



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Victor Santiago Sousa

***Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf -
uma farsa modernista em tradução***

Rio de Janeiro

2022

Victor Santiago Sousa

***Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf -
uma farsa modernista em tradução***

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Rio de Janeiro

2022

Victor Santiago Sousa

Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf -
uma farsa modernista em tradução

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de junho de 2002.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Conceição Monteiro
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Alice Gonçalves Antunes
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Aparecida de Oliveira
Universidade Federal da Paraíba

Prof.^a Dra. Patrícia Marouvo Fagundes
Universidade Federal do Acre

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

W913

Sousa, Victor Santiago.

Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf: uma farsa modernista em tradução/ Victor Santiago Sousa. – 2022.
277 f.: il.

Orientador: Davi Ferreira de Pinho.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Woolf, Virginia, 1882-1941 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Woolf, Virginia, 1882-1941. Freshwater – Teses. 3. Teatro inglês – História e crítica - Teses. 4. Tradução e interpretação na literatura– Teses. I. Pinho, Davi . II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

DEDICATÓRIA

À minha mãe, que me ensinou a arte do riso.
À minha irmã, que me ajuda a guardar esse segredo.

AGRADECIMENTOS

E a nossa mensagem para a nossa geração é,
Se quiser pintar um véu,
Nunca falhe,
Procure o fato nos arbustos de framboesa.

Virginia Woolf

E a minha mensagem para nossa geração é: nunca escreva uma tese longe de familiares e amigos. Procure a alegria e a calma nos arbustos de framboesa, pois lá o sucesso será encontrado. Esta tese é resultado de muitos encontros, palavras de afeto e puxões de orelha. Sou extremamente grato a todos que torceram por mim e não permitiram que eu desistisse quando tudo parecia estar desmoronando.

Ao Professor Dr. Davi Pinho, meu orientador-amigo e mensageiro de Virginia Woolf, por me ensinar não apenas a arte da convivialidade, mas também a acreditar que há sempre um mundo novo e mais colorido por vir. Ler Woolf tornou-se mais do que um objeto de pesquisa; agora é minha filosofia de vida. Somado à excelência acadêmica, a generosidade do Professor Davi contribuiu tanto para a minha formação como pesquisador na área de estudos de literatura que sou incapaz de traduzi-las em palavras. “Words fail me”, mas tentarei expressá-las pelos palcos das salas de aula, performando tudo que aprendi com muito carinho e respeito. Davi, você é o presente mais bonito que a UERJ me deu!

À querida professora Dra. Maria Conceição Monteiro, pelas excelentes aulas de literatura que certamente guiaram a minha escrita neste trabalho. Professora Conceição, que honra ter tido meus caminhos cruzados e centrifugados com os seus.

À Professora Dra. Maria Aparecida Oliveira, pelas excelentes contribuições no exame de qualificação e pela preciosa parceria nos encontros inspirados por Virginia Woolf. Professora Maria, você é luz!

À Professora Dra. Patricia Marouvo, pelas contribuições hídricas que ajudaram a compor este trabalho. Além disso, agradeço pela amizade e afeto durante todo o percurso da pesquisa. Patricia, você é um presente!

À Professora Dra. Maria Alice Antunes, pelas valiosas e carinhosas contribuições no exame de qualificação. Obrigado por aceitar participar desta jornada.

Ao Professor Dr. Leonardo Bérenger, pelas excelentes aulas sobre Shakespeare na PUC-Rio e por acreditar desde o início que eu teria sensibilidade para estudos relacionados ao teatro. Suas aulas refletiram bastante neste trabalho.

À Professora Dra. Fernanda Medeiros, pelas aulas sobre Shakespeare que me fizeram amar ainda mais os estudos sobre o teatro. Agradeço também pelas conversas nos corredores da UERJ. Você foi uma das primeiras pessoas a dizer que *Freshwater* valia a pena ser estudada. Viva!

Às minhas irmãs e amigas perpétuas Carla Souza e Bárbara Dias, pela amizade incondicional. Graças a vocês ganhei fôlego para continuar, mesmo que de modo claudicante. O amor de vocês está presente em cada linha deste trabalho. Amo vocês.

À Rachel Tavares, minha amiga interplanetária, por sempre me acolher de coração aberto e por me dar coragem para prosseguir com seus ensinamentos. A vida vale muito a pena ser vivida. Obrigado por tudo, minha irmã!

À Edna Campos Pacheco-Fernandes, por me abençoar com sua amizade. Obrigado por cada palavra de afeto durante todo o meu percurso acadêmico, da graduação ao doutorado. Te amo!

À Nathalia Xavier, um dos presentes mais bonitos que a vida me deu, por estar sempre ao meu lado durante todos esses anos, apoiando todos os passos que dei. Seu amor alimenta e faz crescer!

À Marcela Lanius, amiga e inspiração do mundo da tradução, pelas conversas sobre farsas modernistas e farsas da vida. Aprendo muito com você diariamente.

À Jessica Barcellos, amiga transamazônica, por trazer paz com suas palavras de cura.

Ao grande amigo e parceiro Claudio Paes, pela amizade, conselhos e gargalhadas que sempre me ajudam a ficar de pé.

À Louise Ferreira, por entrar na minha vida e torná-la mais leve com seu modo gracioso de enxergar a vida.

A Isys Lopes e Gabriel Jacques Bica, mistura de Maceió e Curitiba, pelas doses de amor e pelas risadas que me mantiveram de pé. Sou grato ao universo por ter vocês ao meu lado.

À Gabriela Coelho, por compartilhar comigo momentos de alegria e celebrar a vida mesmo quando tudo está nebuloso.

Ao querido Fábio Reis, por todas as conversas sobre Virginia Woolf e pela amizade que teve início graças a ela.

Ao Gabriel Leibold, pelo carinho constante e pela generosidade durante nossos encontros woolfianos.

Ao querido Fabrício Soares, pelos momentos de riso solto e palavras de conforto quando este projeto era apenas um rascunho.

À Suzana Figueiredo, pela inspiração diária que me ajudou a olhar para mim mesmo com mais carinho.

Ao querido Luiz Cláudio Couto, pai do Eros, por todo apoio e carinho durante a reta final da escrita da tese.

Ao amigo Angelo Carneiro, pelo afeto, escuta atenta e conversas sempre renovadoras.

Ao João Tonhá, pelo importante e carinhoso apoio durante a fase final da escrita.

À equipe de *Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf* (2021), por terem aceitado se aventurar e montar a primeira adaptação de *Freshwater* em palcos (pandêmicos) brasileiros. Em especial, agradeço ao meu grande amigo e ator Gabriel Saito, por ter me ajudado a tirar o projeto do papel.

À *Lei Aldir Blanc*, pelo apoio à cultura e pelo incentivo que possibilitou que *Água Fresca* adentrasse as casas de mais de 400 espectadores quando o mundo estava ainda a nadar em mares de imensa incerteza.

À *SITI Company*, por ter gentilmente concedido acesso ao texto da peça *Freshwater* (2009), adaptada e montada por Anne Bogart.

Aos *Outsiders* – Davi Pinho, Patricia Marouvo, Fábio Reis, Gabriel Leibold, Regina Sá, Mariana Pivanti, Mariana Oliveira, Marcela Filizola, Jessica Ziegler, Isabella Morelli, Valmir Percival –, por todas as trocas, conversas e encontros woolfianos que, tenho certeza, nos fortaleceram bastante durante a pandemia.

À UERJ, por ser o palco de tantos encontros transformadores. Viva a educação pública! Viva!

Por fim, e em especial, às mulheres da minha vida, Maria de Lourdes Santiago e Vanessa Santiago, minha mãe e minha irmã, pelos ensinamentos de amor e de vida, que sempre tiram o melhor e o mais puro de mim.

It is good to have an unbuttoned laughing evening once in a way.

Virginia Woolf

RESUMO

SOUSA, Victor Santiago. *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf*: uma farsa modernista em tradução. 2022. 277 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta tese apresenta um estudo e uma tradução original das duas versões da farsa modernista *Freshwater: a Comedy* (1923; 1935) - doravante *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf* -, único experimento teatral assinado pela escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), cujo texto ainda não conta com uma tradução brasileira. Seja devido às ressalvas da própria escritora acerca do valor de sua peça ou ao fato de ter sido escrita para entreter amigos em uma noite de festa, *Freshwater* não figura como objeto de análise crítica na maioria dos estudos dedicados à obra de Woolf. É consenso da crítica especializada que a obra de Woolf coaduna o estético e o político (GOLDMAN, 1998; FROULA, 2005; SELLERS, 2010; PINHO, 2015; OLIVEIRA, 2020) e que seus textos modernistas, assim como brincadeiras e experimentos performáticos, questionam verdades estanques do pensamento ocidental no que tange a questões de gênero, classe e raça. É objetivo deste estudo, então, ler as linguagens experimentais de Bloomsbury (GOLDMAN, 2004; PINHO, 2015) a partir de um olhar contemporâneo (WOOLF, 1925b; AGAMBEN, 2009a) e inserir *Freshwater* nesses debates, visto que, apesar de estar alinhada com o projeto artístico e político de Woolf, esta farsa ainda ocupa um lugar marginal nos estudos dedicados à vida e obra da autora. Além disso, em consonância com estudos críticos sobre a teatralidade modernista (FARFAN, 2004; KOPPEN, 2009; PUTZEL, 2012), pretendemos explorar a escrita dramática de Woolf, que articula atos performáticos de riso e deboche (BERGSON, 1900; WOOLF, 1905c; PINHO, 2020b) a fim de corrigir e desestabilizar sentidos. Por fim, esta tese, além de contar com uma tradução anotada das duas versões da referida farsa, apresenta também comentários sobre adaptações experimentais realizadas nos EUA, França e Brasil, levando em consideração que *Freshwater* ganhou mais destaque nos palcos do que em estudos teóricos.

Palavras-chave: Virginia Woolf. *Freshwater*. Farsa modernista. Bloomsbury. Teatro.

ABSTRACT

SOUSA, Victor Santiago. *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf*: a Modernist Farce in Translation. 2022. 277 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This doctoral dissertation offers a study and an original translation of the two versions of the Modernist farce *Freshwater: a Comedy* (1923;1935) – hereafter *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf* –, the only theatrical experiment written by the English writer Virginia Woolf (1882-1941), whose text has not been translated into Brazilian Portuguese yet. Be it due to the writer's own concerns about the value of her play or to the fact that it was written to entertain friends at a party, *Freshwater* does not appear as an object of critical analysis among most of the studies dedicated to Virginia Woolf. It is a consensus among scholars that Woolf's writings align aesthetics with politics (GOLDMAN, 1998; FROULA, 2005; SELLERS, 2010; PINHO, 2015; OLIVEIRA, 2020) and that her modernist writings, as well as her hoaxes and experimental performances, call into question so called absolute truths of Western thought in relation to gender, class and race. Thus, this study aims at thinking through the experimental languages of Bloomsbury (GOLDMAN, 2004; PINHO, 2015) from a contemporary perspective (WOOLF, 1925b; AGAMBEN, 2009a) in order to include *Freshwater* in these conversations, for, despite being in accordance with Woolf's political and aesthetic project, this farce still occupies a marginal place in critical debates. Furthermore, aligning itself with modernist theatricality studies (FARFAN, 2004; KOPPEN, 2009; PUTZEL, 2012), this dissertation also intends to unpack the dramatic quality of Woolf's writings, which articulate performative acts of laughter and mockery (BERGSON, 1900; WOOLF, 1905c; PINHO, 2020b) in order to correct and cast doubt over meanings. Finally, besides the first annotated translation of the two versions of the referred farce, this dissertation also offers critical comments on experimental adaptations of Woolf's play produced in the USA, France and Brazil, since *Freshwater* has attracted more attention from stage productions than from theoretical research.

