusão de continuidade e harmonia entre o sujeito e o objecto, entre a ficção e a vida; veneno, porque a alienação do sujeito se baseia, justamente, na ficção espistolar. Definindo *pharmakon*, diz Jacques Derrida (1981: 103): “The *pharmakon*, or if you will, writing, can only go round in circles: writing is only apparently good for memory, seeming able to help it from within through its own motion, to know what is true. But in truth, writing is essentially bad, external to memory, productive not of science but of belief, not of truth but of appearances. The *pharmakon* produces a play of appearances which enables it to pass for truth”.

desejo de se arredar do texto, evitando a ilusão de uma realidade acabada, explica o facto de o jovem Jacob não ser descrito de forma pormenorizada. A luz que ilumina Jacob e os espaços em que a acção desta personagem se desenvolve sugerem impressões dispersas que parecem veicular a especificidade do carácter daquele universitário. Em *Jacob's Room*, a narrativa intercala as expressões dos que tiveram contacto com Jacob ao longo da sua vida, oferecendo um conjunto de personagens que o observaram; mas ele parece ocultar-se na sombra, resistindo à definição. Tal panóplia de visões é uma das estratégias que o leitor pode usar para descobrir quem é e porque viveu Jacob; contudo, conforme avançamos na leitura do romance, verificamos que cada uma das perspectivas dificulta a exactidão: “It seems then that men and women are equally at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown” (*JR* 60). A escritora viu-se em muitos momentos na mesma posição do leitor que procura criar a figura de papel que o texto afinal lhe oculta, pois, apesar de ser objecto de discussão, a identidade de Jacob nunca é descrita de forma conclusiva. A romancista valoriza o registo das várias impressões sobre Jacob, acreditando que a escrita não reproduzia a pintura, mas que esta era uma rival que utilizava apenas um meio diferente para mostrar o que a escrita pretendia:

The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face.

It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine; as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell. This was in his face.

(*JR* 81. Itálico nosso)

Recordemos que as cores intensas e as fragmentações dos quadros de Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) e Pablo Picasso (1881-1973) tinham sido propostas ao público conservador de Londres na exposição organizada pelo amigo que Woolf tanto respeitava, o carismático Roger Eliot Fry (1866-1934),<sup>6</sup> em 1910 (Grafton Gallery, 8

---

<sup>6</sup> “My dear Roger, I think your little book is a perfect triumph. I don't deny that in parts the writing might be tightened with advantage, but as a whole it seems to me an amazing production, so subtle, so suggestive, so full of life, and sweeping together every kind of thing in such a way that it is perfectly easy to follow - I couldn't stop reading it.” Carta de 24 de Agosto de 1923 acerca do texto de Roger Fry *A Sampler of Castille. Letters. III*. 1420.

de Novembro de 1910 a 14 de Janeiro de 1911). Woolf conhecia a biografia de Van Gogh<sup>7</sup> e viu vários quadros deste pintor na exposição *Manet and the Post-Impressionists* – a qual teria até a crítica favorável de Arnold Bennett –, mostra esta que pode talvez explicar um axioma do ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924): “[o]n or about December 1910, human character changed”.<sup>8</sup> A romancista honra sem rodeios a herança estética de Roger Fry: “To the unrivalled sympathy and imagination of Mr. Roger Fry I owe whatever understanding of the art of painting I may possess.” (*O*, 7).<sup>9</sup> Em Outubro de 1912, uma segunda exposição pós-impresionista introduzira as figurações abstractas de André Derain (1880-1954) e Georges Braque (1882-1963), incluindo pinturas de Duncan Grant (1885-1978) e da irmã de Woolf, Vanessa Bell (1879-1961).<sup>10</sup>

É justamente um quadro de Van Gogh um dos elementos decorativos do quarto do universitário Jacob - “or Van Gogh reproduced” (*JR* 31) -, tela que a crítica woolfiana identifica como o quadro *Oude Schoenen / Old Shoes*, de 1886.<sup>11</sup>

As cartas de Woolf são importantes no que diz respeito ao registo da evolução do seu método narrativo. De igual modo, através das cartas que o artista escreveu ao irmão Théo e publicadas em 1911, sabemos que Van Gogh dividiu a sua produção em duas fases principais. A primeira fase, de 1881 a 1885, tentando, na utilização da cor - que é tempo, situação, luz, volume e forma -, a expressão psicológica e o conteúdo afectivo da percepção, e ensaiando a diferença através do pormenor expressivo. A segunda, procurando a figuração do próprio pintor, de 1885 até à sua morte. No conjunto da sua obra, os oito quadros que pintou representando sapatos situam-se nas duas fases.

