

# DA CASA REPLETA AO QUARTO VAZIO – SOBRE HABITAR PALAVRAS EM VIRGINIA WOOLF

Gabriel Leibold\*

■ **RESUMO:** Neste artigo, proponho que, em diversas instâncias, é possível observar a escrita da autora britânica Virginia Woolf (1882-1941) resgatando, subvertendo e/ou reconfigurando estruturas normativas de inteligibilidade cultural a partir do complexo metafórico da “casa” e do “cômodo”, simultaneamente produzindo lares temporários e/ ou duradouros enquanto subtexto nessa escrita. Dessa maneira, a “casa” e seus quartos irão figurar em romances como *Jacob's Room* (1922) e *Mrs. Dalloway* (1925), bem como em fragmentos como “A Woman’s College from Outside” (1926) enquanto espaço delimitador das fronteiras entre o pertencimento e a marginalidade – ora nos informando acerca das estruturas que materializam essa habitação no centro de uma nação, ora nos revelando as rachaduras e as zonas de indeterminação que a ficção é capaz de abrir a partir dessas imagens.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Casa. Cômodo. *Mrs. Dalloway*. *Jacob's Room*.

Loving one's home is not about being fixed into a place, but rather it is about becoming part of a space where one has expanded one's body, saturating the space with bodily matter: home as *overflowing* and *flowing over*.

Sara Ahmed (2006, p. 11)

Seja por meio do título de um de seus ensaios mais famosos, seja pelas ideias nele propostas e articuladas no decorrer de sua obra, Virginia Woolf (1882-1941) nos oferece o quarto ou cômodo [*room*] enquanto figuração de uma forma de ler o mundo ao seu redor. Ponderando sobre as palavras que podem ser usadas para descrever um quarto, Woolf nos faz primeiro adentrar e caminhar pelos contornos das quatro letras que, em inglês, nos levam da página à imaginação:

\* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – gleibold6@gmail.com

One goes into the room – but the resources of the English language would be much put to the stretch, and whole flights of words would need to wing their way illegitimately into existence before a woman could say what happens when she goes into a room. The rooms differ so completely; they are calm or thunderous; open on to the sea, or, on the contrary, give to a prison yard; are hung with washing; or alive with opals and silks; are hard as horsehair or soft as feathers – one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics. (Woolf, 1929, p. 79)<sup>1</sup>

Da textura de um cômodo qualquer indo até as emoções por ele suscitadas, Woolf quer nos apontar de imediato o quanto a divisão histórica e discursiva da sociedade na qual vivia imprimiu nas paredes, nos tijolos e no cimento de cada quarto de cada casa “that extremely complex force of femininity”. Essa força, diga-se de passagem, não se retrai ao ponto do mero espelhamento dos códigos culturais da feminilidade encontrados no mundo público. Em especial porque a Inglaterra do tempo de Woolf construirá um mundo público destinado aos homens e um mundo privado, doméstico, prefigurado às mulheres. Sendo assim, Woolf parece descobrir nessa instância mínima e representativa, o cômodo, um espaço de registro histórico da criatividade feminina relegada e limitada ao interior de cada casa. Como se dispunham os móveis nesses espaços? Quais objetos eram colocados à mostra e quais eram guardados dentro das gavetas quando as visitas chegavam? Onde se dava o espaço de convivência familiar e onde cada indivíduo nessas casas se dirigia quando buscava um lugar para a solidão?

Nos quartos de uma de suas próprias casas de infância, o número 22 de Hyde Park Gate, uma jovem Virginia compreendeu que, junto a Vanessa Stephen, sua irmã, ela empreendia uma luta diária pela própria sobrevivência. Enquanto exploradoras e revolucionárias, as duas viviam sob a tutela de uma sociedade meio século mais

<sup>1</sup> Tradução: “Entra-se em um cômodo— mas os recursos da língua inglesa seriam colocados à prova, e voos inteiros de palavras precisariam tomar seu caminho ilegitimamente para a existência antes que uma mulher pudesse dizer o que acontece quando ela entra em um cômodo. Os cômodos diferem tão completamente; são calmos ou estrondosos; abertos para o mar, ou, ao contrário, dão para um pátio de prisão; são pendurados com roupas lavadas; ou vivos com opalas e sedas; são duros como crina de cavalo ou macios como penas – basta entrar em qualquer cômodo em qualquer rua para que toda essa força extremamente complexa da feminilidade voe na cara de alguém. Como poderia ser de outra forma? Pois as mulheres se sentaram dentro de casa todos esses milhões de anos, de modo que a essa altura as próprias paredes estão permeadas por sua força criativa, a qual, de fato, sobrecregou a capacidade dos tijolos e da argamassa de tal maneira que ela precisa se atrelar a canetas e pincéis e negócios e política.

velha do que elas e cujos pares eram seus meios-irmãos e, principalmente, seu próprio pai. Como Woolf afirma em seu ensaio autobiográfico, “A Sketch of the Past” (1938-1940), “We were living say in 1910; they were living in 1860” (Woolf, 1976, Loc 148899-148900)<sup>2</sup>. A ficcionalização do descompasso de Virginia com tais espaços e com as relações entre as pessoas que neles habitam a leva a promover momentos de riso, desnudando o quanto patética essa existência pode parecer aos olhos contemporâneos.

(...) and I also remember nailed over the fire place a long strip of chocolate coloured cardboard on which was written: “What is to be a gentleman? It is to be tender to women, chivalrous to servants...”—what else I cannot remember; though I used to know it by heart. What innocence, what incredible simplicity of mind it showed—to keep this cardboard quotation—from Thackeray I think—perpetually displayed, as if it were a frontispiece to a book—nailed to the wall in the hall of the house. (Woolf, 1976, Loc 148395-148398)<sup>3</sup>

Fica palpável como é o distanciamento temporal que nos permite enquadrar a cena da infância de Woolf enquanto esfera passível de riso. Afinal, esse riso tem sabor amargo quando se percebe sua violência instauradora de possibilidades muito restritas aos sujeitos sendo formados no seio desta casa. Tomando de empréstimo e deslocando as palavras de Judith Butler, rir é uma forma de “(...) questionar a moldura [do reconhecimento ou dessa inteligibilidade,] significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (Butler, 2020, p. 24). Enquadrar o enquadramento vitoriano expõe seu artifício, compreendendo que há algo de não ajustável à moldura, parece ser o gesto da escrita de Woolf ao longo dessas páginas de “A Sketch of the Past”, reavendo o que significa estar à vontade em um lar. Sendo assim, é interessante notar como Woolf já investiga o riso enquanto estratégia de desnudamento dos enquadres sociais na escrita de seu ensaio de juventude, “The Value of Laughter”, datado de 1905, no qual afirma que “To be able to laugh at a person you must, to begin with, be able to see him as he is” (Woolf, 1905, Loc 183552)<sup>4</sup>. Woolf é capaz de rir de sua casa de infância e dos homens que ela formou entre suas paredes. No entanto, são as vidas das mulheres

<sup>2</sup> Tradução: “Nós vivíamos, digamos, em 1910; eles viviam em 1860.”

<sup>3</sup> Tradução: “(...) e eu também me lembro de uma longa tira de papelão cor de chocolate pregada sobre a lareira na qual estava escrito: “O que é ser um cavalheiro? É ser terno com as mulheres, cavalheiresco com os criados...” — o que mais eu não me lembro; embora eu costumasse saber de cor. Que inocência, que incrível simplicidade de espírito isso demonstrava — manter essa citação de papelão — de Thackeray, eu acho — perpetuamente exibida, como se fosse o frontispício de um livro — pregada na parede do corredor da casa.”