Keywords: Virginia Woolf. *Freshwater*. Modernist farce. Bloomsbury. Theatre.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Virginia e Vanessa Stephen jogam cricket: o jogo e a brincadeira como formas de descoberta.....	18
Imagem 2 - Anotações de Vanessa Bell para a encenação de <i>Freshwater</i>	25
Imagem 3 - Anotações de Virginia Woolf para a performance de <i>Freshwater</i>	28
Imagem 4 - Convite para estreia de <i>Freshwater</i> no estúdio de Vanessa Bell	37
Imagem 5 - <i>The Cherry Orchard</i> e <i>The Years</i>	74
Imagem 6- Farringford, casa de Alfred e Emily Tennyson em <i>Freshwater</i>	85
Imagem 7 - Dimbola Lodge, casa dos Cameron em <i>Freshwater</i>	87
Imagem 8 - <i>Helping Hands</i> , uma farsa vitoriana	90
Imagem 9 - <i>A casa do enforcado</i> (1873), de Paul Cézanne.....	99
Imagem 10 - Os três taitianos (1899), de Paul Gauguin	117
Imagem 11 - <i>Dreadnought Hoax</i> : um ataque contra o Império Britânico.....	119
Imagem 12 - Virginia Woolf posa para a revista <i>Vogue</i> em 1924.....	123
Imagem 13 - Angelica Bell como Ellen Terry na estreia de <i>Freshwater</i> em 1935 ...	138
Imagem 14 - Montagem de <i>Freshwater</i> em 1983, dirigida por Simone Benmussa.	139
Imagem 15 - Julia Margaret Cameron em <i>Freshwater</i> (1870).....	148
Imagem 16 - <i>Mammon</i> (1884-5), por George Frederic Watts.....	186

SUMÁRIO

	SOBEM AS CORTINAS.....	13
1	UMA CABEÇA DE BURRO ENTRA EM CENA: <i>FRESHWATER</i> E O VALOR DO RISO.....	19
1.1	<i>A invisibilidade de <i>Freshwater</i></i>	19
1.2	Virginia e Vanessa trabalham e brincam juntas	24
1.3	<i>Freshwater</i> entra em cena: do valor do riso ao humor andrógino....	33
2	VIRGINIA WOOLF E A ESTÉTICA DRAMÁTICA.....	46
2.1	Virginia Woolf e o teatro	46
2.2	A escrita dramática de Woolf	55
3	<i>FRESHWATER</i>: UMA FARSA MODERNISTA.....	76
3.1	Índia, <i>Little Holland House</i> e <i>Freshwater</i> : uma leitura cômica	78
3.2	“Em ou por volta de dezembro de 1910 o caráter humano mudou”. ..	92
3.3	<i>Freshwater</i> : uma farsa modernista.....	109
3.4	Brincadeiras, performances e experimentos modernistas.....	116
4	ADAPTAÇÕES DE <i>FRESHWATER</i> NA EUROPA, EUA E BRASIL....	140
5	<i>FRESHWATER</i>: UMA COMÉDIA DE VIRGINIA WOOLF (1923) – UMA FARSA MODERNISTA EM UM ATO.....	148
6	<i>FRESHWATER</i>: UMA COMÉDIA DE VIRGINIA WOOLF (1935) – UMA FARSA MODERNISTA EM TRÊS ATOS	186
	Ato I - A Modéstia aos pés da Cobiça.....	187
	Ato II – Tudo por um bem maior.....	207
	Ato III – Chegam os caixões	220
	CAEM AS CORTINAS: UM RETROSPECTIVA	237
	REFERÊNCIAS.....	243
	ANEXO A - Leonard Woolf e Mitzi, seu sagui de estimação, em 1934.	256
	ANEXO B – <i>Sphinx</i> (1887), por George Frederic Watts.....	257

ANEXO C – <i>Ophelia</i> (1863-4 and c. 1877-1880), por George Frederic Watts	258
ANEXO D – Ellen Terry como Ofélia em 1878	259
ANEXO E – Lucio P. Ruotolo visita a casa dos Woolfs em 1975.....	260
ANEXO F - Resenha de Richard Dyer sobre a ópera de Andy Vores...	261
ANEXO G - Richard Dyer escreve para o <i>The Boston Globe</i> sobre Andy Vores e seu projeto a partir da farsa de Virginia Woolf	262
ANEXO H - Elenco da ópera <i>Freshwater</i> , de Andy Vores.....	264
ANEXO I - Fotos da montagem <i>off-Broadway</i> de <i>Freshwater: a Comedy</i> , adaptada por Anne Bogart (2009)	265
ANEXO J - <i>Flyer</i> de divulgação da peça <i>Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf</i> (2021)	267
ANEXO K - Texto de divulgação da peça <i>Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf</i> (2021) e ficha técnica	268
ANEXO L - <i>Galahad e a busca do Santo Graal</i> , por George Watts (1888)	270
ANEXO M – <i>A morte de Arthur</i> , por Julia Cameron (1874)	271
ANEXO N – <i>Choosing</i> , por George Watts 1864.....	272
ANEXO O - Ilustração de Quentin Bell a partir da performance de Lydia Lopokova como a rainha Victoria em 1927.	273
ANEXO P - <i>A despedida do cavaleiro Lancelot e da rainha Guinevere</i> (1874), por Julia Margaret Cameron.....	274
ANEXO Q - <i>A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford</i> (1857), por John Everett Millais	275
ANEXO R – <i>Beata Beatrix</i> , de Dante Gabriel Rossetti (1864)	276
ANEXO S – <i>O primeiro encontro de Petrarca e Laura</i> , de Marie Spartali Stillman (1899)	277

SOBEM AS CORTINAS

The play rather tosh; but I'm not going to bother about making a good impression as a playwright.

Virginia Woolf

A presente tese tem por objetivo apresentar um estudo e uma tradução original das duas versões da farsa modernista *Freshwater: a Comedy* - doravante *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf*¹ (1923/1935), único experimento teatral realizado pela escritora e pensadora inglesa Virginia Woolf (1882 – 1941). Partindo do pressuposto de que a peça ainda ocupa um lugar marginal em comparação às outras obras da autora, esta pesquisa se insere em um campo dos estudos woolfianos ainda muito pouco explorado. Esse silêncio crítico talvez se dê porque, em 3 de dezembro de 1934, a própria Woolf anota em seu diário que (re)escreveria *Freshwater* como uma *piada*² (WOOLF, 1982, p. 265), chegando a chamá-la simplesmente de tolice, *tosh*³, em 1º de janeiro de 1935 (WOOLF, 1982, p. 271). A farsa por vezes é comentada como um presente de aniversário para a sobrinha de Woolf, Angelica Bell (1918 – 2012), ou como uma mera folga entre projetos estéticos mais exigentes, mas o fato é que *Freshwater* não é um objeto de predileção da maioria dos pesquisadores de sua obra. No entanto, apesar de tais ressalvas e sentimentos dúbios da própria Woolf, acreditamos que traçar paralelos entre o projeto estético e político de Woolf e sua única peça pode contribuir bastante para os estudos woolfianos no Brasil e no exterior.

Nesse movimento, seguindo os passos de Woolf em seus ensaios, resenhas, diários, cartas, contos e romances, esta tese irá refletir sobre como a *performance* pode nos dar acesso a sentidos para além da comunicação, tendo como base

¹ Título escolhido para a primeira versão em português da farsa escrita por Woolf. Acreditamos que incluir o nome da autora no título da peça ajudará na divulgação deste experimento tão pouco conhecido. Ao longo da presente tese, faremos referência à peça apenas por *Freshwater*. Quando for necessário, deixaremos claro se se trata da versão de 1923 ou de 1935. A tradução das duas versões compõe os dois últimos capítulos desta tese de doutoramento.

² “That is, I will write the play for Xmas: Freshwater a farce—for a joke!”

³ Ver Epígrafe.

teórica as considerações do filósofo alemão Walter Benjamin (1916) e do crítico brasileiro Davi Pinho (2019). Logo, uma reflexão sobre outras *performances* culturais e políticas empreendidas por Woolf e os amigos de Bloomsbury, que colocam em xeque o *status quo* ocidental, será lapidar para este estudo. Levaremos em consideração a participação de Woolf em brincadeiras e sátiras feitas ao Império — tal como sua participação no hilário e debochado *Dreadnought Hoax*⁴ (FARFAN, 2004) — e sua relação com o teatro (PUTZEL, 2012), tanto como leitora de peças e membro de plateias quanto como eventual dramaturga. Considerando os ensaios “The Poetic Drama”⁵ (1906) e “Ellen Terry” (1941c), à guisa de exemplos, cujos motes principais têm relação com questões de teatro e performance, pretendemos ler a escrita de Woolf articulando atos performáticos da linguagem que se dão “entre os atos” e que operam o riso e o deboche a fim de desestabilizar e corrigir sentidos, tal como sugere a própria Woolf, em seu ensaio “The Value of Laughter”⁶ (1905c), e o filósofo francês Henri Bergson (1900), em seus ensaios acerca das dinâmicas sociais do riso.

No que tange à pesquisa do crítico woolfiano Steven D. Putzel (2012), fica evidente que a relação entre Woolf e o teatro forma e informa a arte de sua escrita. E já que o estudo de Putzel sugere que o pensamento de Woolf precisa de palcos pós-modernos e contemporâneos para encenar e ressignificar paradigmas de uma tradição falida, há, nas pesquisas feitas no Brasil, nas áreas de literatura inglesa, espaço para promover um estudo mais aprofundado da peça de Woolf. Na esteira de Putzel, que aborda a peça de forma séria, esta tese será composta por uma análise sociocultural do momento histórico no qual a peça está inserida, assim como uma tradução original e anotada de suas duas versões, uma de 1923 e a outra de 1935.

Antes de partirmos para uma análise mais detida da farsa de Woolf, é de extrema importância que façamos um passeio pelos poucos estudos feitos sobre a peça. Veremos que há pesquisas incontornáveis sobre a vida e a obra de Woolf — principalmente sobre sua participação no Grupo de Bloomsbury e sobre seu projeto

⁴ *O Embuste do Dreadnought*

⁵ “O drama poético”

⁶ “O valor do riso”

estético-político feminista — que não abordam *Freshwater*, mesmo sua relação com o teatro sendo bastante evidente (PUTZEL, 2012). Portanto, esta tese questiona o fato de *Freshwater* continuar ocupando um espaço marginal, não apenas no que tange a quantas vezes já foi mencionada, mas também à invisibilidade que a circunda em meio aos estudos dedicados à vida e à obra de Woolf. Aliando-se aos estudos woolfianos e expandindo o escopo da atual virada estético-política dos intérpretes da escritora inglesa, esta tese estabelece, então, um outro lugar na crítica contemporânea para *Freshwater*, que será lida como mais uma interferência feminista fundamental para continuarmos a apreender o amplo projeto experimental que Woolf elaborou ao longo dos anos.

Enquanto um estudo de *Freshwater* no século 21, esta tese não apenas explorará a relação pouco citada entre Woolf e o teatro, mas também promoverá debates sobre como tal relação potencializa a construção de uma escrita política, feminista e anti-imperialista que performa, critica e inopera ideários hegemônicos. Se, como afirma o crítico woolfiano Alex Zwerdling (1986, p. 303), o último romance de Woolf, *Between the Acts* (1941), articula uma estética teatral e dramática com as tensões de uma guerra iminente, é com *Freshwater* que ela exercita não apenas uma estética teatral, mas também suas habilidades como dramaturga e comediógrafa. Se considerarmos as cartas, as entradas dos diários, os ensaios e as resenhas de Woolf, *Freshwater* pode ser entendida como um experimento que destoa de outros trabalhos vistos como mais “sérios” e bem elaborados esteticamente. No entanto, lendo as mesmas cartas e entradas de diários, como se estivéssemos montando um quebra-cabeça, percebemos que este projeto de Woolf representa um longo exercício teórico-estético-político-feminista que ela vai desenvolver ao longo de toda sua carreira como escritora.