Também por este motivo, o quadro *Old Shoes* provocou a célebre discussão entre Jacques Derrida (1930-) e Martin Heidegger (1889-1976),<sup>12</sup> ou seja, as ideias expressas por este nas conferências que deram origem a *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-6), obra em que Heidegger fala de um quadro representando os sapatos gastos de uma camponesa na lavoura, representação essa que estabeleceria a ponte entre o objecto e a

<sup>7</sup> Cf. o texto de Woolf, não assinado, sobre *The Tragic Life of Vincent Van Gogh* de Louis Piérard, tr. Herbert Garland (London: 1925), *Essays. IV*. 249.

<sup>8</sup> *Essays. III*. 421-2.

<sup>9</sup> Virginia Woolf, *Orlando* (London: Granada, 1977): *O*.

<sup>10</sup> Cf. Himmelfarb (1985:36-45).

<sup>11</sup> Cf. Sue Roe, “Introduction” (Woolf 1992: xliii).

<sup>12</sup> Cf. Derrida (1987: 54-55); Heidegger (1980).

evidência da dureza da vida rural. Na secção final de *La vérité en peinture* (1978: 11-37) (ou *The Truth in Painting*, 1987b),<sup>13</sup> intitulada, na tradução, “Restitutions of the truth in painting”, Derrida oferece-nos um exame pormenorizado de *The Origin of the Work of Art* e, a partir dele, o seu comentário acerca de *Old Shoes* (o seu juízo inicial aparecera em 1978 na publicação *Macula*, no conjunto de artigos sobre Heidegger e Van Gogh). Não há consenso entre Heidegger e Derrida quanto ao mundo que seria perfeitamente visível, como essência, por detrás da representação de um par de sapatos; a celeuma foi renovada trinta anos depois pelo historiador Meyer Schapiro (1968), o qual também discute a atribuição de Heidegger, recusando-a. Schapiro defende a pintura em causa como evocação do trabalho mais citadino de Van Gogh e como a representação dos sapatos deste. Chegado a Paris em Março de 1886, Van Gogh teria aí ficado até Fevereiro de 1888, tendo pintado 226 telas, três das quais representam sapatos (na preparação de um ensaio em memória de Kurt Golstein, Schapiro escreveu ao filósofo alemão pedindo-lhe a identificação precisa do quadro daquele pintor, solicitação a que Heidegger respondeu, indicando o quadro número 255, visto em Amesterdão em 1930).<sup>14</sup>

O Cubismo mostrava vários pontos de vista simultâneos dos objectos, combinando o tempo e o espaço. Marcel Proust (1871-1922) criara também uma dupla dimensão psicológica do tempo e do espaço. Woolf, tal como Proust e os cubistas, demonstrara que mesmo o mais concreto dos objectos apenas pode ser parcialmente representado, se tivermos em conta um ponto de vista único e fixo, como o que existe numa pintura ou numa descrição realistas. Assim, cada uma das vozes da narrativa retrata Jacob de acordo com a sua intimidade e circunstância. O narrador veicula ambiguidade e não oferece os traços que permitem relacionar com clareza a identidade de Jacob e as formas que a revelam, ou os principais acontecimentos da curta vida daquele estudante de Cambridge; cabe ao leitor juntar as impressões heterogéneas que consegue obter em passos onde é clara a paródia aos textos eduardianos e a aparente racionalidade de um retrato de época:

---

<sup>13</sup> A propósito da discussão supra vejam-se: Michael Kelly (2003) e Lars-Olof Åhlberg (1992).

<sup>14</sup> “Still Life with Cabbage and Clogs”, Novembro / Dezembro de 1881; 255: “A Pair of Shoes”, Paris, segunda metade de 1886; 331: “A Pair of Shoes”, Paris, primeira metade de 1886; 332: “Three Pairs of Shoes”, Paris, Dezembro de 1886; 332a: “A Pair of Shoes”, Paris, Primavera de 1887; 333: “A Pair of Shoes”, Paris, início de 1887; 461: “A Pair of Shoes”, Arles, Agosto de 1888; 607: “A Pair of Leather Clogs”, Arles, Março de 1888.

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 some one 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.