<sup>4</sup> Tradução: “Para poder rir de alguém é preciso, antes de tudo, ser capaz de vê-lo como ele é.”

que dali emergiram – em particular de sua mãe, Julia, de sua meia-irmã, Stella, e da irmã, Vanessa – que a lembram do amargor sob o qual este riso está fundado.

A citação destacada no final da seção anterior traz à tona uma relação inusitada entre as inscrições nas paredes da casa e o frontispício de um livro. Traçar esse paralelo, como faz Woolf, acaba promovendo um comentário indireto sobre como o texto impresso na capa e contracapa de um livro, do título às imagens, é capaz de criar expectativas acerca do conteúdo contido em sua moldura de palavras. Quais os caminhos esperados desses homens e mulheres emergindo da casa vitoriana dos Stephen enquanto sujeitos adultos? Quais as palavras que a educação vitoriana, dentro, mas também no entorno, da casa em Hyde Park Gate espera imprimir com um sentido duradouro na gramática moral dessas pessoas? Quais frases deverão servir e se alinhar aos propósitos da moral vitoriana nas relações entre os gêneros e entre as classes coabitando essa residência?

É pensando na relação da literatura com o tensionamento de pares como som e sentido, ou significado e significante, que Woolf escreve o ensaio radiofônico “Craftsmanship” (1937). O título desse texto dá uma falsa pista quanto ao caminho pelo qual a autora efetivamente conduz seus leitores. Ou seja, o raciocínio de Woolf não toma por pressuposto, e nem mesmo por objetivo final, construir uma reflexão acerca da escrita como técnica artesanal. Antes, Woolf escolhe ponderar acerca das palavras e de seus sentidos escorregadios na medida em que tentamos domá-los para fazer dos significantes objetos úteis aos nossos propósitos de comunicação. As palavras insistem, segundo Woolf, em reverberar outras perspectivas, situadas em outros contextos históricos, aprofundando em seus ecos do passado uma fertilidade semântica recuperada muitas vezes de forma inadvertida:

Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations—naturally. They have been out and about, on people’s lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today—that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. (...) To combine new words with old words is fatal to the constitution of the sentence. In order to use new words properly you would have to invent a new language; (...) Our business is to see what we can do with the English language as it is. How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question. (Woolf, 1937, Loc 56915-56926)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Tradução: “Palavras, palavras inglesas, são cheias de ecos, de memórias, de associações – naturalmente. Elas estão por aí, nos lábios das pessoas, em suas casas, nas ruas, nos campos, por tantos séculos. E essa é uma das principais dificuldades em escrevê-las hoje – que elas são tão armazenadas de significados, de memórias, que elas contraíram vários casamentos famosos. (...) Combinar palavras novas com palavras antigas é fatal para a constituição da frase. Para usar palavras novas corretamente,

Woolf é lida, especialmente ao ser pensada junto dessa passagem, enquanto uma observadora interessada da língua, atenta para a maneira como as palavras da velha língua inglesa se costuram e remendam umas às outras, resgatando e dialogando com toda a sua amplitude histórica, sonora e semântica. Esse resgate tortuoso, geralmente avesso ao raciocínio lógico, abre as portas para uma forma de escrita ficcional interessada em criar confusões produtivas entre os já mencionados pares de significante e significado, ou até mesmo de som e sentido. Só após sua exposição acerca do caráter escorregadio do uso das palavras de uma língua, Woolf se sente apta a pleitear a qualidade das palavras que comprehende como sendo positiva, isto é, “(...) their power to tell the truth” (Woolf, 1937, Loc 56892)<sup>6</sup>. Contudo, qualquer aparente verdade aqui encontrada decorrerá do entendimento de que até mesmo a palavra “verdade” é atravessada pelas fronteiras históricas limitando os sentidos que pode vir a adquirir. Isso porque, como já citado anteriormente, as palavras

(...) hate being useful; they hate making money; they hate being lectured about in public. In short, they hate anything that stamps them with one meaning or confines them to one attitude, for it is their nature to change. Perhaps that is their most striking peculiarity—their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive. (Woolf, 1937, Loc 56952-56956)<sup>7</sup>

Se, com efeito, as palavras “(...) hang together, in sentences, in paragraphs, sometimes for whole pages at a time” (Woolf, 1937, Loc 56951)<sup>8</sup>, passamos a redimensionar a suposta unidade da verdade como um elemento comunicável. Assim, o poder das palavras de dizer essa tal verdade não se dá mais por meio da linguagem como meio de comunicação. Antes, ele se dá por meio de uma linguagem

---

você teria que inventar uma nova linguagem; (...) Nossa negócios é ver o que podemos fazer com a língua inglesa como ela é. Como podemos combinar as palavras antigas em novas ordens para que sobrevivam, para que criem beleza, para que digam a verdade? Essa é a questão.”

<sup>6</sup> Tradução: “(...) o seu poder de dizer a verdade”.

<sup>7</sup> Tradução: “(...) odeiam ser úteis; odeiam ganhar dinheiro; odeiam ser repreendidas em público. Em suma, odeiam qualquer coisa que as carimbe com um significado ou as confine a uma atitude, pois é da natureza delas mudar. Talvez essa seja sua peculiaridade mais marcante – sua necessidade de mudança. É porque a verdade que tentam captar é multifacetada, e elas a transmitem sendo elas mesmas multifacetadas, piscando para um lado, depois para o outro. Assim, elas significam uma coisa para uma pessoa, outra coisa para outra pessoa; são ininteligíveis para uma geração, claras como uma lança para a próxima. E é por causa dessa complexidade que elas sobrevivem.”

<sup>8</sup> Tradução: “(...) se reúnem, em frases, em parágrafos, às vezes por páginas inteiras de uma vez”

escrita também enquanto linguagem, isto é, a partir do reconhecimento de que por trás do ofício da escrita ficcional mora o fato de que as palavras irão ecoar suas histórias, seus versos, sons e casamentos célebres do passado. Para a Woolf de “Craftsmanship”, parece ser necessário desvincular as palavras de sua imobilidade aparente, evitando estancar diante do fluxo contínuo de significados, sonoridades e referências envolvidos na escrita dessa verdade multifacetada [*many-sided*]. É por isso que, de certa forma, pensar sobre essa construção de novos lares por meio e no íntimo da língua inglesa significa pensar sobre o compromisso de Woolf com seu próprio ofício enquanto uma escrita consciente da matéria com a qual vem trabalhando.

Retornando a Hyde Park Gate, em um mergulho acelerado nas águas turvas do rio do passado de Woolf, o espaço da escrita em sua casa de infância foi, fundamentalmente, o seu quarto, empilhado em cima de muitos outros naquela vasta morada:

The spectacle of George, laying down laws in his leather armchair so instinctively, so unhesitatingly, fascinated me. Upstairs alone in my room I wrote a sketch of his probable career; which his actual career followed almost to the letter.  
(Woolf, 1976, Loc 149007-149009)<sup>9</sup>

Seguimos na entonação woolfiana de fazer risíveis as expectativas que esses homens vitorianos tinham sobre os outros, bem como acerca de si mesmos. Nesse trecho, o cumprimento ao pé da letra das previsões debochadas de Woolf quanto ao futuro profissional de seu meio-irmão também nos revela o cômodo na casa de Hyde Park Gate no qual a sua escrita ganha ímpeto. O quarto é o espaço no qual a jovem Virginia descobre poder se orientar para o trabalho de escrever, e ocupando essa posição em seu quarto, a sua perspectiva não será a mesma do pai diante de seu grande escritório – “(...) a fine big room, very high, three windowed, and entirely booklined. His old rocking chair covered in American cloth was the centre of the room which was the brain of the house” (Woolf, 1976, Loc 148422)<sup>10</sup>. Posicionada em uma marginalidade intrínseca à sua casa de infância, Virginia usa de sua perspectiva enquanto observadora privilegiada “dessa correnteza” contextualizando a história de sua família e a sua história individual para pensar o que une ambas, direcionando-se para quem e o quê fica do lado de fora desse atravessamento

<sup>9</sup> Tradução: “O espetáculo do George postulando suas leias em sua poltrona de couro tão instintivamente, tão decididamente, me fascinava. Lá em cima sozinha em meu quarto eu escrevi um esboço da sua provável carreira; o qual a sua carreira real seguiu praticamente ao pé da letra.”