A tese está dividida em duas partes. A primeira contempla três capítulos que promovem uma análise da relação de Woolf com o teatro e pondera sobre como seus experimentos performáticos e teatrais – principalmente no que diz respeito a *Freshwater* — formam e informam a sua escrita artística, política, dramática e modernista. O capítulo 1 discute as origens de *Freshwater* enquanto um experimento artístico que envolveu amigos e familiares, o que poderá ser observado através de registros diarísticos e cartas. Além disso, veremos que a farsa ilustra o debate da escritora acerca do que ela entendia por “o valor do riso” (WOOLF, 1905c)

e como este pode servir para inoperar sistemas performáticos de interação hierarquicamente discrepantes entre masculino e feminino. No capítulo 2, discute-se primordialmente a relação de Woolf com o teatro e como essa relação não está apenas presente em seus ensaios, resenhas e romances, mas também são dramática e esteticamente trabalhados por Woolf (WHEARE, 1989; PUTZEL, 2012). À vista dessas considerações, passamos para o capítulo 3, no qual são debatidas não apenas a estética dramática da obra de Woolf, mas principalmente como esse método culmina também na escrita de *Freshwater* que, de modo deveras experimental, está em consonância com os debates *avant-garde* e *modernistas* dos amigos do grupo de Bloomsbury (GOLDMAN, 2004; PINHO, 2015) e com as intervenções políticas que eles realizaram através de brincadeiras como forma de criticar os padrões de gênero (masculino e feminino), bem como afrontar o Império com embustes (FARFAN, 2004).

A segunda parte da tese consiste também de três capítulos. No capítulo 4, é feito um passeio pelas adaptações de *Freshwater*, da década de 1970 a 2021, a fim de mostrar que a farsa tem passado por um processo de redescoberta nos palcos, apesar de ainda não receber muita atenção da crítica especializada na obra de Woolf. O capítulo 5 contempla a tradução comentada da primeira versão da peça, rascunhada em 1923, mas que foi engavetada devido às ressalvas de Woolf. O título escolhido foi *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf – uma farsa modernista em um ato* (1923). Já o capítulo 6 apresenta a tradução da versão estendida da farsa, revisada por Woolf e sua irmã Vanessa Bell em 1935, além de ter sido montada pela primeira vez no estúdio de Bell apenas para convidados. O título dessa versão é *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf – uma farsa modernista em três atos* (1935).

Finalmente, esta pesquisa é apenas um recorte do grande mosaico de possibilidades que a relação de Woolf com o teatro pode revelar. Este estudo não contempla a análise de outras farsas e peças modernistas, tal como *The Hotel*⁷

⁷ De acordo com Steven D. Putzel (2013, p. 227-228), Leonard Woolf, apesar de ser inexperiente como dramaturgo, tentou montar *The Hotel* (1939), sua única peça, diversas vezes profissionalmente, ao contrário de Woolf, que via *Freshwater* como mera diversão. De 1938 a 1967, Leonard enviou cartas para várias companhias de teatro, atores e diretores, cujas opiniões eram geralmente positivas, mas ao mesmo tempo a consideravam excessivamente política, experimental ou até mesmo confusa. Inclusive, Martin Esslin (1918 – 2002), crítico de teatro e dramaturgo, que cunhou o conceito de “teatro do absurdo”, achou que a peça de Leonard não fosse ser bem compreendida nos

(1939), escrita por Leonard Woolf, marido de Woolf. Contudo, acreditamos que este estudo possa contribuir significativamente para a abertura de novos caminhos de pesquisa nas Humanidades, em especial nas áreas de estudos de literatura, no que tange à análise de farsas e outros tipos de experimentos teatrais que, muitas vezes, são ignorados e menosprezados nos estudos modernistas em geral.

Chegou a hora. Não desliguem os celulares. Aproveitem este momento de riso solto.

palcos da década de 1960. No entanto, a falta de especificidade geográfica e os eventos muitas vezes inexplicados, exigindo do espectador bastante esforço para conectar ideias, são parte da estética absurda, o que não deixa muito claro o porquê de a peça ter sido negada por Esslin. Por outro lado, como sugere Putzel, a recusa de Esslin tinha a ver com o distanciamento histórico, pois ele achava que o público de 1960 não entenderia as dinâmicas sociais e políticas que ocorreram antes da segunda grande guerra, dentre outros eventos, que inspiraram a escrita crítica e política de Leonard (PUTZEL, 2013, p. 229). Já como destaca Leila Haghsheenas (2013), depois de muitos anos tentando montar sua peça, Leonard não deixava de perceber que seu trabalho ainda poderia ser montado, independente dos eventos históricos de cada década. *The Hotel* trata da globalização e do capitalismo predatório, além de fazer uma crítica aos valores e ideologias de religiões que acabam separando indivíduos, e não os unindo. A porta giratória do hotel mostra pessoas de diferentes lugares do mundo e crenças (fascistas, nazistas, cristãos e judeus) entrando e saindo, como uma forma de mostrar que todos fazem parte de uma comunidade global, apesar de oposições destrutivas (Cf. HAGHSHEENAS, 2019, p. 3). Em suma, *The Hotel*, até onde sabemos, ainda não foi montada e não tem tradução em Português.

Imagem 1 - PARTE I — FRESHWATER NA CENA MODERNISTA - Virginia e Vanessa Stephen jogam cricket: o jogo e a brincadeira como formas de descoberta



Legenda: A jovem Virginia Stephen, à esquerda, observa o lance de sua irmã, Vanessa Stephen, à direita.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/491666484322151977/>

1 UMA CABEÇA DE BURRO ENTRA EM CENA: *FRESHWATER* E O VALOR DO RISO

And I shall hire a donkey's head to take
my call in - by way of saying 'This is a
donkey's work'.

Virginia Woolf

1.1. A invisibilidade de *Freshwater*

Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf tem ocupado um lugar de marginalidade em comparação às outras obras de Virginia Woolf. Após a primeira edição de *Freshwater* e o importante trabalho de anotação feito por Lucio P. Ruotolo (1975) ainda na década de 1970, não há trabalhos expressivos de análise acerca de *Freshwater* em comparação às outras obras da autora. Mesmo quando consideramos importantes contribuições sobre a vida e a obra de Woolf e sua relação com a estética modernista, tais como *Virginia Woolf and The Bloomsbury Avant-Garde* (2005), de Christine Froula, e *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, de Jane Goldman (1998), *Freshwater* nem mesmo é mencionada. Vale notar também, à guisa de ilustração, obras cujo objetivo é promover leituras amplas acerca da relação entre a vida e as principais obras de Woolf: *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, de Jane Goldman (2006), e *Virginia Woolf: An Inner Life* (2005) de Julia Briggs. Nem mesmo nestas obras a farsa de Woolf é discutida e incluída como uma peça que possa compor o espectro de produções de Woolf. Mesmo no *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (2010), organizado por Susan Sellers, que reúne ensaios de estudiosos woolfianos de renome, *Freshwater* é colocada de lado. Na lista de abreviações para as obras de Woolf que serão citadas, o único “F” que aparece é o referente a *Flush* (1933a), embora a farsa seja citada brevemente por Julia Briggs em seu ensaio “The novels of the 1930s and the impact of history” e seja mencionada na lista “Cronologia” no ano referente a 1935, quando a peça foi montada pela primeira vez. Pode parecer um detalhe irrelevante, mas não incluir a peça na lista de abreviações de obras da autora indica que a peça

não faz parte das análises mais difundidas da crítica woolfiana. Quando aparece, *Freshwater* figura apenas para informar o leitor de que Woolf escreveu uma peça. Além disso, Julia Briggs, apesar de reconhecer que *Freshwater* satiriza os ideais vitorianos de seus antecessores no referido ensaio, afirma que *Orlando* (1928) satiriza de forma mais “séria” a tragédia e a comédia da era Vitoriana (BRIGGS, 2010, p.71) e que *Flush* aborda, também de forma mais “séria”, as dinâmicas familiares vitorianas (BRIGGS, 2010, p.77) — e vale dizer que, tanto *Orlando*⁸ quanto *Flush*⁹ também foram considerados como meros exercícios livres, ou folgas, por Virginia Woolf. Ou seja, o momento chegou para que nós reavaliemos *Freshwater*, como já fizemos com outras obras woolfianas.

Já levando em consideração estudos relacionados à performance de gênero e ao teatro modernista, a peça recebeu mais atenção. Temos a tese de doutorado de Nicola Shaughnessy, *The Dramatic Writings of Gertrude Stein, Virginia Woolf and Sylvia Plath* (1995); o ensaio de Andera Adolph, “Virginia Woolf’s Revision of a Shavian Tradition” (2001); o livro de Penny Farfan sobre a presença de mulheres no teatro modernista, *Women, Modernism and Performance* (2004); e o livro de R.S. Koppen sobre moda e gênero na obra de Woolf, *Virginia Woolf: Fashion and Literary Modernity* (2009). Contudo, é *Virginia Woolf and the Theatre* (2012), de Steven D. Putzel, que fornece uma análise sustentada da relação simbiótica da autora inglesa com as artes dramáticas, e menciona em sua introdução que a relação entre Woolf e

⁸ Em 5 de outubro de 1927, Woolf registra em seu diário que, após terminar um artigo para a revista *Tribune*, sentiu-se livre e instantaneamente sua mente foi tomada por um entusiasmo. Começou a pensar no seu próximo projeto literário, o que viria a se tornar *Orlando: A Biography* (1928), como um agrado, um presente. Ver *The Diary of Virginia Woolf* (1980), volume 3.

“If my pen allowed, I should now try to make out a work table, having done my last article for the Tribune, & now being free again. And instantly the usual exciting devices enter my mind: a biography beginning in the year 1500 and continuing to the present day, called Orlando: Vita; only with a change about from one sex to another. I think, for a treat, I shall let myself dash this in for a week, while ...” (WOOLF, 1980, p. 161)

⁹ E com no que diz respeito a *Flush* (1933a), Woolf, mesmo sabendo que daria muito trabalho escrevê-lo, duvidava de seu valor e considerou o projeto uma perda de tempo e de dinheiro, além de achar que Leonard, seu marido, fosse ficar decepcionado. No entanto, o considerava também um momento de descanso, pois, em comparação a *The Waves* [As Ondas] (1931c), *Flush* não exigiria muito planejamento (no forethought). Ver *The Diary of Virginia Woolf* (1982), volume 4.

“But I can’t get back into Flush, ever, I feel: & L. will be disappointed; & the money loss too—thats a bore. I took it up impetuously after The Waves by way of a change: no forethought in me; & so got landed: it would need months of hard work - & even then I doubt it” (WOOLF, 1982, p. 134).

o teatro — não apenas como leitora, mas também membro de plateias — é negligenciada em outros títulos dos estudos woolfianos (PUTZEL, 2012, p. xiii). Ademais, foram encontrados dois artigos que discorrem sobre *Freshwater* e a sátira que faz com a Era Vitoriana: *Hothouse Victorians: Art and Agency in Freshwater* (2017), de Kristine Swenson¹⁰; *Bloomsbury At Play*, de E.H. Wright, e *O anjo e suas asas: a representação da mulher vitoriana em Freshwater de Virginia Woolf* (2019), do pesquisador brasileiro Josenildo Ferreira Teófilo da Silva. Em suma, todos esses trabalhos fornecem breves contribuições que serão consideravelmente expandidas nesta tese sobre a estética teatral de Woolf em relação a *Freshwater*.