(JR 31)

*Jacob's Room* é, portanto, muito mais subversivo,<sup>15</sup> fragmentário e experimental do que os primeiros textos da escritora. Institui-se, contudo, como uma elegia por Thoby Stephen (1880-1906),<sup>16</sup> o irmão a quem Woolf chamava “the Goth”, cuja vida se perdera tragicamente aos vinte e seis anos. É o ser de que a romancista ressuscita memórias para a construção de uma metáfora da I Guerra Mundial através da personagem Jacob Alan Flanders, um estudante que chegara a Cambridge em Outubro de 1906, o ano em que Thoby morrera de febre tifóide (a 20 de Novembro, depois de uma visita a Constantinopla). O lar de Hyde Park Gate fizera-a experimentar a dor da morte e da recordação, mas os livros que incessantemente lera, os quadros e as tertúlias a que assistira, ditaram-lhe a urgência de inovar. Se uma nova estrutura narrativa poderia oferecer os problemas e os perigos da invenção total, a repetição, a metáfora, a alusão literária, a recorrência de padrões e sons ou a inversão da sintaxe podiam ser usadas no sentido de alcançar a vanguarda. Assim, Woolf pensava que o romance deveria evidenciar “something of the exaltation of the poetry”, retendo contudo “much of the ordinariness of prose”, síntese descrita no ensaio “The Narrow Bridge of Art”:

*It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. What is important is that this book which we see on the horizon may serve to express some of these feelings which seem at the moment to be balked by poetry pure and simple and to find the drama equally inhospitable to them.*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> “enclose[s] everything, everything”. *Diary. II*, 13.

<sup>16</sup> Cf. Little (1981) e Bishop (1992). O primeiro livro em língua inglesa sobre a escritora (Holtby 1932) tem um capítulo sobre *Jacob's Room* cuja leitura permanece incontornável. Veja-se a visão contrária de Linden Peach (2000), a qual considera o romance como uma homenagem ao poeta Rupert Brooke (1887-1915) e uma crítica ao prefácio de Edward Marsh a *Rupert Brooke: The Collected Poems* (London. Sidgwick and Jackson, 1942 [1918]).

<sup>17</sup> Virginia Woolf. “The Narrow Bridge of Art” 18. Woolf tinha sido convidada a proferir uma conferência perante os estudantes de Oxford e deslocou-se àquela universidade a 18 de Maio de

O rigor construtivo no que diz respeito às personagens era talvez o traço mais memorável e importante do romance do século XIX. Woolf compreendia que quanto mais os objectos pareciam objectivos e o mundo estava à disposição do homem, mais subjectivo e indefinível parecia o sujeito.<sup>18</sup> Tentava evitar a trama e a caracterização realistas, e estava já consciente da feitura de uma ficção moderna, mas os elementos do romance tradicional assombravam a sua escrita; assim, tinha que combatê-los – Woolf chamaria ao seu romance elegia (*To The Lighthouse*), poema dramático (*The Waves*), ou poema-ensaio (*The Years*). Se há a intenção deliberada de subverter os subgéneros literários, é também evidente o experimentalismo que *Jacob's Room* espelha no que diz respeito à utilização dos conhecimentos de Woolf acerca das diversas formas de vanguarda da arte do retrato, espelhadas, por exemplo, pelo cunhado Clive Bell (1881-1964): “We have ceased to ask ‘What does this picture represent?’ and ask instead, ‘What does it make us feel?’ We expect a work of plastic art to have more in common with a piece of music than with a coloured photograph” (1912: 9).

O ponto de vista de Woolf acerca da pintura, que muito se parece com o de Clive Bell no purismo da sua estética da “forma significativa” expressa na obra *Art* (1914), e o de Roger Fry (1866-1934), na sua “forma pura”,<sup>19</sup> é reiterado ao longo dos ensaios e romances, nos quais emprega com frequência a figura mediadora do pintor(a) como o olhar cúmplice entre personagens e leitor. Woolf convoca novamente, neste texto de 1922, por um lado, a descrição de interiores que tentara em *Night And Day* (1919) e, em segundo lugar, discute a mediação que a arte de um pintor pode exercer entre a escrita e o leitor: assim, é Charles Steele quem nos apresenta inicialmente Jacob Flanders.

Um pouco embriagado, o jovem Jacob vê uma mulher com um vestido de noite como se de facto também fosse pintor, através de uma imagem análoga à que Woolf usara para descrever “a própria vida”, no ensaio “Modern Fiction”<sup>20</sup> – “hazy, semi-transparent shapes of yellow and blue”:

---

1927, com Victoria Sackville-West (1892-1962). O texto, “Poetry, Fiction, and The Future”, foi mais tarde publicado no periódico *New York Herald Tribune* (14 e 21 de Agosto de 1927) e incluído no livro póstumo *Granite & Rainbow. Essays by Virginia Woolf* (London: Hogarth Press, 1960) 11-24.

<sup>18</sup> Cf. Heidegger (1977: 134).