<sup>10</sup> Tradução: “(...) uma sala grande e bonita, muito alta, com três janelas e inteiramente forrada de livros. Sua velha cadeira de balanço coberta de tecido americano era o centro do cômodo que era o cérebro da casa.”

de narrativas históricas. O quarto de Virginia é, portanto, o novo centro de sua vida na casa de infância com a morte da mãe, concentrando simultaneamente as contradições e disputas reunidas no cotidiano de Hyde Park Gate, bem como as possibilidades de envolvimento com a arte da escrita:

My room in that very tall house was at the back. (...) Which should I describe first—the living half of the room, or the sleeping half? They must be described separately; yet they were always running together. How they fought each other; that is, how often I was in a rage in that room; and in despair; and in ecstasy; how I read myself into a trance of perfect bliss; then in came—Adrian, George, Gerald, Jack, my father; how it was there I retreated to when father enraged me; and paced up and down scarlet (...). (Woolf, 1976, Loc 148477-148493)<sup>11</sup>

No alto da casa, aparentemente isolado da agitação vitoriana dos cômodos no primeiro piso, era o quarto de Virginia que ressoava com o quanto de sua pessoa não cabia nos moldes enquadrados pelas paredes vitorianas, conforme descia a escada abaixo. O desespero e o êxtase coabitavam a apreensão daquele entorno, no qual o corpo – em plena fuga dos familiares correndo atrás de domesticá-lo – por vezes podia apenas decidir se deitar, descansar, respirar e, sozinha, ler. É, assim, sob o signo da abertura às emoções e aos desejos de Virginia que esse quarto pode tomar o lugar de centralidade na infância da autora. Difícil não pensar no eco com o romance de Woolf que carrega no título a totalidade do quarto como equivalente espectral do sujeito que, ao menos em tese expectativa, protagonizará a história, *Jacob's Room* (1922).

No romance, o primeiro momento no qual o texto singulariza o quarto de Jacob se dá em Trinity College, na Universidade de Cambridge, quando as palavras da voz narradora buscam encontrar vislumbres do personagem nas sombras dos aposentos universitários. Essa passagem descreve como

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?". (...) Listless is the air in an empty room,

<sup>11</sup> Tradução: “Meu quarto naquela casa muito alta ficava nos fundos. (...) O que devo descrever primeiro – a metade da sala de estar ou a metade do quarto de dormir? Elas devem ser descritas separadamente; no entanto, elas estavam sempre ocorrendo juntas. Como elas lutavam entre si; isto é, com que frequência eu ficava furiosa naquele quarto; e em desespero; e em êxtase; como eu lia e mergulhava em um transe de perfeita felicidade; então entravam – Adrian, George, Gerald, Jack, meu pai; como era para lá que eu me refugiava quando meu pai me enfurecia; e andava escarlate de um lado para o outro(...).”

just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there. (Woolf, 1922, Loc 14860-14869)<sup>12</sup>

O trecho final do parágrafo citado oferece a imagem do quarto (vazio ou ocupado) como paradigma da unidade chave da casa enquanto um complexo metafórico potente na ficção de Woolf. Esse pequeno fragmento se repete no capítulo final do livro, onde o quarto de Jacob – vazio porque da sua morte na guerra – não é mais um espaço distante e abstrato apreendido por meio da reflexão descritiva de suas ausências, mas vem a se tornar um lugar ocupado pela cena do luto de uma mãe e de um amigo cujos afetos ambíguos sugerem mais do que o coleguismo universitário:

“He left everything just as it was,” Bonamy marvelled. (...) Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.

Bonamy crossed to the window.(...)

“Jacob! Jacob!” cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again.

“Such confusion everywhere!” exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.

Bonamy turned away from the window.

“What am I to do with these, Mr. Bonamy?”

She held out a pair of Jacob’s old shoes. (Woolf, 1922, Loc 16904-16911)<sup>13</sup>

O copiar e colar do trecho por parte da autora, reproduzindo-o em contextos muito distintos um do outro ao ponto de modificar inclusive o sentido da passagem no final do livro, deixa patente a continuidade entre os quartos de Jacob ao longo da vida, ao mesmo tempo em que revela a descontinuidade da voz narradora quanto à

<sup>12</sup> Tradução: “O quarto de Jacob tinha uma mesa redonda e duas cadeiras baixas. Havia bandeiras amarelas em um jarro sobre a lareira; uma fotografia de sua mãe; cartões de sociedades com pequenos crescentes em relevo, brasões e iniciais; notas e cachimbos; sobre a mesa havia papel pautado com uma margem vermelha – um ensaio, sem dúvida – “A História consiste nas Biografias de Grandes Homens?”. (...) Desinteressado é o ar em um quarto vazio, apenas inflando a cortina; as flores no jarro se movem. Uma fibra na poltrona de vime range, embora ninguém esteja sentado ali.”

<sup>13</sup> Tradução: ““Ele deixou tudo exatamente como estava”, Bonamy se maravilhou. (...) Desinteressado é o ar em um quarto vazio, apenas inflando a cortina; as flores no jarro se movem. Uma fibra na poltrona de vime range, embora ninguém esteja sentado ali. Bonamy foi até a janela. (...) “Jacob! Jacob!” gritou Bonamy, de pé perto da janela. As folhas afundaram novamente. “Que confusão em todo lugar!” exclamou Betty Flanders, abrindo a porta do quarto. Bonamy se afastou da janela. “O que devo fazer com isso, Sr. Bonamy?” Ela estendeu um par de sapatos velhos de Jacob.”

sua capacidade de apreensão do sujeito que os habitou. Concluo dessa continuidade assim revelada que Woolf nos conduz, por meio da voz narrativa que investiga o sujeito Jacob, à constatação da impossibilidade de um quarto vazio revelar plenamente a intimidade de quem ali vive ou viveu. Quem permanece, afinal, em nossos quartos quando não estamos mais lá para os povoar?