No que tange às mais célebres biografias de Woolf – escritas por Quentin Bell (1972) e Hermione Lee (1999) —, é possível notar que *Freshwater* também não ganha destaque em comparação às outras obras da autora. A biografia escrita por Quentin Bell (1910-1996) — sobrinho de Woolf e filho de Vanessa Bell (1879-1961) e Clive Bell (1881-1964) — não fala sobre *Freshwater* na mesma seção (“1923-1925”) em que fala sobre a escrita de *Mrs. Dalloway* (1925c) e o seu primeiro *The Common Reader* (1925), dois projetos bastante importantes para Woolf e que consumiu bastante suas energias. A primeira versão de *Freshwater*, escrita no mesmo período, foi concebida em 1923, como a própria Woolf registra em seus diários (WOOLF, 2008, p. 165), como um momento de descanso da escrita intensa de *Mrs. Dalloway*, que Woolf ainda chamava de *The Hours*¹¹.

Reinserir *Freshwater* nesse contexto revela que Woolf estava pensando em três formas esteticamente diferentes para as suas ideias (prosa narrativa, prosa ensaística e drama). Contudo, a peça escrita em um momento de “descanso” ganha apenas uma breve nota no apêndice do segundo volume da biografia escrita por Bell (1972, p. 236). Apenas na seção “1934-1937”, também no segundo volume, Bell

¹⁰ O ensaio de Swenson procura pontos de encontro entre a sátira de Woolf e o romance *Tennyson's Gift* [O talento de Tennyson] (1996), da escritora inglesa Lynne Truss (nascida em 1955), que também se trata de uma comédia acerca do grupo de artistas de *Freshwater*. O foco narrativo de Truss, diferente de Woolf, é no poeta laureado, que também é apresentado como uma figura vaidosa. No entanto, a romancista afirma não ter lido a farsa de Woolf durante a escrita do romance, o que nos dá mais uma evidência da sua invisibilidade (Ver SWENSON, 2017, p. 188).

¹¹ Inclusive, este foi o título escolhido por Michael Cunningham para o seu romance. *The Hours* [As horas] (1998) foi um grande sucesso e contribuiu bastante para a disseminação da obra de Woolf para leitores que ainda não a conheciam. O romance chegou a ser adaptado para o cinema em 2002 e foi indicado a vários *Academy Awards*. No entanto, apesar do sucesso, a imagem de Woolf como uma escritora melancólica e triste chegou ao grande público. Esta tese, portanto, contribui para a desconstrução dessa imagem negativa.

menção *Freshwater* no corpo do texto principal. Para Bell (1972, p. 189), trata-se de uma das interrupções — agradáveis e desagradáveis — que dificultaram o processo de escrita de *The Years*¹² (1937c), outro projeto bastante complexo para Woolf. Após esta breve menção, a peça ganha uma nota de rodapé, que fornece dados bem gerais sobre quando e onde a peça foi performada e sobre quem atuou nela. Em janeiro de 1935, como nos informa Bell, no estúdio de sua mãe, Vanessa Bell, em uma das muitas festas organizadas pelos intelectuais e artistas de Bloomsbury, *Freshwater*, uma sátira da era vitoriana, é montada pela primeira vez. Figuras desse período são ficcionalizadas por Woolf e são performadas por amigos e familiares. Leonard Woolf, como o jurista Charles Hay Cameron; Vanessa Bell, como a fotógrafa Julia Margaret Cameron; Duncan Grant, como o pintor George Frederic Watts; Julian Bell, como John Craig (única personagem inteiramente ficcional); Adrien Stephen, como o poeta Alfred Tennyson; Angelica Bell, como a atriz Ellen Terry; Ann Stephen, como Mary, uma das empregadas de Julia Cameron; e Eve Younger (amiga de Angelica), como a Rainha Victoria. Após essas informações, a peça será mencionada apenas mais uma vez no apêndice referente ao ano de 1935.

Já na biografia de Hermione Lee (1999), a peça ganha um pouco mais de destaque, em comparação ao texto de Quentin Bell, no que diz respeito a detalhes acerca dos bastidores de sua performance. No entanto, não há uma entrada para *Freshwater*, o que é bastante significativo, levando em consideração que todos os romances de Woolf têm entradas próprias e com diversas menções. Para ter acesso a qualquer informação referente à peça, devemos ir às entradas dos artistas que participaram do projeto de Woolf, tais como Vanessa Bell e Leonard Woolf. Além disso, há breves menções da peça quando lemos passagens das figuras vitorianas que inspiraram Woolf na escrita de *Freshwater*, tais como Julia Margaret Cameron ou Ellen Terry, sobre quem, inclusive, Woolf escreveu um ensaio homônimo: “Ellen Terry” (1941c). É, no entanto, a partir das menções esparsas de Lee que conseguimos ter mais detalhes sobre os bastidores da peça, tais como os conflitos entre a superprotetora Vanessa Bell e a filha Angelica Bell, e a suposta inveja que esta causava nas primas. Lee (1999, p. 651) nos informa que Ann Stephen, filha do irmão mais novo de Virginia e Vanessa, Adrian Stephen (1883 – 1948), não teria

¹² Os anos.

ficado satisfeita em interpretar Mary, a empregada; e nem Judith Stephen ficou muito feliz em dar vida ao golfinho; ao passo que Angelica é escolhida para interpretar Ellen Terry, a protagonista da farsa. Segundo Lee (1999, p. 650), *Freshwater*, além de ser uma forma de distração, em consonância com o que nos diz Quentin Bell, foi dedicada à Angelica Bell em seu aniversário de 16 anos, mais um motivo para gerar ciúmes em suas primas (LEE, 1999, p. 651). Essas informações sobre o aniversário de sua irmã são ignoradas por Quentin Bell, assim como a participação de Mitzi, o mico de estimação de Leonard, que Lee menciona rapidamente (LEE, 1999, p. 650).

Em linhas gerais, *Freshwater* recebe atenção no texto de Lee como um evento familiar, analisado a nível biográfico para nos dar acesso às relações afetivas de Woolf. A biógrafa, inclusive, aborda a peça no capítulo intitulado “Fracasso” (*Failure*), o que sugere que Lee de fato acredita que a peça foi uma mera brincadeira. No entanto, ela nos dá uma pista, sobre a possível potência de *Freshwater*, referindo-se especificamente à versão de 1935 como sendo menos prolixa e mais dramática (LEE, 1999, p. 650). A dramatização da escrita em Woolf, algo que é explorado por Jane Wheare (1989) — sem levar em consideração *Freshwater* — e Steven D. Putzel (2012), diz respeito não exatamente à escrita de peças de teatro, mas também à estética teatral de outros escritos de Woolf, como, à guisa de exemplo, *Orlando* (1928), *The Years* (1937c) e *Between the Acts* (1941b)¹³.

Tanto Quentin Bell quanto Hermione Lee, assim como outros críticos aqui mencionados, elaboram breves pistas valiosas para o empreendimento da presente tese. Se Ruotolo (1975;1976), Shaughnessy (1995), Farfan (2004), Koppen (2009), Wright (2011) e Putzel (2012), fornecem chaves de leitura lapidares e dados essenciais para a montagem desse quebra-cabeça, fica evidente na crítica woolfiana que *Freshwater* carece de uma análise sustentada enquanto mais um projeto que, como a crítica especializada já estabeleceu sobre muitas outras obras de Virginia Woolf, confunde o político e o estético. Esta tese leva a comédia de Virginia Woolf a sério, por assim dizer, pensando sua farsa como mais uma manifestação de seu “gênero intensivo”, para usar a formulação de Rosi Braidotti (2011): um (não)gênero que oscila entre autobiografia, ficção, poesia e, como pretendo incluir por meio deste estudo, drama. Reconhecendo os trabalhos que vieram antes deste e preenchendo

¹³ Esta ideia de “escrita dramática” será discutida no Capítulo 2.

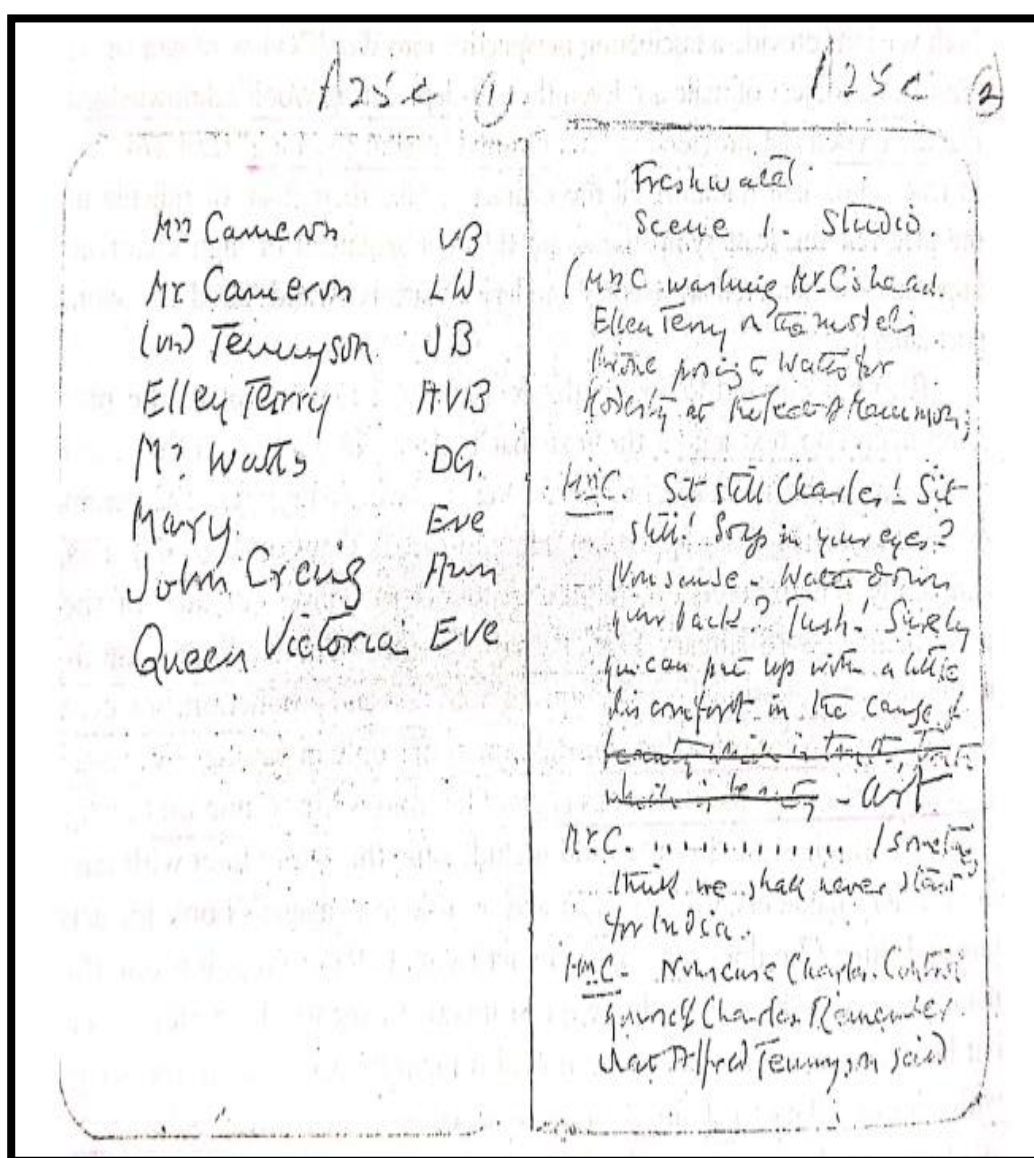
um vazio crítico em torno de *Freshwater*, esta tese desloca a farsa de Woolf para o centro de uma análise de sua escrita.