<sup>19</sup> Cf. Diane Lane (1958); Jane Goldman (2001); Maginnis Hayden (1996); Jeffrey Dean (1996); Carol Gould (1994); Robert Rosenblum (1999); Francesca Kazan (1988).

<sup>20</sup> Ensaio publicado a 10 de Abril de 1919 em *The Times Literary Supplement* como “Modern Novels” e revisto e reformulado para publicação em *The Common Reader*, 1925.

He drew back the great red hand that lay on the table-cloth. Surreptitiously it closed upon slim glasses and curved silver forks. The bones of the cutlets were decorated with pink frills - and yesterday he had gnawn ham from the bone! Opposite him were *hazy, semi-transparent shapes of yellow and blue*. Behind them, again, was the grey-green garden, and among the pear-shaped leaves of the escallonia fishing-boats seemed caught and suspended. Two or three figures crossed the terrace hastily in the dusk.

(JR 47)

Em *Jacob's Room*, Woolf inclui Nick Bramham (que apresenta Jacob a Fanny Elmer), dois pintores de Paris, fictícios - Mallinson e Cruttendon - e Charles Steele, um pintor fãlhado cujo trabalho, desconhecido e exposto em locais obscuros, é demasiadamente pobre e pálido em contraste com as paisagens e os retratos pintados pelo narrador.

Fanny respeita Henry Tonks (1862-1937) e Philip Wilson Steer (1860-1942),<sup>21</sup> professores aclamados na Slade School of Fine Art; mas Jacob transmite a Fanny a ideia de que a pintura, não sendo um veículo da verdade universal, mas da especificidade da história de um determinado período, era inferior à literatura. Esta cena denuncia a crítica azeda de Woolf relativamente ao quadro de Tonks *The Unknown God*; no sentido de sarcasticamente afirmar que ambos consideravam que os pintores pós-impressionistas mostravam um sentido muito especial de formas significativas, Tonks retratara Clive Bell tocando um sino e anunciando a nova arte do retrato - “Cézannah, Cézannah”-, ao lado de Roger Fry, que aconchegava um gato morto como emblema da sua “forma pura”. A crítica ao passado da arte do retrato é também assinalada pela evocação do americano James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), pintor educado na vanguarda de Paris e no estúdio do pintor neo-clássico Charles Gleyre (1808-1874), e mentor da ruptura subjacente ao NEAC. A posição de Whistler era a de tentar captar, com economia e selectividade, a essência, e não os pormenores das cenas representadas; a ênfase no trabalhar da cor e da forma agradava ao público eduardiano, que bem conhecia Whistler devido à luta judicial contra Ruskin (1873) e à decoração sumptuosa da mansão londrina de Frederick R. Leyland (*The Peacock Room*, 1876-7, com a colaboração do arquitecto Thomas Jeckyll). O artista é mencionado em *Jacob's Room* para descrever o modo como

---

<sup>21</sup> Steer fundara o New English Art Club em 1886, com o propósito de mostrar os trabalhos dos pintores a que a Royal Academy of Art se opunha e participara na exposição vanguardista *London Impressionists*, de 1889.



os quartos de Mr. Benson eram decorados: “which were in the style of Whistler, with pretty books on tables” (JR 89), referência esta que adquire alguma ambiguidade se compararmos *The Peacock Room* com a singeleza do interior da casa do artista, desenhada em 1877 por Edward William Godwin (1833-1886): White House, Chelsea.<sup>22</sup>

Tal como o olhar de quem vê um quadro se concentra na superfície da tela pintada, em *Jacob's Room* a visão do leitor é dirigida para os problemas da forma romanesca. O resultado é, justamente, um estilhaçar do esperado retrato da personagem principal, na qual se baseara a representação realista; neste âmbito, o romance pode ser visto como uma paródia ao tradicional romance de aprendizagem revelando o desenvolvimento de um adolescente e os momentos cruciais da identidade de um jovem adulto: a escola, os amigos, a paixão, a ida para a universidade, as primeiras tentativas para encontrar um emprego. Mas em *Jacob's Room*, quase em linguagem cinematográfica, esses momentos tão decisivos são apenas referidos com base numa geografia que o coloca ora no espaço conquistado pelo Império Romano (a mãe leva-o a brincar nas ruínas da Cornualha), ora na luminosa Acrópole, já perto do fim da vida. A diegese recorda fundamentalmente um jovem que caçava borboletas e lia Shakespeare, um passeio na Cornualha, uma festa a 5 de Novembro celebrando Guy Fawkes, uma viagem a Paris, a referência a uma carta vinda de Milão, a ida a Constantinopla, e uma visita à Grécia. Em vez de nos envolvermos na descrição de um primeiro grande amor, seguimos as relações com Sandra Wentworth-Williams, Clara Durrant, e Florinda. Se o avanço intelectual é descrito, as viagens de Jacob não revelam as memórias do seu próprio labirinto nem o desenvolvimento da sua sexualidade. “We don't get the picture”: *Jacob's Room* parece ser um texto acerca da impossibilidade da construção de uma personalidade definida e estanque, e da biografia.