Woolf enxerga seu quarto em Hyde Park Gate como um íntimo capaz de ocupar a totalidade [*the whole*]. No entanto, não podemos separar essa afirmação do fato de que ela era a moradora daquele lugar, da maneira mais plena que uma jovem vitoriana poderia habitar um quarto na casa de seu pai. Nesse sentido, é significativo que a estratégia narrativa por meio da qual Woolf escolhe construir seu romance seja a de uma voz observadora e investigadora dos espaços pelos quais Jacob navegou ao longo de sua breve vida. Ainda que demore para essa voz compreender algumas características centrais da figura de Jacob, como a sua misoginia (Woolf, 1922, p. 96; 125; 148) ou o seu caráter de masculino genérico, a trajetória da investigação desse sujeito passa diretamente pela descoberta da impossibilidade de apreendê-lo como um todo, muito menos de chegar ao último e absoluto *Jacob's Room*. É como quando, em Cambridge, observamos a voz narradora sentar e assistir à porta e à janela do quarto de Jacob em Trinity, mas sempre de longe:

The young men were now back in their rooms. Heaven knows what they were doing. What was it that could *drop* like that? (...) Were they reading? Certainly there was a sense of concentration in the air. (...) There were young men who read, lying in shallow arm-chairs, holding their books as if they had hold in their hands of something that would see them through; (...) That was part of the concentration, though it would be dangerous on a hot spring night—dangerous, perhaps, to concentrate too much upon single books, actual chapters, when at any moment the door opened and Jacob appeared; or Richard Bonamy, reading Keats no longer, began making long pink spills from an old newspaper, bending forward, and looking eager and contented no more, but almost fierce. Why? (Woolf, 1922, Loc 14916-14933, grifo da autora)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Tradução: “Os rapazes estavam agora de volta aos seus quartos. Deus sabe o que eles estavam fazendo. O que poderia cair daquele jeito? (...) Eles estavam lendo? Certamente havia um sentimento de concentração no ar. (...) Havia rapazes que liam, deitados em poltronas rasas, segurando seus livros como se tivessem nas mãos algo que os revelaria algo sobre si mesmos; (...) Isso fazia parte da concentração, embora fosse perigoso em uma noite quente de primavera – perigoso, talvez, concentrar-se demais em livros isolados, capítulos específicos, quando a qualquer momento a porta se abriu e Jacob apareceu; ou Richard Bonamy, não mais lendo Keats, começou a fazer longas e rosadas manchas em um jornal velho, curvando-se para a frente e parecendo ansioso e não mais contente, mas quase feroz. Por quê?”

Não conseguimos fugir da impressão de que as janelas operam como umbrais de maneira transitória, tal qual as portas que nos permitem vislumbrar a intimidade do outro apenas de passagem. Não pretendo fazer deste artigo um esforço em esgotar os quartos que figuram como unidade chave nos escritos de Woolf. Antes, gostaria de visitar apenas mais dois, portas dando para um mesmo corredor de leituras, uma vez que os encontros acima com os quartos de Jacob ainda nos deixam apartados da convivência com a vida que habita esses cômodos ou que um dia lhes habitou. O quarto vazio da universidade, por exemplo, primeiro dos cômodos de *Jacob's Room* mencionados acima, poderia ser interrogado com uma genuína hesitação: podemos tomá-lo por quarto de Jacob, representativo do sujeito o qual buscamos encontrar no romance, ou, uma vez encontrado vazio, só podemos concebê-lo como paradigma daquela instituição que produz artigos entitulados, “(...) no doubt – “Does History consist of the Biographies of Great Men?” (Woolf, 1922, Loc 14860-14869).

Essa hesitação nos leva a outro cômodo: o quarto de Angela Williams em Newnham College, Cambridge. Como anota Davi Pinho, esse quarto de *Jacob's Room*, bem como a personagem que nele habita, só vem a público como parte de um “(...) fragmento que aparece apenas no manuscrito do romance no capítulo três, e que Woolf posteriormente publicou sob o título ‘A Woman’s College from Outside’ (1926)” (Pinho, 2024, 72). Logo de início, a voz narrativa do texto nos conduz do luar à janela de outro quarto universitário, um que não é mais descrito como um quarto inerte que se deixa mostrar vazio, sem Jacob; mas um repleto de mulheres, sendo uma delas Angela Williams. Na verdade, o segundo parágrafo da publicação de 1926 já nos leva a essa aluna de Newnham em pé por detrás dos vidros de sua janela:

A double light one might figure in Angela’s room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated—perhaps the soul. For the glass held up an untrembling image—white and gold, red slippers, pale hair with blue stones in it, and never a ripple or shadow to break the smooth kiss of Angela and her reflection in the glass, as if she were glad to be Angela. (Woolf, 1926a, Loc 180861-180862)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Tradução: “Uma luz dupla poderia ser imaginada no quarto de Angela, vendo o quanto brilhante a própria Angela era, e quanto brilhante seu próprio reflexo lhe era devolvido vidro quadrado. Toda ela estava perfeitamente delineada — talvez a alma. Pois o vidro sustentava uma imagem inabalável — branca e dourada, chinelo vermelhos, cabelo claro com pedras azuis, e nunca uma ondulação ou sombra para quebrar o beijo suave de Angela e seu reflexo no vidro, como se ela estivesse grata por ser Angela.”

Essa primeira visão de Angela é resumida mais adiante como “(...) this visible proof of the rightness of things” (Woolf, 1926a, Loc 180863)<sup>16</sup>. A voz narrativa não abre, aqui, espaço para muitas dúvidas. A sua imagem de Angela Williams, ao menos de início, oferece um senso de completude diferente de instantes em *Jacob's Room* onde a voz narrativa interroga a cena ou o cômodo a sua frente incerta da resposta que irá encontrar. Por vezes, diante do quarto universitário de Jacob, sua visão parece até mesmo embacada por detrás da janela de onde observa a cena: “What was it that could drop like that? (...) Were they reading? Certainly there was a sense of concentration in the air”. Nessa passagem, mesmo o advérbio *certainly* é provisório – uma possibilidade descrita como certeza quase para tranquilizar a própria voz de quem narra a cena; voz essa que se percebe tateando para encontrar um sentido capaz de organizar o cômodo observado junto às pessoas nele presentes.

No entanto, é preciso fazer justiça à comparação. Conforme o parágrafo de “A Woman’s College from Outside” continua, a voz narrativa é surpreendida quando a sua pintura de Angela Williams torna-se uma cena movimentando o quarto. O reflexo até então enaltecido como o quadro de uma mulher que parecia ter prazer em ser quem ela era se revela uma mulher que decide – para a surpresa e decepção de quem a narra – se virar e fazer ações não antecipadas por aquela voz controlando nossos olhares sob a cena. A narração chega a caracterizar o gesto como uma traição (Woolf, 1926a, Loc 180864), até porque, em seguida,

(...) [Angela], running here and there, patting, and darting, became like a woman in a house, and changed again, pursing her lips over a black book and marking with her finger what surely could not be a firm grasp of the science of economics. Only Angela Williams was at Newnham for the purpose of earning her living, and could not forget even in moments of impassioned adoration the cheques of her father at Swansea; her mother washing in the scullery (...) (Woolf, 1926a, Loc 180864-180868)<sup>17</sup>

Tornar-se “(...) like a woman in a house” parece destruir a perspectiva construída até então sobre essa personagem pela voz narrativa. No entanto, quem parece tomar as rédeas das frases finais do trecho acima é a própria Angela Williams, em um movimento narrativo de dar atenção à materialidade do porquê de frequentar a universidade ser tão relevante para essa mulher vista na janela. É, portanto, a

<sup>16</sup> Tradução: “(...) a prova visível da retidão das coisas.”

<sup>17</sup> Tradução: “(...) [Angela], correndo aqui e ali, dando tapinhas e disparando, tornou-se como uma mulher em uma casa, e mudou novamente, franzindo os lábios sobre um livro preto e marcando com o dedo o que certamente não poderia ser uma compreensão firme da ciência da economia. Era só que Angela Williams estava em Newnham com o propósito de ganhar a vida, e não conseguia esquecer, mesmo em momentos de adoração apaixonada, os cheques de seu pai em Swansea; sua mãe lavando na copa (...).”