1.2. Virginia e Vanessa trabalham e brincam juntas

De acordo com Lucio P. Ruotolo (1975), Quentin Bell teria pedido a Leonard Woolf que procurasse os manuscritos de *Freshwater* enquanto escrevia a biografia de sua tia, mas Leonard não os teria encontrado em meio à grande pilha de papéis. No entanto, em 1969, algumas semanas após a morte de Leonard, Anne Olivier Bell (1916 – 2018) — esposa de Quentin Bell — encontrou tais manuscritos, e são esses aos quais Ruotolo teve acesso para fazer as primeiras anotações de *Freshwater* (RUOTOLO, 1975, p. vii). Ruotolo salienta que não foi tarefa fácil ter certeza acerca de qual versão de *Freshwater* foi encenada em 18 de janeiro de 1935, tendo em vista que Woolf escreveu duas versões da peça, uma com apenas um ato e outra com três, e que o início do projeto se deu em 1923. A única certeza é que ela foi encenada, pois Woolf registra em seus diários no dia 19 de janeiro que *Freshwater* havia sido encenada na noite anterior (WOOLF, 2008, p. 365). O crítico afirma que, ao serem entrevistados, os espectadores que estavam vivos quando os manuscritos foram encontrados não conseguiam lembrar de cor nada que pudesse ajudar a datar as versões de um ato e de três atos, como sendo de 1923 e 1935, respectivamente, ou vice-versa. Antes que Anne Olivier Bell encontrasse os manuscritos, Quentin Bell teve de recorrer às suas memórias da época enquanto escrevia a biografia de Woolf. Como nos informa Ruotolo (1975, p. vii), o jovem Quentin assistiu a alguns ensaios em Charleston, no verão de 1934, mas não pôde comparecer à festa na qual a peça foi encenada. Porém, anotações no texto da peça feitas por sua mãe, Vanessa Bell, que Quentin Bell apenas cita na sua nota de rodapé, ajudam a datar uma das versões como sendo de 1935. A partir dos ensaios que assistiu, Bell consegue recordar dois incidentes: primeiro, a cena do segundo ato em que Ellen e John estão na praia, algo que só acontece na versão de três atos; além disso, ele se recorda da primeira fala da peça feita pela Sra. Cameron (Vanessa Bell), “Sente-se direito, Charles” [“Sit still, Charles”] (WOOLF, 1935, p. 5), fala esta que também só ocorre

na versão mais longa. Isso pode ser confirmado também pelas anotações de Vanessa Bell, como uma forma de se preparar para a grande noite, como podemos checar a seguir.

Imagem 2 - Anotações de Vanessa Bell para a encenação de *Freshwater*



Fonte: PUTZEL, 2012, p. 68.

Além disso, como nos informa Steven D. Putzel (2012), tais anotações dão evidências do cuidado e do profissionalismo que Vanessa Bell teve com os ensaios. Além de interpretar Julia Margaret Cameron, Vanessa pode ser considerada também a diretora da peça, levando em consideração tanto as suas notas acerca do elenco e quanto as alterações feitas ao texto que ambos Putzel e Ruotolo mencionam. É

possível inferir, então, que Woolf trabalhou colaborativamente com a irmã, mas isso não é explicado na referida biografia de Quentin Bell. Ele apenas menciona que há um registro de próprio punho feito por sua mãe que possibilita datar a versão de 1935. Para mais detalhes, foi necessário ir a outras fontes. Como a própria Woolf registra em seus diários, no dia 11 de janeiro de 1935, “Nessa, Angelica e Eve ontem. Nós falamos muito sobre a peça”¹⁴ (WOOLF, 1982, p. 273). Além de esse registro confirmar que encontros estavam sendo feitos para a performance que aconteceria dali a alguns dias, Putzel (2012, p. 67) nos informa que Vanessa Bell também havia feito uma lista de fantasias, intitulada “Roupas”, e desenhos que faziam sugestões sobre tipos de penteado. Além disso, como comenta Putzel¹⁵, Vanessa teria feito algumas alterações no texto que Ruotolo editou e anotou.

No primeiro ato da versão de 1935, Watts está a pensar sobre o seu quadro, “A Modéstia aos pés da Cobiça”, e sobre a imagem que deseja passar para os espectadores, e a Sra. Cameron fala de sua partida para a Índia.

SRA. CAMERON:

Deixe-me ver. Está chegando a hora. Agora deixe-me pensar. O que devo querer desta viagem?

SR. CAMERON:

Fé, esperança e caridade.

(WOOLF, 1935, p. 17-18)¹⁶

Como aponta Putzel (2012, p. 67-68), Vanessa teria escrito: “Nossa, está chegando a hora. Em breve serão 2 horas. O que devo querer dessa viagem?”¹⁷ (BELL, 1935 *apud* PUTZEL, 2012, p. 67-68). Trata-se de uma alteração mínima com relação à versão final, mas há outro acréscimo significativo presente nas notas de Vanessa que não aparece na versão de 1935. No início do primeiro ato, a Sra. Cameron está lavando a cabeça do Sr. Cameron, enquanto este reclama: “É a sexta

¹⁴ No original: “Nessa & Angelica & Eve yesterday. We talk a great deal about the play”.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ A tradução das duas versões da farsa de Woolf foi exclusivamente realizada pelo autor do presente estudo. Para comparar a tradução comentada dos textos completos com os respectivos originais, veja a segunda parte desta tese. Já a indicação de páginas refere-se à edição de 1975/1976, feita por Lucio P. Ruotolo. Já no que diz respeito a outras obras, quando não for feita uma referência ao tradutor ou à tradutora, as traduções também são de minha autoria.

¹⁷ “Dear me. Time is getting on. It’ll soon be 2 o’clock. Now let me think what shall I want on the voyage?”

vez em oito meses! A sexta vez em oito meses! Sempre que nos preparamos para ir à Índia, Julia lava a minha cabeça”¹⁸. Ao que a Sra. Cameron responde: “Besteira, Charles. Controle-se, Charles”¹⁹ (WOOLF, 1935, p. 5). As notas de Vanessa teriam sugerido o seguinte acréscimo:

Venha aqui, Charles. Deixe-me secar a sua cabeça. Deixe Julia Margaret Cameron trabalhar pela última vez a serviço da arte (ela o seca). Todas as minhas irmãs eram belas, mas eu tinha talento. Elas eram casadas com homens, mas eu sou casada com a arte²⁰. (BELL, 1935 *apud* PUTZEL, 2012, p. 68)

Sendo Vanessa uma artista e mulher, faz todo o sentido que o papel de Julia Margaret Cameron tenha ficado com ela. Em sua anotação, fica evidente a sua tentativa de chamar atenção para a questão do casamento e seus padrões patriarcais de gênero, assim como o compromisso (libertador) de uma mulher artista com a sua arte. Além disso, há uma evidência de que a versão de 1923 foi utilizada como parâmetro nos encontros, pois essa fala da Sra. Cameron sobre a beleza de suas irmãs em comparação ao seu talento ocorre apenas na versão de um ato. Contudo, não é possível saber se as alterações de Vanessa foram incluídas na performance e não incorporadas ao texto, que seria editado postumamente por Ruotolo, ou se Woolf as retirou durante os encontros e ensaios, mas, levando em consideração a versão final, podemos inferir que Woolf quisesse passar a mesma ideia de forma mais sutil. No segundo ato, isso fica claro quando Ellen decide ir à praia e arremessa seu anel de casamento para um golfinho. Em suma, as anotações e desenhos de Vanessa, além de evidenciarem a sua participação ativa, nos permitem perceber que *Freshwater* não era um projeto qualquer. Havia não apenas bastante pesquisa, como afirma Ruotolo (1975, p. vi), mas também bastante ensaio e preocupação acerca da estética da peça.

Outro dado que evidencia o trabalho em conjunto de Vanessa Bell e Woolf é a lista do elenco principal feita a próprio punho por Woolf para a mesma performance, como podemos comparar a seguir na Imagem 3.

¹⁸ No original: “The sixth time in eight months! The sixth time in eight months! Whenever we start for India Julia washes my head. And yet we never do start for India”.

¹⁹ No original: “Nonsense, Charles. Control yourself, Charles”.

²⁰ No original: “Come here, Charles. Let me dry your head. Let Julia Margaret Cameron work up to the last moment in the service of art (she dries him). All my sisters were beautiful, but I had genius. They were the brides of men, but I am the bride of art”.

Imagem 3 - Anotações de Virginia Woolf para a performance de *Freshwater*

Dramatic Personae.

Julia Margaret Cameron	—	Vanessa Bell.
Charles Hay Cameron, her husband,	—	Leonard Woolf.
George Frederick Watts R.A.	—	Duncan Grant.
Ellen Terry wife of G.F. Watts	—	Angelica Bell.
Alfred Tennyson poet laureate.		Adrian Stephen
Mary Magdalen — the Mary.		Ann. Stephen.
John Lieutnant R. the N.	John Craig	Julian Bell.
Queen Victoria	—	Eve Younger.
The Porpoise —		Judith Stephen.
The Marmozet.		Mitzi.

Fonte: RUOTOLO, 1976, p. 1.

Como podemos observar, os atores amadores escalados diferem um pouco das anotações de Vanessa Bell. Woolf escala Adrian Stephen para o papel de Tennyson, e Bell escolhe Julian Bell; Woolf escolhe também Julian Bell para o papel de John Craig, ao passo que Bell havia sugerido que uma mulher, Ann Stephen, o interpretasse. Nas notas de Woolf, Ann é escolhida para o papel de Maria, a empregada; e nas de Bell, Eve surge como possibilidade tanto para o papel de Mary quanto da rainha Victoria. Woolf, curiosamente, escala também a sua sobrinha,

Judith Stephen, filha de seu irmão Adrien Stephen e de Karin Stephen, para interpretar o golfinho; e Mitzi, o sagui de estimação que Leonard Woolf adotara em julho de 1934²¹ (NUNEZ, 1997; GLENDINNING, 2006). Essas duas escalações indicam que Woolf, na posição de dramaturga, considerava os animais imagens importantes para a estética de sua farsa. Uma pessoa interpretando um golfinho e um mico de verdade devem ter contribuído para muitas risadas naquela noite (Cf. LEE, 1999, p. 650), sendo talvez os elementos mais farsescos da performance. Em carta a Quentin Bell, no dia 27 de fevereiro de 1935, Woolf escreve: “gostaria que pudesse ter ido [para estreia de *Freshwater*] para ver Nessa e Angelica e Duncan e o mico fazendo xixi no braço de Leonard”²² (WOOLF, 1979, p. 373).

Os animais (representados tanto por Mitzi quanto pelo golfinho), compõem o pacto criativo e performático da peça; não aparecem apenas como objetos de contemplação dos artistas, algo que Woolf satiriza através do personagem George Frederic Watts (1817 - 1904). Woolf, alguns dias antes da estreia de *Freshwater*, chegou a registrar em seu diário, no dia 11 de janeiro de 1935, que pensava em encomendar a cabeça de um burro para representá-la ao final da apresentação. “E eu devo encomendar a cabeça de um burro para me representar quando as cortinas subirem — como uma forma de dizer ‘Isso é o trabalho de um burro’”²³ (WOOLF,

²¹ Como nos informa Victoria Glendinning (2006), biógrafa de Leonard Woolf, Mitzi acompanhava Leonard para todos os lugares aonde ele ia. O sagui – que aqui decidimos traduzir por mico – chegou a acompanhá-lo em uma viagem pela Europa, e há rumores de que ele salvou Leonard e Virginia de investidas nazistas. Glendinning (2006, p. 282) conta que os Woolf decidiram fazer uma viagem de carro pela Europa, cujo destino final seria a Itália, onde Vanessa Bell estava, e Mitzi os acompanhou. Embora Leonard, homem judeu, tivesse sido aconselhado pelo Departamento de Relações Exteriores a não passar pela Alemanha, seu trajeto incluía a cidade alemã de Colônia. Nessa época, já se debatia as influências desastrosas dos projetos antifascistas, e Leonard era politicamente envolvido nessas discussões. Contudo, ele tinha receios de perder sua liberdade como cidadão britânico e resolveu correr o risco. Em maio de 1935, os Woolf e Mitzi partiram para a Itália. Passando pela Alemanha, perceberam que havia soldados armados em cada esquina e cidadãos alemães com bandeiras de apoio a Hitler que gritavam “Heil Hitler!”. Leonard e Virginia temiam por suas vidas, mas Mitzi os “salvou”. Ao passarem de carro pela multidão, o sagui, que estava no ombro de Leonard, teria distraído a todos com sua agitação e com sua forma desconhecida, pois não sabiam se aquele bicho era um “rato” ou um “morcego” (GLENDINNING, 2006, p. 283). Por fim, os Woolf chegaram à Itália em segurança e depois puderam contar a todos o que acontecera. Vale mencionar também que a escritora Sigrid Nunez escreveu um romance intitulado *Mitz, the Marmoset of Bloomsbury* (1998), que ficcionaliza a presença de Mitzi em Bloomsbury. A foto de Leonard Woolf e Mitzi encontra-se no **Anexo A**.