Woolf considerava a sua técnica romanesca como um processo experimental e vanguardista, mas, a par disso, via a hierarquia social e a classe trabalhadora sob o ponto de vista da classe média. Assim, a escritora representa-as em *Jacob's Room* de forma homogênea através de figuras julgadas paradigmáticas, de histórias meramente típicas, que não servem a definição de Jacob,<sup>23</sup> apesar de esta personagem ser apresentada como

---

<sup>22</sup> Cf. Julian Treuherz (1997: 138).

<sup>23</sup> Woolf não desmassificou a diferença e raramente descreveu a Londres maltrapilha, dos marginais, dos muito pobres e dos humilhados (*Flush* constituirá a exceção); provavelmente não

um ser privilegiado, quer pelo género, quer pelo estatuto social. Há, decerto, algumas ambiguidades no tratamento da sociedade britânica e no modo como a escritora se via nela, ora fazendo parte da intelectualidade, ora opondo-se pela diferença e excentricidade criativas (o marido, judeu, estava também um pouco fora da rígida hierarquia britânica, por mais intelectualmente aristocrático que pudesse parecer). Apesar da sua importância na história do pensamento social e na redefinição da sociedade do seu tempo como espaço de emergência de identificações políticas e psíquicas feministas,<sup>24</sup> Woolf não fala dos deserdados, e não deixa que eles tentem falar por si próprios;<sup>25</sup> os seus romances preocupam-

---

queria dar voz a preconceitos acerca deles, mas os seus romances mostram uma visão altaneira e jactante, por mais que quisesse ser simpática. Muito do que Woolf escreveu se deve às conjecturas que teceu, e denota grande desconhecimento: *Jacob's Room* reforça a ideia de que os pobres, exilados numa geografia marginal ["hovel underground" (JR 97; 56; 83)], estão muito preocupados com o que possuem - "Mrs. Pascoe (...) prized mats, china mugs, and photographs, though the mouldy little room was saved from the salt breeze only by the depth of a brick." (JR 44). Nesta perspectiva, Mrs. MacNab em *To The Lighthouse* (texto que esvencia as memórias da paisagem de lenda de Talland House, o acolhedor refúgio de férias que Sir Leslie Stephen comprara em St Ives, em 1882) mostra a tentativa, inautêntica, de veicular o sofrimento de uma personagem proletária que representaria a individualidade perdida num colectivo monolítico. Mrs. MacNab, de setenta anos, aparece mesclada por um lirismo, por uma actividade reflexiva concentrada, e por uma sensibilidade que parecem não lhe pertencer - tal como Woolf fizera relativamente à pedinte do parque em *Mrs. Dalloway*, ou na descrição de Miss Kilman. Símbolo dos milhões de vítimas da guerra que abalara quatro impérios, inspirara a revolução na Rússia, e trouxera os povos da Ásia e de África directamente para a arena da política mundial, Mrs. MacNab desempenhara um papel importante na segunda secção de *To The Lighthouse* (1927), tornando-se o símbolo da perenidade do espírito humano contra a decomposição, a ruína e o vazio, e trazendo consigo a esperança de uma continuidade que travasse a desolação, sentida como insustentável. Elemento da classe trabalhadora, ela é o emblema da grandeza do espírito humano, fraco, mas, ao mesmo tempo, infatigável, que persiste em desenvolver a fantasia, apesar das restrições da vida, e em recuperar do esquecimento o que lhe é mais precioso - as memórias do seu próprio labirinto.