Ênfase na necessidade material da formação universitária como um caminho para o mercado de trabalho (i.e., “earning her living”) que o reflexo de Angela no vidro de sua janela, fugaz por natureza, acaba por rachar. Contudo, ainda que a cena não descarte a finalidade econômica da formação universitária como um pano de fundo para a interação de Angela Williams com suas amigas naquele quarto, a voz narrativa acompanha o desdobrar de outra materialidade em jogo naquele lugar. Os lugares reúnem mulheres, estudantes universitárias, pessoas jogando conversa fora depois do expediente:

At that very moment soft laughter came from behind a door. A prim-voiced clock struck the hour—one, two. Now if the clock were issuing his commands, they were disregarded. Fire, insurrection, examination, were all snowed under by laughter, or softly uprooted, the sound seeming to bubble up from the depths and gently waft away the hour, rules, discipline. (Woolf, 1926a, Loc 180874-180876)<sup>18</sup>

A noite iluminada antes pelos raios do luar, provisoriamente buscando o reflexo perfeito nas janelas daquela faculdade de mulheres, passa a assumir outras roupagens. “Night was shared in secret, day browsed on by the whole flock. The blinds were up. A mist was on the garden” (Woolf, 1926a, Loc 180884)<sup>19</sup>. Dessa frase em diante, o jardim torna-se cúmplice da noite compartilhada em segredo. Em outras palavras, o lado de fora [*outside*] corrobora esse momento da conversa entre mulheres na noite universitária. Para além da disciplina, para além das regras institucionais é, curiosamente, no jardim que se encontra terreno para estender aquela conversa, mesmo que escondendo-a sob a névoa. O jardim surge aqui enquanto parte do *outside* daquele quarto. Um *outside* vislumbrado a partir da janela enquanto limiar, como um convite à liberdade de se expressar para além da arquitetura daquela instituição reguladora; pois Angela Williams e suas amigas parecem saber que

From all the rooms where women slept this vapour issued, attaching itself to shrubs, like mist, and then blew freely out into the open. Elderly women slept, who would on waking immediately clasp the ivory rod of office. Now smooth and colourless, reposing deeply, they lay surrounded, lay supported, by

<sup>18</sup> Tradução: “Naquele exato momento, uma risada suave veio de trás de uma porta. Um relógio de voz afetada bateu as horas – uma, duas. Agora, se o relógio estava dando suas ordens, elas foram desconsideradas. Fogo, insurreição, exame, tudo foi coberto por risadas, ou suavemente arrancado, o som parecendo borbulhar das profundezas e gentilmente levar embora a hora, as regras, a disciplina.”

<sup>19</sup> Tradução: “A noite era compartilhada em segredo, o dia era percorrido por todo o rebanho. As persianas estavam levantadas. Uma névoa cobria o jardim.”

the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilising, yet formless, chaotic, trailing and straying and tufting the rose-bushes with shreds of vapour. (Woolf, 1926a, Loc 180890-180894)<sup>20</sup>

Observamos anteriormente como a risada das mulheres, para Woolf, é desarticuladora dos códigos culturais amarrando suas vidas às expectativas de gênero depositadas sob seus corpos. Porém aqui cabe recuperar o final do já citado ensaio de Woolf sobre o tema, “The Value of Laughter”, no qual ela conclui afirmando que “There is nothing, indeed, so difficult as laughter, but no quality is more valuable. It is a knife that both prunes and trains and gives symmetry and sincerity to our acts and to the spoken and the written word” (Woolf, 1905, Loc 183565-183566)<sup>21</sup>. Essa noite desvelada entre o quarto das mulheres universitárias e o jardim de Newnham produz, portanto, um lugar de riso frouxo, e por isso mesmo potente. Sua capacidade crítica está tão presente na cena noturna de Newnham quanto na tentativa de captura da impressão que esse riso causa na voz narrativa. Afinal, as risadas na passagem acima não desalinham as jovens estudantes das mulheres idosas que dormiam nos quartos vizinhos, aquelas que “(...) would on waking clasp the ivory rod of office”. É nessa noite onde a névoa no jardim permite às estudantes fazerem elo com o *outside* que se cria na narrativa de Woolf um verdadeiro espaço de conversa com a multiplicidade das moradoras daqueles quartos.

É nesse caminho que nos deparamos com uma contraparte ao grupo de mulheres conversando no quarto de Angela Williams. Em um trecho do parágrafo acima, afirma-se sobre as mulheres idosas que repousam em sono profundo, como “(...) they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth *recumbent* or grouped at the window” (grifo meu). O grupo à janela se faz visível a nós leitores e leitoras. No entanto, é fácil nos escapar que as estudantes deitadas, estejam elas adormecidas ou não, também fazem parte desse coletivo reunido sob o signo do riso leve, compartilhado.

<sup>20</sup> Tradução: “De todos os quartos onde as mulheres dormiam, esse vapor emanava, fixando-se nos arbustos, como uma névoa, e depois soprava livremente para o espaço aberto. Mulheres idosas dormiam, as quais ao acordar imediatamente agarravam a vara de marfim do ofício. Agora lisas e incolores, repousando profundamente, elas jaziam cercadas, jaziam apoiadas, pelos corpos de jovens reclinados ou agrupados na janela; despejando no jardim essa risada borbulhante, essa risada irresponsável: essa risada da mente e do corpo flutuando para longe regras, horas, disciplina: imensamente fertilizantes, mas sem forma, caóticas, arrastando e se desviando e bufando nas roseiras com farrapos de vapor.”

<sup>21</sup> Tradução: “Não há nada, de fato, tão difícil quanto o riso, mas não há qualidade mais valiosa. Ele é uma faca que poda e teina e dá simetria e sinceridade para os nossos atos e para a palavra falada e escrita.”

O eco de uma palavra nesse umbral aberto ao jardim de Newnham lança os meus pensamentos para outro texto de Woolf, o seu famoso ensaio “On Being Ill” (1926), no qual a palavra *recumbent* não significa apenas alguém que esteja deitada como a primeira acepção que nos vem à mente no texto anterior, mas antes refere-se às pessoas adoecidas, forçadas pela condição de doentes a se deitarem em suas camas. No ensaio de Woolf, após um preâmbulo em que critica a trágica ausência da doença entre os principais temas da literatura mundial, a palavra *recumbent* aparece como caracterização de uma perspectiva única sobre a vida humana e o mundo não humano ao nosso redor, a perspectiva da pessoa doente:

It is only the recumbent who know what, after all, nature is at no pains to conceal—that she in the end will conquer; heat will leave the world; stiff with frost we shall cease to drag ourselves about the fields; ice will lie thick upon factory and engine; the sun will go out. Even so, when the whole earth is sheeted and slippery, some undulation, some irregularity of surface will mark the boundary of an ancient garden, and there, thrusting its head up undaunted in the starlight, the rose will flower, the crocus will burn. But with the hook of life still in us we must wriggle. (Woolf, 1926b, p. 104)<sup>22</sup>

Oferecendo um ponto de vista particular, a passagem acima nos leva a oscilar entre o reconhecimento da inevitabilidade devastadora da natureza que se impõe ao corpo doente sob o signo da morte e a contraparte oferecida por esse próprio corpo que se contorce frente à doença, mas não deixa de voltar-se para a vida como horizonte de imaginação. Já na abertura do ensaio, Woolf debate a atenção e devoção da literatura mundial no que se refere à mente humana (Woolf, 1926b, p. 85) enquanto um tema mais apropriado aos seus domínios. Afinal, nas palavras de um defensor dessa perspectiva, emuladas ironicamente por Woolf, “(...) the body is a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null, and negligible and non-existent” (Woolf, 1926b, p. 85). Logo em seguida, ela mesma inscreve a contraparte a essa visão, lembrando que