²² No original: “[...] I wish you had been there [Freshwater party] to see Nessa and Angelica and Duncan and the marmoset wetting on Leonard’s arm”.

²³ No original: “And I shall hire a donkey’s head to take my [curtain] call in - by way of saying This is a donkey’s work.”

1982, p. 273). Pensar em artifícios cenográficos também fazia parte do processo. Podemos perceber que, se a montagem era uma diversão, ela também exigiu um enorme trabalho para sua realização, trabalho esse que mobilizou diversos artistas. Não era incomum esse tipo de investimento nas ditas brincadeiras de Bloomsbury. Para outra performance, por exemplo, Duncan Grant fez uma cabeça de papelão e acrescentou gelatina vermelha, a fim de simbolizar o sangue que escorria de uma cabeça decapitada, para um esquete sobre João Batista em uma das muitas noites teatrais de Bloomsbury (RUOTOLO, 1975, p. v). Caso Woolf tenha de fato encomendado a cabeça de um burro para representá-la, deve ter arrancado muitas risadas da plateia. Afinal, há na peça menções a um burro. No primeiro ato, o Sr. Cameron diz ter visto algo que muitos chamariam de “fato” passar pela janela.

SR. CAMERON:

Pensei ter visto algo, que muitas pessoas chamariam de fato, passar pela janela agora mesmo. Um fato de calças; um fato com costeletas. Um fato de boa aparência, como os fatos são. Um jovem rapaz, de fato.

SRA. CAMERON:

Um jovem rapaz! Exatamente o que eu quero. Um jovem rapaz com coxas nobres, cachos divinos e olhos dourados. [*Vai até a janela e o chama.*] Jovem rapaz! Jovem rapaz! Quero que pose para mim como *Senhor Isumbras no vau* [*Sra. Cameron se retira. Um burro zurra. Ela entra novamente.*] Aquilo não é um homem. Aquilo é um burro. Ainda que, para um artista de verdade, um fato seja o mesmo que o outro. Um fato é um fato; arte é arte; um burro é um burro.

(WOOLF, 1935, p. 16)

Esta passagem deixa evidente também que *Freshwater* está em consonância com questões que Woolf interrogou ao longo de sua carreira, principalmente questões concernentes às noções de fato e ficção, vida e arte, e até mesmo, podemos incluir aqui, de seriedade e brincadeira. Em *A Room of One's Own*²⁴ (1929a), baseado em palestras ministradas em duas faculdades inglesas para mulheres — *Newnham College* e *Girton College* —, Woolf promove embates teóricos acerca das relações limitantes entre mulheres e ficção e afirma que, em seu ensaio pelo menos, “é provável que a ficção contenha mais verdade do que os fatos”²⁵ (WOOLF, 1929b, n/p) quando se trata de questionar os ditames de gerações anteriores que entendiam a literatura escrita por mulheres como inferiores em

²⁴ *Um quarto todo seu.*

²⁵ Tradução de Júlia Romeu. No original: “Fiction here is likely to contain more truth than fact” (WOOLF, 1929a, p.8).

comparação à literatura escrita por homens. Outros exemplos clássicos sobre essa relação entre fato e ficção são os romances *Orlando: A Biography*²⁶ (1928) e *Flush: A Biography* (1933a), além dos ensaios “The New Biography”, “The Art of Fiction”, ambos de 1927, e “The Art of Biography” (1942), publicado postumamente em *The Death of the Moth and Other Essays* (1942). Em linhas gerais, Woolf advoga, nos referidos ensaios, por uma escrita de vida, algo que possa unir verdade e ficção, fato e imaginação. Ao dizer “[a]quilo não é um homem. Aquilo é um burro. Ainda que, para um artista de verdade, um fato seja o mesmo que o outro. Um fato é um fato; arte é arte; um burro é um burro”, Woolf, através da Sra. Cameron, parece estar debochando de artistas e escritores que ela chamou, no ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), de *Edwardians* (Eduardianos). Estes, para Woolf, possuíam um ideário meramente descritivo, “materialista” em seu vocabulário, que consistia em definir e representar suas personagens de forma unidimensional. Contudo, os membros do grupo de Bloomsbury, que Woolf vai chamar de *Georgians* (Georgianos), estavam experimentando novas formas de tecer e combinar múltiplas realidades, pois estas são fragmentadas e pluridimensionais. Assim como Mrs. Brown torna-se um paradigma de um tempo por vir, um tempo que contempla múltiplas realidades, as personagens de *Freshwater*, caricaturas de figuras da era vitoriana, também colocam em xeque a impossibilidade de capturar e aprisionar a vida de alguém com descrições milimétricas. Embora Woolf tenha escolhido a comédia para fazer esta reflexão — algo que Marion Dell (2015, p. 5) enxerga de forma negativa, visto que Woolf não parece pensar a arte de Julia Margaret Cameron, sua tia-avó, de forma séria —, acreditamos que esta farsa modernista se insere de forma muito clara no pensamento e experimentos empreendidos por Woolf. Se com *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924) Woolf lida com a questão da criação de personagens aparentemente de forma “séria”, com *Freshwater* ela leva a questão a outro nível, posto que esta peça foi concebida inicialmente para ser performada e não lida, como podemos fazer hoje. Desse modo, todos aqueles (incluindo o mico de Leonard) que foram escalados por Vanessa Bell e Woolf encenaram o propósito imaginativo que a autora inglesa já vinha debatendo em seus romances, contos e ensaios.

²⁶ *Orlando: uma biografia*

Freshwater, portanto, coloca em xeque não apenas o “valor” e a tal “seriedade” de um trabalho artístico, mas também questiona a noção de fato e ficção, tal como ela mesma elaborou em *A Room*, um de seus escritos mais comentados e analisados. “A ficção deve se ater aos fatos e, o quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção”²⁷ (WOOLF, 1929b, n/p). Estes, fato e ficção, são claramente tensionados na farsa quando os artistas modernistas de Bloomsbury, ocupando o palco e os bastidores de Bell e Woolf como atores, atrizes e produtores amadores, interpretam caricaturas de artistas vitorianos de *Freshwater*.

A vila de *Freshwater* tornou-se um símbolo geográfico no qual uma comunidade artística vitoriana se formou. O poeta Alfred Tennyson comprou uma casa (*Farringford House*) na Ilha de Wight, mais especificamente na Baía de *Freshwater*, a fim de se isolar e fugir da agitação urbana, mas sua casa acabou se tornando um chamariz para admiradores, turistas e artistas, tais como a fotógrafa Julia Margaret Cameron, tia-avó de Woolf, que visitou o poeta e, em 1860, acabou se encantando por aquela atmosfera artística e decidiu ficar na ilha (Cf. FORD, 2003; SWENSON 2017). A casa dos Camerons (*Dimbola Lodge*²⁸) era bem próxima à de Tennyson. Essas casas tornaram-se centros de produção artística, onde o poeta laureado recitava seus poemas e Julia Cameron exercitava a arte da fotografia, tendo o próprio Tennyson e outros artistas, tais como o pintor George Watts e sua esposa, Ellen Terry, como objetos de suas fotografias. Como aponta Swenson (2017, p. 186), essa comunidade de artistas reproduzia valores vitorianos de gênero, apesar de seu grande potencial boêmio. Esses valores vitorianos estão representados na forma pela qual Watts subjugava Ellen Terry em nome de sua arte; ou no modo como Tennyson exercitava sua vaidade masculina ao recitar “Maud” (1859); e até mesmo o possível abuso de poder de Julia Cameron que fazia suas empregadas posarem para suas fotografias.

Todos esses eventos são satirizados em *Freshwater*, tanto na versão de 1923 quanto na de 1935 e, ainda de acordo com Swenson (2017, p. 184), o que há de

²⁷ No original: “Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction” (WOOLF, 1929a, p. 20)

²⁸ O nome da casa dos Camerons não é aleatório. Dimbola é também o nome de um distrito localizado na Província Central no Sri Lanka (Ceilão), onde os Camerons tinham terras (HERBERT, 2014)

cômico nesses eventos — e o fato de o subtítulo da peça ser *a comedy* não é por acaso — é justamente percebido por um distanciamento histórico. Afinal, o que ainda tinha de vitoriano na vida e na arte daqueles que hoje qualificamos como modernistas? A comunidade de artistas de Freshwater que se formou em meados do século XIX pode ser comparada ao que veio a ser o grupo de intelectuais de Bloomsbury, e do qual Virginia Woolf fazia parte²⁹. O tom jocoso de *Freshwater*, a partir da rememoração de figuras de destaque do período vitoriano, coloca em xeque tanto os avanços artísticos e filosóficos quanto as possíveis repetições de padrões, principalmente no que tange às performances de gênero que colocavam – e ainda colocam – a mulher como receptáculo de um feminino dócil e subalterno.

Se, em 1923, Woolf decidiu engavetar o projeto, pois não se sentia muito segura acerca de seu valor, em 1935 ela decide não apenas revisar a peça, mas também montá-la. A versão de 1923, que tinha apenas um ato, torna-se uma peça de três atos no trabalho de colaboração com Vanessa Bell, e é encenada para familiares e amigos em uma das muitas festas organizadas pelos artistas e pensadores de Bloomsbury. Woolf ainda tinha receios acerca da qualidade de *Freshwater*, afinal tratava-se do trabalho de um “burro”. Mas, dessa vez, Woolf parecia entender a potência da farsa, apesar de continuar expressando sentimentos dúbios em seus diários.

1.3. *Freshwater* entra em cena: do valor do riso ao humor andrógino

Freshwater foi concebida em 1923, como um momento de descanso da escrita intensa de *Mrs. Dalloway*³⁰ (1925c), que Woolf ainda chamava de *As horas* à época.

Gostaria de poder escrever *As horas* [*Mrs. Dalloway*] tão livre e vigorosamente quanto escrevinho *Freshwater: a Comedy*. É uma coisa estranha o modo árduo com que encontro meus romances; e ainda assim

²⁹ (Cf. FORD, 2003; HERBERT, 2014; SWENSON, 2017)

³⁰ [*Sra. Dalloway*]

Freshwater é apenas uma espirituosa diversão; e *The Hours* têm certo mérito sério³¹ (WOOLF, 2008, p. 165).

Como afirma Lucio P. Ruotolo (1975, p. viii), Woolf, no dia 17 de agosto de 1923, escreve uma carta para a irmã Vanessa Bell, expressando preocupação acerca da revisão de *Freshwater*: “Você e Duncan [Grant] não vêm? – qualquer dia menos quarta-feira, ou terça. Quero ler minha peça o mais rápido possível” (WOOLF, 1977, p. 67)³². Ao dizer que precisa “ler a peça o mais rápido possível”, podemos inferir que Woolf não só tinha um prazo a cumprir, mas também desejava entregar um trabalho razoavelmente bem-feito. Isso fica mais evidente quando, em 6 de outubro de 1923, Woolf escreve para Desmond MacCarthy a fim de falar sobre a possível montagem da peça no Natal.