<sup>24</sup> Cf. Claire Sprague (1971: 3). Ambiguidades no tratamento da sociedade britânica transparecem, aqui e ali, na escrita de Woolf: apesar de se relacionar com famílias conhecidas e com intelectuais (como os Paxton ou os Huxley), e de descender de uma família da classe média que convivia, através dos seus elementos mais velhos, com escritores, cientistas e administradores de renome (George Eliot, George Meredith, Henry James, Thomas Hardy, Thackeray, James Russell Lowell, Burne-Jones, Holman Hunt, Tennyson, Watts), bastava a Woolf andar uma ou duas gerações para trás para não poder dizer que os seus antepassados pertenciam à alta sociedade da Grã-Bretanha. Virginia Stephen ensinara no turno pós-laboral em Morley College de 1905 a 1907, e também trabalhou na causa sufragista, em 1910. Esteve igualmente ligada aos movimentos feministas através da Women's Co-operative Guild, cujos elementos de Richmond costumavam reunir-se na casa de Woolf para ouvir os diversos conferencistas que durante quatro anos a romancista convidou. Era também politicamente activa (Rodmell Labour Party, de que exerceria até a função de Secretária em 1939). Na introdução ao texto "Life as We Have Known It", inicialmente publicada pela *Yale Review* (tratava-se de uma colectânea de biografias de mulheres da classe trabalhadora editada por Margaret Llewelyn Davies e publicada pela Hogarth Press em 1931), a romancista parece encarar o mundo e o quotidiano.

<sup>25</sup> Veja-se a posição contrária de Elizabeth Primamore (1998: 121-127).

-se pouco com o trabalho e muito mais com o lazer, não falam de relações na comunidade mas de relações individuais, embora profundamente enraizadas no quotidiano.

Ao longo de *Jacob's Room*, as múltiplas ambiguidades esboroam a fã que o leitor teria na verdade fornecida por uma só voz narrativa acerca da condição humana de Jacob, lembrando-lhe, inversamente, a natureza particular de cada visão. Nem mesmo o quarto do universitário, qual *alter-ego* que se explica, explicando-o, fornece uma pista conclusiva ou orienta o olhar para o que é central ao homem que já não vive nele:

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. Such is the manner of our vision.

(JR 60)

Woolf oferece-nos múltiplas vozes narrativas que presentificam personagens absorvidas pela busca da sua identidade, pela exploração da realidade interior, por uma sofisticada intelectualidade que associa as várias experiências subjectivas e as sombras dos mistérios das suas vidas. Algumas, embora preocupadas com questões sociais e históricas, encontram segurança na imaginação e na vida individual, apartando-se deste modo de um mundo claramente ameaçado pela mudança social e cultural. Ao mostrar que a morte é um sacrifício inútil, *Jacob's Room* não assume o tradicional retrato do herói e também não recorre à invocação de dolorosos estados de análise individual ou múltiplas reflexões acerca de uma possível duplicidade; representa assim, triplamente, a consciência da impossibilidade de contar no sentido tradicionalmente aceite no século XIX e no princípio do século XX, dando-nos apenas um sujeito provável.

Betty Flanders, a mãe de Jacob, vai até ao quarto do filho acompanhada pelo amigo deste, Bonamy, e revolve os vários pertences, encontrando uns sapatos velhos: “What am I to do with these, Mr. Bonamy? She held a pair of Jacob's old shoes” (JR 155). Estas linhas finais têm um impacte poderoso no leitor, o qual, apesar de algumas sugestões fornecidas ao longo da diegese, mal se apercebera da morte de Jacob.

Adquire agora importância a citação do início deste artigo, ou seja, o excerto em que é descrito o começo de uma cerimónia religiosa na capela de King's College, Cambridge, espaço paradigmático da universidade em que Jacob estudara e da crise da perspectiva romântica

da academia face ao crescente domínio da investigação científica.<sup>26</sup> O passo inicia-se com a invocação ao leitor, “Look, as they pass into service” (JR 24), e pede-lhe inequivocamente que veja bem o retrato que lhe é dado e não o olhe apenas. A palavra “service” implica a explicação ambígua de uma acção, “pass”, pois pode usar-se em relação ao serviço militar ou ao acto religioso. A morte na guerra, como destino provável dos jovens cuja hegemonia intelectual e ética encontra solidez na Bíblia, é cripticamente enunciada através de “great boots march”, signos que depois evidenciam “advance” e “eagle”: “In what orderly procession they advance (...); while the subservient eagle bears up for inspection the great white book” (JR 24-25). Os objectos ganham dimensão se os relacionarmos. Os sapatos do filho, que evocam a dor da perda de muitos outros, adquirem um impacte simbólico, pois evidenciam os movimentos de Jacob, e a pele deformada, que revela o contorno dos pés, ajuda a transmitir o cansaço e a tristeza daquela mãe, algum tempo depois da perda do filho. Os sapatos mostram também a opacidade daquela geração que se perderia na Guerra, e a fragilidade da sua hegemonia, de que “great boots” são uma metonímia.