All day, all night the body intervenes; blunts or sharpens, colours or discolours (...). The creature within can only gaze through the pane – smudged or rosy;

<sup>22</sup> Tradução: “Apenas os recostados sabem aquilo que, no fim das contas, a natureza não faz nenhum esforço para esconder: que no fim ela triunfará; o calor deixará o mundo; rígidos de frio, deixaremos de nos arrastar pelos campos; o gelo se acumulará em grossas camadas sobre motor e fábrica; o sol se apagará. Ainda assim, quando toda a terra estiver coberta de neve e escorregadia, uma ondulação qualquer, uma irregularidade da superfície sinalizará os limites de um antigo jardim, e ali, esticando intrépida a cabeça para fora, florescerá a rosa, arderá o croco. Porém, presos ainda ao anzol da vida, temos ainda de nos debater.” (Woolf, 1926b, p. 41-42)

it cannot separate off from the body like the sheath of a knife or the pod of a pea for a single instant; it must go through the whole unending procession of changes, heat and cold, comfort and discomfort, hunger and satisfaction, health and illness, until there comes the inevitable catastrophe (...). (Woolf, 1926b, p. 85-86)<sup>23</sup>

Essa perspectiva recumbente sobre o corpo da qual se ocupa Woolf ao longo de “On Being Ill” ganha uma nova roupagem quando contextualizada no período entre guerras, bem como nos anos seguindo à pandemia de *influenza* que data de 1918 a 1920. Nesse sentido, a pesquisadora Elizabeth Outka, em seu livro *Viral Modernism: the influenza pandemic and interwar literature* (2020), nos elucida a conexão de ambos os eventos históricos com a maneira como Woolf escreve este ensaio em particular, mas não apenas ele.

Ao detalhar o vasto impacto da doença e o seu enigmático apagamento [como um tema importante na literatura mundial], Woolf constrói um paralelo entre a devastação da doença e a guerra, sutilmente igualando os dois acontecimentos cataclísmicos dos anos recentes. A sua linguagem [no ensaio] está repleta de um tom apocalíptico, muitas vezes ligado à Grande Guerra, aproveitado aqui para descrever doenças. A *influenza* (mesmo um caso leve) revela “wastes and deserts”, produzindo uma terra de ninguém patogênica, com árvores arrancadas, poços de morte, precipícios e águas de aniquilação. (Outka, 2020, p. 107)

Ainda que Woolf tenha inicialmente lidado com a eclosão da pandemia de *influenza* em 1918 como se fosse apenas uma nota marginal na história mais ampla da guerra (Outka, 2020, p. 103), Outka nos atenta para a associação do vocabulário militar, bem como das imagens de batalha, com a temática da doença em seu ensaio de 1926. Dessa maneira, escamoteando os efeitos globais da pandemia pela qual ela mesma e o resto do mundo haviam acabado de passar, Woolf inscreve a *influenza* em seu texto sob o olhar do sofrimento individual ao invés de tratá-la como uma tragédia pública e coletiva (Outka, 2020, p. 106). Ao fim e ao cabo, equivalendo linguisticamente a guerra e a doença em seus poderes de devastação, Woolf busca advogar por uma particularidade única à perspectiva da pessoa forçada a repousar por conta de seu corpo doente. “Perceber a doença, portanto, requer um novo paradigma, uma forma de ver o mundo através do corpo e reconhecer que as percepções da mente estão inextricavelmente entrelaçadas com esse corpo” (Outka,

<sup>23</sup> Tradução: “O dia inteiro, a noite inteira o corpo intervém; se embota ou se aguça, se ruboriza ou empalidece (...) A criatura ali dentro pode apenas olhar pela vidraça – borrada ou rósea; não consegue se separar do corpo, como a bainha de uma faca ou a vagem da ervilha, nem por um instante; deve passar por todo o processo infundível de mudanças, calor e frio, conforto e desconforto, fome e satisfação, saúde e doença, até a chegada da catástrofe inevitável (...).” (Woolf, 1926b, p. 21-22)

2020, p. 109). Outka nos direciona, aqui, junto à análise que vem fazendo do ensaio de Woolf, para um argumento central ao interesse deste artigo: “A doença, escreve Woolf, pode conceder ao inválido uma espécie de honestidade, e os poderes de observação mudam no quarto do doente [*sickroom*], produzindo o que Hermione Lee chamou de ‘literatura reclinada’” (Outka, 2020, p. 111, grifo meu). Se ao sujeito cujo corpo está doente, Woolf atribui uma nova perspectiva sobre o mundo, como pensar o quarto onde esses corpos se deitam?

Desde o ensaio de 1926, Woolf já fala da mobília que será central a esse quarto segundo a perspectiva da pessoa doente – a cama. “‘I am in bed with influenza’ – but what does that convey of the great experience; how the world has changed its shape (... )” (Woolf, 1926b, p. 91)<sup>24</sup>. Deitada na cama, a pessoa doente experimenta um novo olhar sobre o mundo à sua volta. Essa experiência sugere um retorno ao vocabulário de Ahmed, pois como nos caberá pensar a orientação do corpo doente em um quarto que é seu por excelência, situado à parte dos outros cômodos da casa [*sickroom*]? Outka nos ajuda nessa reflexão quando discorre sobre a dimensão histórica do cômodo onde se encontra essa cama:

O quarto da pessoa doente [*sickroom*] também ocupa uma estranha presença crepuscular na memória: por ser um espaço separado e, portanto, mais fácil de esquecer ou ignorar, a sua presença na memória durante aquele período era também extraordinariamente difundida. As taxas de infecção durante a pandemia foram substancialmente mais elevadas do que as taxas de mortalidade – na Grã-Bretanha, um terço da população contraiu influenza – o que sugere que as memórias de quartos de doentes [*sickrooms*], tanto isolados como lotados, eram tão difundidas quanto a fraqueza persistente e a sensação de vida morte que o vírus deixou para trás. Woolf narra esta experiência comum, revelando como a influenza continua a ser uma presença assustadora, os quartos amedrontadores revividos pelos doentes como flashback e os efeitos persistentes moldando os corpos e os espaços físicos que eles habitam. (Outka, 2020, p. 114)

Trata-se, portanto, de ler as entrelinhas dessa memória histórica inscrita no texto woolfiano como um resíduo do passado recente da Inglaterra. É assim que o quarto da pessoa doente irá se dobrar à condição de sofrimento individual enquanto unidade mínima a partir do qual observar uma arquitetura social mais ampla. Em outras palavras, na leitura que Outka propõe para o ensaio de Woolf – e que mais adiante irá se voltar para *Mrs. Dalloway* (1925) –, o quarto da pessoa doente não irá se limitar a uma caixa esvaziada de sentido, sem lastro dos sujeitos que repousam sob seu teto. Antes, conforme nos lembra Outka,

<sup>24</sup> Tradução: “‘Estou de cama com gripe’: o que isso expressa da grande experiência – de como o mundo mudou de forma (... )” (Woolf, 1926b, p. 27)

Woolf sugere que a sensação corporal de morte em vida tinha seu paralelo arquitetônico no quarto para doentes [*sickrooms*]. Conectada à vida do mundo exterior através de suas janelas e das luzes, sons e vislumbres do céu que penetram, o quarto da pessoa doente é, no entanto, um lugar de morte à espreita. Tais quartos refletem o estado liminar do corpo doente, o qual, por sua vez, também se encontra no limiar entre a vida e a morte; a perspectiva do espaço coincide com a perspectiva do corpo. (Outka, 2020, p. 114)