Nessa [Vanessa Bell] diz que você talvez aceite dirigir um esquete sobre nossas tias-avós, que queremos encenar no Natal. Caso seja verdade, poderia lhe enviar uma cópia do manuscrito ou poderíamos marcar uma reunião para falarmos sobre isso. Há seis papeis: Lydia, Adrian, Nessa, já estão confirmados. Os outros aguardam a sua decisão.³³ (WOOLF, 1977, p. 72).

E nessa mesma carta, Woolf revela suas ideias para a possível montagem, como uma forma de deixar claro para MacCarthy, caso ele aceite o projeto, como ela queria que fosse feito. Além do possível elenco — Lydia, Adrian e Nessa, já confirmados —, Woolf menciona alguns tópicos que merecem certa atenção:

Não consigo escrever uma carta, embora haja milhões de coisas que queira dizer. Então me avise caso tudo possa ser realizado. A ideia é ter pilhas de fotografias dos Camerons, camafeus, calças de cintura larga, loureiros, laureados e todo o resto³⁴ (WOOLF, 1977, p. 73).

³¹ No original: I wish I could write *The Hours* as freely and vigorously as I scribble *Freshwater*, a *Comedy*. It's a strange thing how arduous I find my novels; and yet *Freshwater* is only spirited fun; and *The Hours* has some serious merit”.

³² No original: “Won't you and Duncan come over? – any day except Wednesday, or Tuesday. I want to read you my play, as soon as possible”.

³³ No original: “Nessa [Vanessa Bell] says that you may consent to stage-manage a skit upon our great aunts, which we want to act for Christmas. If this is true, either I could send you a copy of the MS [manuscript] or perhaps we could contrive a meeting in order to discuss it? There are six parts: Lydia, Adrian, Nessa, are already cast. The rest await your decision”.

³⁴ No original: “I can't write a letter, though there are millions of things I want to say. So let me know if anything can be arranged. The idea is to have masses of Cameron photographs, shawls, cameos, peg-top trousers, laurel trees, laureates and all the rest”.

Aqui, Woolf parece estar bem animada e chama atenção para alguns dos temas a serem tratados na peça. Segundo Ruotolo (1976, p. 85), no entanto, há uma discrepância que sugere a possível existência de uma terceira versão de *Freshwater*. Ao voltarmos ao início da carta, podemos observar que Woolf diz “um esquete sobre nossas tias-avós”, sendo que as duas versões às quais temos acesso falam apenas de Julia Margaret Cameron, tia-avó de Vanessa Bell e Woolf. Além disso, Ruotolo chama atenção para o número de personagens. Na carta, Woolf diz que há seis papéis, mas, na versão de 1923, há oito personagens (incluindo os empregados, que não aparecem no *dramatis personae*, mas que têm uma fala em uníssono na peça); e na versão de 1935, há dez personagens, incluindo a rainha Victoria — que na versão de 1923 é apenas mencionada, mas não aparece na lista de personagens —, Mitzi, o mico, e o golfinho, que Woolf inclui em suas anotações. Em suma, se há uma versão ainda não encontrada, ainda não sabemos, mas essas discrepâncias apontadas por Ruotolo talvez sejam apenas indicações de ideias que Woolf e sua irmã tiveram durante o processo de criação, mas que não as colocaram de fato em prática.

Após essa troca de cartas, parece que a ansiedade tomou conta da autora devido ao seu profundo envolvimento com *Mrs. Dalloway*, e por não acreditar que a peça tivesse algum potencial. Alguns dias após a animada carta destinada a MacCarthy, e após ele ter aceitado dirigir a peça, Woolf escreve para Vanessa Bell:

Ao pensar sobre a peça, tenho dúvidas se vale a pena continuar com isso. Pareceu para mim, quando a li ontem à noite, que é bastante burlesca, e realmente bastante mirrada e rasa para valer a pena dar às pessoas a infinita dificuldade para atuar. Eu poderia escrever algo bem melhor, se eu dedicasse um pouco mais tempo a isso: e eu prevejo que todo o trabalho será muito mais desafiador do que eu pensei. Não acredito que seja vaidade da minha parte: mas apenas bom senso”³⁵ (WOOLF, 1977, p. 75).

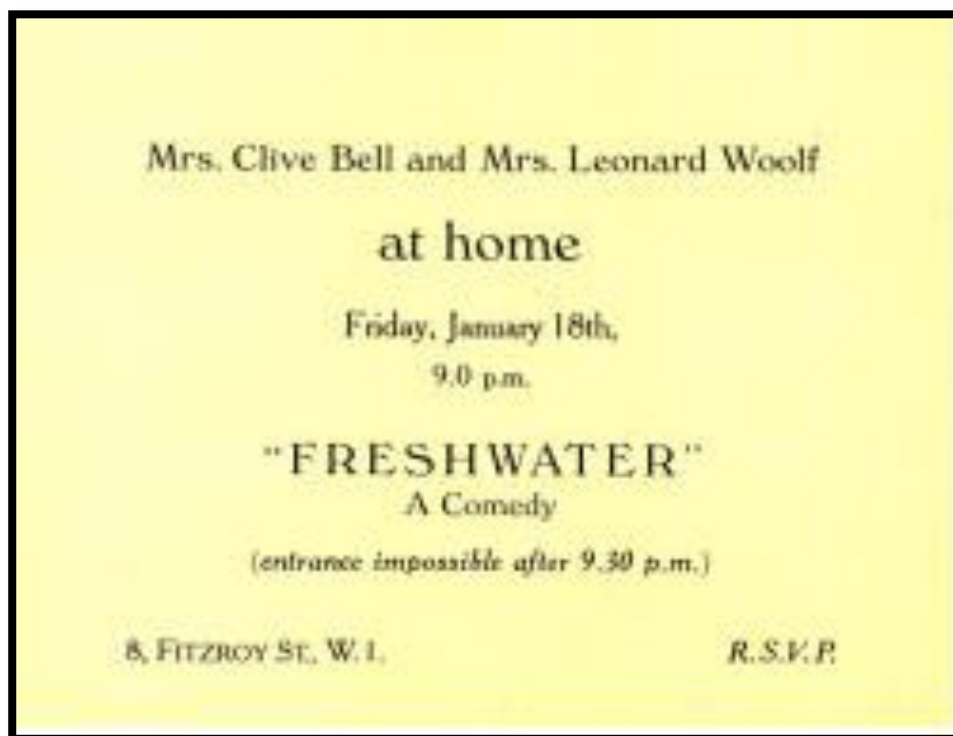
Woolf, então, decidiu abandonar o projeto e acabou desapontando muitas pessoas, pois Adrian Stephen, Vanessa Bell, Duncan Grant e Desmond MacCarthy

³⁵ No original: “On thinking over the play, I rather doubt it’s worth going on with. It seemed to me, when I read it last night, that it’s so much of a burlesque, and really rather too thin and flat to be worth getting people at infinite trouble to act. I could write something much better, if I gave up a little more time to it: and I foresee that the whole affair will be much more of an undertaking than I thought. I don’t think this vanity on my part: more common sense”.

já estavam envolvidos e contavam com a peça para o Natal daquele ano, como nos informa Ruotolo (1975, p. viii).

Somente em 1935 Woolf deu à peça uma segunda chance. Motivada pelo aniversário da sobrinha, Woolf revisou o trabalho iniciado 12 anos antes, em 1923, que tinha apenas um ato, a transformou em uma peça de três atos e a dedicou à Angelica Bell, que tinha acabado de completar 16 anos no natal de 1934. Em 18 de janeiro de 1935, às 21h30, no número 8 da *Fitzroy Street*, endereço do estúdio de Vanessa Bell, *Freshwater* foi encenada em uma das festas de Bloomsbury. Como nos informa Ruotolo (1975, p. vi), o estúdio de Bell tinha um formato de *L*. Os espectadores sentaram-se na parte mais longa do *L* e na parte mais curta colocaram uma cortina que indicava onde seria o palco. O ambiente não estava muito bem iluminado e parece que em muitos momentos não era possível ver todos os detalhes, mas apenas ouvir. No entanto, a noite foi de fato um grande sucesso. A casa estava cheia; havia em torno de 80 convidados especiais das senhoras “Clive Bell” e “Leonard Woolf”, o que já indicava uma espécie de deboche às questões que a farsa levantaria naquela noite no que diz respeito aos padrões de casamento e gênero.

Imagem 4 - Convite para estreia de *Freshwater* no estúdio de Vanessa Bell



Fonte: *Virginia Woolf Miscellany*. Issue 63, 2003.

Essa sátira da era vitoriana foi estrelada por amigos e familiares, o que certamente deve ter feito tudo ficar mais engraçado. No dia seguinte, Woolf registrou suas impressões em seus diários: “A peça [*Freshwater*] estreou ontem à noite, com o resultado de que estou exaurida esta manhã, e só posso usar este livro como travesseiro. Foi, inevitavelmente, um grande sucesso; é bom ter uma noite de riso solto de vez em quando”³⁶ (WOOLF, 2008, p. 365). Como afirma Quentin Bell (1972), as gargalhadas eram tão altas que os diálogos se tornaram inaudíveis (p. 189). E Ruotolo — certamente com base em entrevistas que realizou quando visitou Monks’s House em 1975 — registra em seu prefácio que a performance se deu em meio a muito barulho e gritaria, e que as gargalhadas de Clive Bell podiam ser ouvidas durante toda a performance (RUOTOLO, 1975. p. vi).

Essa noite de “riso solto” pode ser lida de forma despretensiosa, afinal eram apenas amigos se divertindo um pouco. No entanto, seria mais produtivo abrir a

³⁶ No original: “The play cane off last night, with the result that I am dry-brained this morning, and can only use this book as a pillow. It was said, inevitably, to be a great success; it is good to have an unbuttoned laughing evening once in a way”.

farsa de Woolf à discussão que ela produz acerca do riso como um dispositivo que corrige e/ou inopera sentidos, algo que foi pensado por Woolf em 1905, no breve ensaio “The Value of Laughter” (1905c) — bem antes de *Freshwater* tornar-se um projeto — e em *A Room*, seu aclamado manifesto feminista que foi escrito no período entre as duas versões da peça.

Em outubro de 1928, ao ser convidada a dar duas palestras em Cambridge (uma em *Girton College* e a outra em *Newnham College*) sobre “mulheres e ficção” — palestras estas que se tornarão *A Room* —, Woolf vislumbra, com as ferramentas da ficção, uma universidade que ela chama de Oxbridge, uma palavra-valise que funde Oxford e Cambridge, a fim de criar um distanciamento entre presente e passado, entre a sua narrativa e as pessoas que a ouviam, entre fato e ficção. Sua narrativa discorre, basicamente, sobre a impossibilidade de mulheres terem pleno acesso à educação universitária, visto que mulheres, embora já pudessem frequentar tanto *Girton College* quanto *Newnham College*, ainda não recebiam diplomas completos, como nos lembra Davi Pinho (2019, p. 47).