O par de sapatos gastos, que espelham a intimidade da forma com a identidade de quem muito os usou, ecoa a reprodução, visível numa das paredes do quarto de Jacob, do quadro pintado por Van Gogh, *Old Shoes*, já mencionado. Mas a ambiguidade desta referência é também profunda, pois talvez *Old Shoes* represente os sapatos de um homem talentoso, ou, porventura, as botas usadas por uma pobre camponesa no seu labor honesto, ou talvez não sejam sequer sapatos de homem, já que se conhecem pelo menos oito quadros pintados de 1881 a 1888 por Van Gogh, e não apenas um, representando pares de sapatos quer femininos, quer masculinos.

Enquanto objectos já sem a identidade de quem os usou, e distanciando-se definitivamente da evocação do modelo que as experiências de Thoby Stephen na universidade constituíam, os sapatos de Jacob parecem dizer que a capacidade de usar os símbolos vestimentários, a capacidade de contar e de fazer o retrato fiel de uma personagem no sentido tradicional e realista, desapareceram. Esta ideia de carácter apocalíptico é central à discussão da vitalidade do romance no século passado, o qual parecia entrar em colapso em função da prática da

---

<sup>26</sup> Cf. Martin Heidegger, “The Age of the World Picture”, *Op. cit.*, 125.

incorporação, no seio da trama, da crítica, da teoria e de retratos que perigavam a capacidade de explicar e presentificar, sem rodeios, a realidade exterior ao sujeito. Tornando ambíguas certas zonas de *Jacob's Room*, Woolf permite a criação de uma resposta do leitor dando valor às suas impressões individuais; o leitor é provocado e instado a descobrir uma pluralidade ilimitada acerca daquele jovem poliédrico, longe do dualismo gnóstico maniqueísta, numa provocação anti-teológica que sustenta descobertas individuais e o interesse pela diegese.

O que Virginia Woolf nos descreve no texto é fruto da sua genialidade inventiva e não da necessidade de elaboração de um modelo mítico; por isso, a existência de apenas um narrador, ou de um foco fixo e totalmente onisciente que dê ao leitor todas as pinceladas acerca de Jacob Flanders, que o pinte de uma forma imparcial, é utópica. Conhecer o Outro, distinguir o modelo da imagem, é sempre um processo difícil e incompleto.

*Universidade Autónoma de Lisboa*

## **Referências**

ABEL, Elizabeth (1989). *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press.

ÄHLBERG, Lars-Olof (1992). "Heidegger's Van Gogh; Reflection on Heidegger's Philosophy of Art". *Nordisk Estetisk Tidskrift*. V 8: 109-131.

ALBERT, Edward (1980). *History of English Literature* [1979]. London: Harrap.

BARRY, Peter (1995). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.

BARTHES, Roland (1984). "La Mort de l'Auteur" [1968]. *Le Bruissement de la Langue: Essais Critiques IV*. Paris: Editions du Seuil. 63-69.

BATCHELOR, John (1991). *Virginia Woolf: The Major Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.

BEJA, Morris (ed.) (1985). *Critical Essays on Virginia Woolf*. Boston: G. K. Hall.

BELL, Anne Olivier (ed.) (1977-1984). *The Diary of Virginia Woolf*. 5 vols. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

BELL, Clive (1912). "The English Group", *Second Post-Impressionist Exhibition*, October 5 – December 31, 1912, London: Grafton Galleries Exhibition Catalogue. 9.

BELL, Vanessa (1974). *Notes on Virginia's Childhood: A Memoir*. ed. by R. F. Schaubek, Jr. New York: Frank Hallman.

BERGONZI, Bernard (1986). *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*. Sussex: The Harvester Press.

BISHOP, Edward (1992). "The subject in *Jacob's Room*". *Modern Fiction Studies*. V 38, (Spring): 147-175.

BISHOP, N. (1986) "The Shaping of *Jacob's Room*: Woolf's Manuscript Revisions", *Twentieth Century Literature*. 32: 115-35.

BRADBURY, Malcolm (1993). *The Modern English Novel*. London: Secker and Warburg.

BRIGGS, Julia (ed.) (1994). *Virginia Woolf: Introduction to the Major Works*. London: Virago.

CERTEAU, Michel de (1986). *Heterologies, Discourse on the Other* Minneapolis: University of Minnesota Press.

DALGARNO, Emily (2001). *Virginia Woolf and the Visible World*. Cambridge: Cambridge University Press.

DEAN, Jeffrey (1986). "Clive Bell and G. E. Moore: the good of art". *The British Journal of Aesthetics*. V 36 (April): 135-45.

DERRIDA, Jacques (1978). "Restitutions de la verité" "en peinture", *Macula*, V 3-4: 11-37.

DERRIDA, Jacques (1981). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.

DERRIDA, Jacques, *Positions* (1978a). Tr. Alan Bass. London: Athlone Press.