A arquitetura do corpo e a arquitetura do cômodo produzem um paralelo indispensável para quem, como Woolf, se quer pensando a partir da cama e de quem se deita adoecida sobre ela. “Directly the bed is called for (...) we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters” (Woolf, 1926b, p. 97)<sup>25</sup>. É o vocabulário da Guerra quem nos toma de assalto uma vez mais, tratando a luta do corpo contra a doença enquanto um campo de batalha próprio, alheio ao exército dos eretos – conforme traduzem Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Viana (Woolf, 2021, p. 34) – que marcham pela Inglaterra. Assim, a pesquisadora Maria Rita Viana, em sua apresentação da tradução brasileira de “On Being Ill”, nos aponta para como “Tal mudança de perspectiva pode ser algo bom, porque fixa nosso olhar em coisas que normalmente passam despercebidas: o espetáculo das nuvens, as flores sob a ação da brisa, partes de uma natureza indiferente aos anseios dos seres humanos” (Viana, 2021, p. 7). Nesse sentido, o quarto da pessoa doente – teorizado como lugar que em um mesmo espaço e sob um mesmo corpo reúne a vida e a morte – oferece a quem se deita, a esse sujeito recumbente de que fala Woolf, um limiar único por entre o qual observar e apreender o mundo. Chegamos, portanto, a nossa derradeira parada no corredor de cômodos woolfianos destacados neste artigo, o quartinho de Clarissa Dalloway no sótão de sua casa.

Conforme nos ensina Elizabeth Outka, Woolf inscreve a associação da pandemia de *influenza* em *Mrs. Dalloway* de maneira sutil, porém constante. É do interesse de sua pesquisa lembrar que Woolf escreve a personagem de Clarissa como uma sobrevivente desse evento histórico. Em especial, pois há diversas indicações no romance que sugerem ao leitor como a Sra. Dalloway é uma mulher se recuperando de uma gripe séria que lhe acometeu, ao ponto de precisar dormir em um quarto separado do restante de sua família, um quarto no sótão de sua casa. É nesse contexto, propondo uma leitura cujos efeitos são sentidos desde as primeiras páginas do livro de Woolf, que Outka afirma que

O regresso de Clarissa ao quarto no sótão [*sickroom*] também registra como a *influenza* corroeu tanto a capacidade de agência como a estrutura narrativa.

<sup>25</sup> Tradução: “Assim que necessitamos de uma cama (...) deixamos de ser soldados do exército dos eretos; nos tornamos desertores.” (Woolf, 1926b, p. 34)

Embora ela mesma possa comprar as flores, os dias de Clarissa continuam ditados por sua doença (e por seu marido). O isolamento do seu quarto sugere a sua exclusão de narrativas mais amplas de companheirismo ou de descoberta sexual – a sua cama contém apenas ela; ela se sente envelhecida e sem seios: “Estava tudo acabado para ela”. Sua doença parece ter roubado dela não apenas o arbítrio e a história, mas também seu próprio corpo. (Outka, 2020, p. 115)

O primeiro contato de quem lê *Mrs. Dalloway* com esse quarto no sótão corrobora justamente a sentença proferida por Outka no final do parágrafo acima: a doença de Clarissa parece tê-la roubado de sua agência, bem como de uma história própria; o ultimato traumático da pandemia que ela teria passado se desvela em um corpo do qual não sabe mais o que esperar de sua materialidade. Observando Clarissa deitada sob a cama desse quartinho, Outka nos atenta para como a personagem é percebida por outros ao seu redor enquanto alguém ostracizada de suas relações familiares. É o caso de como Lady Bruton, fazendo uma associação um tanto masculinista da influenza com a “fraqueza” feminina (Woolf, 1925, p. 28-29), a deixa de fora do almoço para o qual convida Richard Dalloway. Isso também se reflete na postura de sua filha, uma vez que ela parece ser mais devota da professora Miss Kilman do que da própria mãe (Woolf, 1925, p. 118). Resta a Clarissa deitar sobre a sua cama de enferma e ler um livro enquanto não pega no sono; se é que o sono, ali, chegará a alcançar seu corpo antes da reincidência da doença:

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs (...) There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness at the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe. (...) She had read late at night of the retreat from Moscow. (...) Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed. And really she preferred to read of the retreat from Moscow. He knew it. So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet. (Woolf, 1925, p. 30)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Tradução: “Como uma freira se retirando, ou uma criança explorando uma torre, ela subiu as escadas (...) Havia o linóleo verde e uma torneira pingando. Havia um vazio no coração da vida; um quarto no sótão. As mulheres devem tirar suas ricas vestes. Ao meio-dia, elas devem se despir. (...) Ela havia lido tarde da noite sobre a retirada de Moscou. (...) Richard insistiu, depois de sua doença, que ela deveria dormir sem ser perturbada. E realmente ela preferia ler sobre a retirada de Moscou. Ele sabia disso. Então o quarto era um sótão; a cama estreita; e deitada ali lendo, pois dormia mal, ela não conseguia dissipar uma virgindade preservada pelo parto que se agarrava a ela como um lençol.”

Ainda que esteja só, não é possível observar Clarissa como uma participante hipotética daquela cena que acompanhamos em Newnham? Não seria estranho encontrá-la entre as senhoras mais velhas naqueles aposentos, que se deitam e “(...) lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline”. As horas da disciplina do corpo feminino de Clarissa, regulado pelos contornos de sua casa, também parecem estar suspensas durante o tempo que ela passa no quartinho. É um cômodo onde ela pode se deitar e ler até tarde, mais do que apenas cuidar de seu repouso e da sua doença. É um quarto de abertura às suas lembranças também. Em outra vida, Clarissa talvez tivesse sido uma das jovens recumbentes em Newnham, ou até mesmo uma das estudantes agrupadas à janela. Ao menos assim nos sugere o fato de que, ao virarmos as páginas de *Mrs. Dalloway*, é com Clarissa ainda no quartinho do sótão, sozinha, que ela lembra do seu amor por Sally. Dessa maneira, aquele cômodo acaba sendo o lugar onde ela faz memória de uma forma de liberdade com a qual cruzara em sua juventude: “Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? (...) It was not like one’s feelings for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women just grown up” (Woolf, 1925, p. 32-33)<sup>27</sup>.

Será que as portas de nosso corredor se mantiveram abertas? Podemos retornar brevemente ao quarto de Angela Williams? Não é, afinal, só Clarissa, deitada em seu quarto sozinha, quem encontra espaço para libertar (mesmo que brevemente) seu pensamento em direção ao desejo. A liberdade, nesses quartos, é expansiva por exceléncia. Em “A Women’s College from Outside”, Angela Williams não se encontra recumbente, mas estende seu riso àquelas que se deitam conforme conversa com Alice Avery, a estudante que a beijou:

She had been talking, while the others played, to Alice Avery, about Bamborough Castle; the colour of the sands at evening; upon which Alice said she would write and settle the day, in August, and stooping, kissed her, (...) and Angela, positively unable to sit still, like one possessed of a wind-lashed sea in her heart, roamed up and down the room (the witness of such a scene) throwing her arms out to relieve this excitement, this astonishment at the incredible stooping of the miraculous tree with the golden fruit at its summit—hadn’t it dropped into her arms? (...) Indeed, how could one then feel surprise if, lying in bed, she could not close her eyes? (Woolf, 1926a, Loc 180896-180904)<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Tradução: ““Veja Sally Seton; sua relação nos velhos tempos com Sally Seton. Isso não era, afinal, amor? (...) Não era como os sentimentos de alguém por um homem. Era completamente desinteressado e, além disso, tinha uma qualidade que só poderia existir entre mulheres recém-crescidas.””

<sup>28</sup> Tradução: “Ela estava conversando, enquanto as outras brincavam, com Alice Avery, sobre o

Em um movimento que faz do quartinho de Clarissa Dalloway espaço vizinho ao quarto de Angela Williams em Newnham, ambas parecem experimentar a liberdade de um pensamento por si só desarticulador da heterossexualidade como norma – seja na emoção de conversar com (e se apaixonar por) Alice Avery, seja na lembrança (e na saudade) do amor de juventude por Sally Seton. Serão, portanto, os quartos de cada uma dessas personagens que irão reunir – ora sob o signo da recumbência, ora sob o signo da conversa – práticas de liberdade. Ainda assim, é importante notar que o caminho do pensamento de Clarissa e de Angela carregam tanto semelhanças quanto diferenças. Clarissa é uma mulher de meia idade, classe média alta e sem a menor pretensão de ingressar no mercado de trabalho londrino; Angela Williams, por sua vez, é uma mulher jovem cuja mensalidade universitária é paga pelos cheques do pai, mas que claramente tem o intuito de ingressar no mercado de trabalho de modo a ganhar sua própria renda. Pensando, portanto, nessa pluralidade de precariedades distinguindo as moradoras de cada um dos quartos acima lembrados, recordo que Woolf não parece levar o “entendimento” [*understanding*] do outro em tão alta conta, como ela nos faz refletir ao pensar a dependência que o corpo doente tem do apoio de outros sujeitos ao seu redor:

Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest in each; a snowfield where even the print of birds' feet is unknown. Here we go alone, and like it better so. Always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable. But in health the genial pretence must be kept up and the effort renewed—to communicate, to civilise, to share, to cultivate the desert, educate the native, to work together by day and by night to sport. In illness this make-believe ceases. (Woolf, 1926b, p. 96-97)<sup>29</sup>

Por meio de suas imposições ao corpo saudável, a doença, aqui, é tratada como um estado de desilusão frente às convenções sociais. Isso dota o doente

---

Castelo de Bamborough; a cor das areias ao anoitecer; ao que Alice disse que escreveria e determinaria o dia, em agosto, e curvando-se, beijou-a, (...) e Angela, positivamente incapaz de ficar parada, como alguém possuída por um mar agitado pelo vento em seu coração, perambulou para cima e para baixo no cômodo (a testemunha de tal cena) abrindo os braços para aliviar essa excitação, esse espanto diante da incrível curvatura da árvore milagrosa com o fruto dourado no topo - não havia caído em seus braços? (...) De fato, como alguém poderia então sentir surpresa se, deitada na cama, ela não conseguia fechar os olhos?"

<sup>29</sup> Tradução: “Os seres humanos não andam de mãos dadas ao longo de todo o caminho. Existe em cada um uma floresta intocada; um campo nevado onde não há sequer pegadas de pássaros. Por aqui vamos sós, e assim até preferimos. Ter sempre compaixão, estar sempre acompanhado, ser sempre compreendido seria insuportável. Mas na saúde se deve manter esse fingimento cordial e renovar-se o esforço – de comunicar, de civilizar, de compartilhar, de cultivar o deserto, educar o nativo, trabalhar juntos de dia e de noite se divertir. Na doença esse faz de conta cessa.” (Woolf, 1926b, p. 33-34)

de uma perspectiva capaz de antever que o elo não se dará pelo entendimento integral das dores do outro, mas antes por outro fenômeno capaz de abrir espaço às práticas de liberdade coletivas. Nesse sentido, é importante pensar como, ao narrar a leveza do riso ecoando pelos quartos de Newnham jardim afora, escreve o apoio às mulheres cujo sono precede a rotina de trabalho pela manhã não como um entendimento de suas precariedades. Afinal, “always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable”. Woolf descreve esse apoio em outros termos, “(...) they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilizing”. Em “A Women’s College from Outside”, Woolf nos apresenta a uma construção do coletivo para além do entendimento imediato de todas as precariedades em jogo. Ela prefere viabilizar o riso frouxo a partir de Angela Williams, mas também de suas amigas risonhas, reconhecendo a possibilidade de inscrever as suas respectivas diferenças na névoa que se estende pelo jardim:

(...) the laughter (for she dozed now) floated out much like mist and attached itself by soft elastic shreds to plants and bushes, so that the garden was vaporous and clouded. And then, swept by the wind, the bushes would bow themselves and the white vapour blow off across the world. (Woolf, 1926a, Loc 180888-180890)<sup>30</sup>

**LEIBOLD, G. FROM THE FULL HOUSE TO THE EMPTY ROOM – ON INHABITING WORDS WITH VIRGINIA WOOLF.** *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 89-110, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** In this article, I propose that, in several instances, it is possible to observe the writing of the British author Virginia Woolf (1882-1941) rescuing, subverting and/or reconfiguring normative structures of cultural intelligibility within the metaphorical complex of the “house” and the “room”, simultaneously producing temporary homes as subtext in this writing. In this way, the “house” and its rooms will appear in novels such as *Jacob’s Room* (1922) and *Mrs. Dalloway* (1925), as well as in fragments such as “*A Woman’s College from Outside*” (1926) as a space that delimits the boundaries between belonging and marginality – sometimes informing us about the structures that materialize this dwelling in the center of a nation, sometimes revealing to us the cracks and zones of indeterminacy that fiction is capable of opening up from these images.

■ **KEYWORDS:** Virginia Woolf. House. Room. Mrs. Dalloway. Jacob’s Room.

<sup>30</sup> Tradução: “o riso (pois ela cochilava agora) flutuava para fora como névoa e se prendia por tiras elásticas e macias a plantas e arbustos, de modo que o jardim ficava vaporoso e nublado. E então, varridos pelo vento, os arbustos se curvavam e o vapor branco se espalhava mundo afora.”

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects and others.** London: Duke University Press, 2006.
- BISHOP, Edward L. Mind the gap: the space in Jacob's Room. **Woolf Studies Annual**, Pace University Press, v. 10, p. 31-49, 2004.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Trad. Sérgio Lamarão & Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- OUTKA, Elizabeth. **Viral modernism: the influenza pandemic and interwar literature.** New York: Columbia University Press, 2020.
- PINHO, Davi. O quarto de Jacob em 1922, 2022 e além: a despossessão enquanto forma. In: SANTIAGO, Victor et al (ed.). **Celebrando Woolf.** Rio de Janeiro: Teia, 2024. p. 67-86
- WOOLF, Virginia. A room of one's own. In: WOOLF, Virginia. **A room of one's own & Three Guineas.** London: Penguin Classics, 2019. [1929] p. 3-114
- WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works.** Kindle Edition, 2017. Loc147496 – Loc149081. [1976]
- WOOLF, Virginia. A Woman's College From Outside. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works.** Kindle Edition, 2017. Loc180853 – Loc180908. [1926a]
- WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works.** Kindle Edition, 2017. Loc57059 – Loc57141. [1937]
- WOOLF, Virginia. Jacob's Room. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works.** Kindle Edition, 2017. Loc14376 – Loc16902. [1922]
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** New York: Harcourt, 2005. [1925]
- WOOLF, Virginia. **Sobre estar doente.** Trad. Ana Carolina Mesquita & Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Editora Nós, 2021. [1926b]
- WOOLF, Virginia. The Value of Laughter. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works.** Kindle Edition, 2017. Loc183520 – Loc183560. [1905]
- WOOLF, Virginia. Three guineas. In: WOOLF, Virginia. **A room of one's own & three guineas.** London: Penguin Classics, 2019. [1938] p. 115-365