DERRIDA, Jacques (1987b). *The Truth in Painting*. Tr. Geoff Bennington & Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.

DiBATTISTA, Maria (1980). *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven: Yale University Press.

GOLDMAN, Jane (2001). *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press.

GOULD, Carol (1994). "Clive Bell on aesthetic experience and aesthetic truth". *The British Journal of Aesthetics*. V 34 (April 1994): 124-33.

HANSON, Clare (1994). *Virginia Woolf*. London: Macmillan.

HAYDEN, Maginnis (1996). "Reflections of formalism: the post-impressionists and the early Italians". *Art History*. V 19 (June): 191-207.

HEIDEGGER, Martin (1977). "The Age of the World Picture". *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Tr. William Lovitt. New York and London: Garland Publishing.

HEIDEGGER, Martin (1980). "Der Ursprung des Kunstwerkes". *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann.

HIMMELFARB, Gertrude (1985). "From Clapton to Bloomsbury". *Commentary*. V 79 (February): 36-45.

HOLTBY, Winifred (1932). *Virginia Woolf: A Critical Memoir*. London: Wishart.

KAZAN, Francesca (1988). "Description and the pictorial in 'Jacob's Room'". *ELH*. V 55, (Fall): 701-719.

KELLY, Michael (2003). *Iconoclasm in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

LANE, Diane (1958). *A Study of the Development of The Fiction of Virginia Woolf with Particular Reference to 'Vision' and 'Design'*. London: Routledge.

LEASKA, Mitchell Alexander (1977). *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*. London: Weidenfeld and Nicolson.

LITTLE, Judy (1981). “*Jacob’s Room as Comedy: Woolf’s Parodic Bildungsroman*”. Jane Marcus (ed.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan. 105-124.

MAN, Paul de (1979). “Autobiography as De-facement”. *Modern Language Notes* 94:5, 919-930.

MAJUNDAR, Robin (ed.) (1975). *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul.

MARCUS, Jane (ed.) (1981). *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan.

MARSH, Nicholas (1998). *Virginia Woolf: The Novels*. London: Macmillan Press Ltd.

McNEILLIE, Andrew (ed.) (1986-94). *The Essays of Virginia Woolf*. 4 vols. London: Hogarth.

NICOLSON, Nigel and Joanne Trautmann (eds.) (1975-80). *The Letters of Virginia Woolf. I-VI*. London & New York, Hogarth Press and Harcourt Brace Jovanovich.

PAYNE, Michael (1993). *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

PEACH, Linden (2000). *Virginia Woolf. Critical Issues*. London: Macmillan.

PRIMAMORE, Elizabeth (1998). “A don, Virginia Woolf, the masses, and the case of Miss Kilman”. *Literature Interpretations Theory*. V 9 (November): 121-127.

ROE, Sue (1992). “Introduction”. *Jacob’s Room*. Harmondsworth: Penguin Books. xi-xliii.

ROE, Sue and Susan Sellers (eds.) (2000). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROSENBLUM, Robert (1999). “The art of Bloomsbury: exhibition”. *Artforum International*. V 38, N° 1 (September). s/p

RUOTOLO, Lucio P. (1986). *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf’s Novels*. Stanford: Stanford University Press.



SCHAPIRO, Meyer (1968). "The Still-Life as Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh". Marianne Simmel (ed.). *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein, 1878-1965*. New York: Springer Publishing Company. 203-9.

SCHWANK, Klaus (1975). *Bildstruktur Und Romanstruktur Bei Virginia Woolf*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

SPRAGUE, Claire (1971), "Introduction". Margaret Homans (ed.). "Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 3.

TAKAI, Hiroko (2000). "On Not Speaking Out: "Jacob's Room as a Conflation of Modernism and Feminism". *Virginia Woolf Bulletin*. V 4 (May): 7-12.

THAKUR, N.C. (1965). *The Symbolism of Virginia Woolf*. London: Oxford University Press.

TREUHERZ, Julian (1997). *Victorian Painting*. London: Thames and Hudson.

WOOLF, Virginia (1977). *Orlando*. London: Granada.

WOOLF, Virginia (1985). "A Sketch of the Past". *Moments of Being*. Jeanne Schulkind (ed.) London: Chatto and Windus, 1976 / New York: Harcourt Brace Jovanovich. 61-159.

WOOLF, Virginia (1992). *The Voyage Out*. Harmondsworth: Penguin Books.

WOOLF, Virginia (1992). *Jacob's Room*. Harmondsworth: Penguin Books.

WOOLF, Virginia (1992). *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin Books.

ZWERDLING, Alex (1986). *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press.