Em *A Room*, Woolf narra, inclusive, as dificuldades de livre acesso a certas áreas da universidade, tal como poder ir à biblioteca sem precisar da autorização por escrito de um homem. As diferenças de tratamento para homens e mulheres são tão significativas que Woolf traz à baila a imagem de almoços que eram dados em *Oxbridge* e das conversas que supostamente ouviu. A fim de entender tais conversas e o que elas suscitavam, “tive de me imaginar fora da sala, de volta ao passado, antes da guerra, e dispor diante dos meus olhos o modelo de outro almoço dado num salão não muito distante desse; mas diferente”³⁷ (WOOLF, 1929b, n/p). Em seguida, ainda referindo-se à imagem do almoço, Woolf diz que “antes da guerra, num almoço como esse, as pessoas teriam dito exatamente as mesmas coisas, mas teriam soado diferentes, porque naquela época, eram acompanhados por uma espécie de zumbido”³⁸. Esse zumbido, para Woolf, não seria possível articular, pois era musical e mudava o valor das palavras. “Seria possível dar uma

³⁷ No original: “I had to think myself, listening to the talk? And to answer that question I had to think myself out of the room, back in to the past, before the war indeed, and to set before my eyes the model of another luncheon party held in rooms not very far distant from these; but different. Everything was different”. (WOOLF, 1929a, p.16)

³⁸ No original: “Before the war at a luncheon party like this people would have said precisely the same things but they would have sounded different, because in those days they were accompanied by a sort of humming noise [...]” (*Ibidem*, 1929b, p. 16).

letra àquele zumbido”³⁹, Woolf retoricamente pergunta. A própria Woolf responde e diz que os poetas poderiam pôr em palavras esse som inarticulado, e é aqui que percebemos que o passado do qual ela fala é o período vitoriano e, como já mencionado, é este o período que Woolf satiriza em *Freshwater*. Woolf invoca Alfred Tennyson e seu poema *Maud* (o mesmo poema que o personagem Tennyson declama repetidas vezes em *Freshwater*) e, ao rememorá-lo, se questiona sobre o zumbido inarticulado que homens e mulheres entoavam em almoços ao modo vitoriano. Podemos observar e inferir que o grande ponto de fissura entre os almoços do passado e daquele presente era a guerra. Como homens e mulheres murmuravam em almoços antes da guerra? Na tradução de Julia Romeu, a narradora diz:

Foi tão ridículo pensar nas pessoas murmurando essas coisas, mesmo baixinho, em almoços antes da guerra que eu desatei a rir e tive de explicar o meu riso apontando para o gato manx, que de fato parecia um pouco absurdo, pobrezinho, sem rabo, ali, no meio do gramado. Será que ele tinha mesmo nascido daquele jeito ou perdido o rabo num acidente? O gato sem rabo, embora se diga que existem alguns na ilha de Man, é mais raro do que se imagina. É um animal peculiar, mais exótico do que bonito. É estranha a diferença que um rabo faz – vocês sabem o tipo de coisa que se diz quando um almoço está chegando ao fim e as pessoas estão procurando seus casacos e chapéus.⁴⁰ (WOOLF, 1929b, n/p)

Essa fissura é motivo de riso para Woolf, e ela explica sua gargalhada por meio da imagem do gato manx, naturalmente cotó, visto que é com e por imagens que se pode conceber a impossibilidade de se narrar e cantarolar depois das atrocidades da Primeira Guerra Mundial. Afinal, a falta de “rabo” ou de oportunidade é natural ou imposta? Aquele murmurar dos almoços vitorianos, podemos inferir pela narrativa de Woolf, eram desproporcionais no que dizia respeito às performances de gênero de homens e mulheres – e consequentemente performances do masculino e do feminino. Mais adiante, após trazer à baila a imagem do poeta Alfred Tennyson e seu poema *Maud*, Woolf, em comparação, inclui a imagem de Christina Rossetti,

³⁹ No original: “Could someone set that humming noise to words?” (*Ibidem*, 1929a, p 16).

⁴⁰ No original: “There was something so ludicrous in thinking of people humming such things even under their breath at luncheon parties before the war that I burst out laughing, and had to explain my laughter by pointing at the Manx cat, who did look a little absurd, poor beast, without a tail, in the middle of the lawn. Was he really born so, or had he lost his tail in an accident? The tailless cat, though some are said to exist in the Isle of Man, is rarer than one thinks. It is a queer animal, quaint rather than beautiful. It is strange what a difference a tail makes – you know the sort of things one says at a lunch party breaks up and people are finding coats and hats” (*Ibidem*, 1929a, p. 17)

poeta inglesa de origem italiana. Para Woolf, ambos são grandes poetas, mas seria impossível compará-los. Os versos dos almoços antes da guerra costumavam carregar sentimentos e ilusões que geravam respostas fáceis, que não exigiam investigações. Tennyson recitava seus versos e Rossetti respondia; homem e mulher colavam-se perfeitamente no que falsamente se naturalizou como masculino e feminino, soberania e docilidade, em perfeita (e discrepante) harmonia.

Contudo, Woolf se pergunta, por que Tennyson parara de proferir seus versos e Rossetti parara de responder após a guerra? Ou seja, isso seria culpa da guerra? Para Woolf, não importa saber quem são os culpados. O fato é que tanto os sons de Tennyson quanto os de Rossetti (o murmurar de homens e mulheres) eram meras ilusões, e a guerra apenas escancarou a verdade desta ilusão. A beleza do mundo, antes de perecer com a guerra, era binária, dividida entre um riso masculino e uma angústia feminina que partiam o coração em pedaços. Se homens podiam recitar seus versos livremente, mulheres nem mesmo tinham direito a receberem diplomas, quiçá terem acesso livre a certas áreas da universidade. Ou seja, o verso feminino era dócil e servia ao verso masculino. O horror da guerra, então, revelou não apenas a disparidade dessa relação binária e ilusoriamente complementar, mas também o fato de que é a vulnerabilidade que une todos os seres vivos, posto que, se há vidas, há também a qualidade matável dessas vidas. Desse modo, o que Woolf parece sugerir (e denunciar) é que a vulnerabilidade – seja de homens ou de mulheres – era escamoteada pela ilusão de complementaridade do cantarolar de homens e mulheres e, conseqüentemente, de suas performances do masculino e do feminino. A mulher, como receptáculo de um feminino dócil milenar, sempre foi o gato cotó do Império, da política e das relações socioculturais, mas Woolf nos lembra que “é impossível pensar bem, amar bem, dormir bem se não se jantou bem”⁴¹ (WOOLF, 1929b, n/p). A guerra veio mostrar que isso vale também para homens, não apenas para mulheres, afinal Woolf refere-se ao tal gato cotó por *he, e/e*. Logo, o riso feminino, a partir de um lugar de vulnerabilidade e angústia, inopera também o riso masculino que se coloca acima e em oposição ao murmurar feminino. Em outras palavras, a narradora de *A Room* ri deste gato cotó macho que não se vê como cotó, ou seja, ela ri de oposições, de separações, de binarismos.

⁴¹ No original: “One cannot think well, love well, sleep well, if one has not dined well” (WOOLF, 1929a, p. 23)

A guerra tirou o sono de todos, ou seja, uniu homens e mulheres em um lugar de desamparo e vulnerabilidade. “Devemos colocar culpa na guerra? Quando os tiros soaram em agosto de 1914, será que os rostos de homens e das mulheres mostraram com tanta clareza aos olhos uns dos outros que o romantismo estava morto?”⁴² (WOOLF, 1929b, n/p). É a partir de um lugar de vulnerabilidade comum que Woolf quer pensar, pois o ponto de vista dos vulneráveis e desamparados — se pensarmos também com a filósofa italiana Adriana Cavarero (2009) — nunca foi paradigma para as organizações sociais, culturais e políticas, do tempo de Woolf e do nosso. Nesse sentido, os vulneráveis estão sempre submetidos à violência dos Estados que, quando entram em guerra, só os vulnerabilizam mais. Narrar a história do ponto de vista dos mais vulneráveis, uma tarefa a que Woolf se dá antes de Cavarero, desierarquiza a máquina do Império e desativa o ponto de vista do herói, confiando naquilo que une todos os humanos: nossa vulnerabilidade, que é distribuída em maior ou menor grau por meio de marcações de gênero, classe e/ou raça. É justamente a quebra dessa hierarquia — que priva, silencia e de fato mata — que Woolf quer promover.

Woolf desenvolve uma metodologia para redirecionar o relato da história, ou seja, para pensá-la e narrá-la a partir dos vulneráveis à margem das sociedades nas quais estão inseridos. O riso das mulheres é uma dessas ferramentas em sua metodologia. Ele é paradigmático enquanto forma de desarticular estruturas hierarquizantes e sufocantes. Se esta qualidade profanadora ou desierarquizante do riso aparecerá diversas vezes na obra de Woolf, desde 1905, quando publica o ensaio “The Value of Laughter” (1905c) no *The Guardian* em 16 de agosto, Woolf já havia pensado sobre o riso e sua força desarticuladora. A jovem Virginia Stephen afirma, nesse ensaio, que havia um consenso ultrapassado sobre a tragédia e a comédia, e esse consenso era operado de forma binária e discrepante. Ao passo que a comédia representava as falhas da natureza humana; a tragédia representava os homens superiores ao que realmente eram (WOOLF, 1905c p. 58).

Primeiramente, é importante ressaltar que a referência a “homens” no texto de Woolf não pode ser lida ao acaso, como “seres humanos”, como se mulheres estivessem incluídas no que ela está chamando de tragédia. Ao colocar homens do

⁴² No original: “Shall we lay blame on the war? When the guns fired in August 1914, did the faces of men and women show in each other’s eyes that romance was killed?” (WOOLF, 1929a, p. 19)

lado da tragédia, percebemos que mulheres estariam do lado da comédia, do lado das falhas da natureza humana, colado a um feminino historicamente subalterno. Logo, como aponta Davi Pinho (2020b), este consenso sobre as diferentes acepções da tragédia e da comédia é, na argumentação de Woolf, atravessado por disparidades de gênero, tanto no que diz respeito a *gender* (masculino e feminino) quanto a *genre* (gêneros dramáticos). Se a tragédia comunica a superioridade dos homens, e a comédias suas falhas, quem tem direito ao riso? Como vimos anteriormente, o riso da narradora de *A Room*, ao ver o gato sem rabo, revela a vulnerabilidade daquela sociedade estruturada entre quem podia ir à universidade livremente e quem podia frequentá-la com limitações, mas é com “o valor do riso” que Woolf antecipa o debate que será feito em 1929 em *A Room* e diz que se faz necessário achar um mecanismo que confunda os dois, masculino-tragédia e feminino-comédia, e este seria o *humor*. Na tradução de Leonardo Fróes, Woolf diz:

Para pintá-los de um modo verdadeiro será preciso chegar a um meio-termo entre as duas; o resultado é algo muito sério para ser cômico, muito imperfeito para ser trágico, e a isso podemos chamar de humor. O humor, como nos foi dito, é negado às mulheres. Trágicas ou cômicas elas podem ser, mas a mistura específica que constitui um humorista é para encontrar-se somente em homens. As experiências, no entanto, são coisas perigosas e, ao tentar atingir o ponto de vista do humorista – equilibrando-se naquele pico tão alto que é negado às suas irmãs -, não é raro que o ginasta macho tombe ignominiosamente para o outro lado e, ou bem mergulha de cabeça nas palhaçadas, ou bem desce para o chão duro do lugar-comum muito sério, onde justiça seja feita, sente-se inteiramente à vontade⁴³ (WOOLF, 1905b, n/p).

Embora o humor seja o modo pelo qual a tragédia e a comédia se confundem, Woolf denuncia o fato de que o humor enquanto comicidade, da forma que era tradicionalmente entendida, ainda era negado às mulheres. Quando esse ginasta (*um homem*) se desequilibra de forma vergonhosa e cai para o lado que vê o cômico de modo excludente e binário, uma comicidade que só sabe rir das impotências alheias, percebemos no jogo de palavras de Woolf que o que se chama banalmente

⁴³ To paint them truly one must, it seems, strike a mean between the two, and the result is something too serious to be comic, too imperfect to be tragic, and this we may call humour. Humour, we have been told, is denied to women. They may be tragic or comic, but the particular blend which makes a humourist is to be found only in men. But experiments are dangerous things, and in trying to attain the humourist's point of view – in balancing himself on that pinnacle which is denied his sisters - the male gymnast not infrequently topples over ignominiously on to the other side, and either plunges headlong into buffoonery or else descends to the hard ground of serious commonplace, where, to do him justice, he is entirely at his ease (WOOLF, 1905c, p. 58).

de humor trata-se de um lugar onde homens operam sua superioridade, posto que esse ginasta de que fala Woolf, arriscamos afirmar, ainda desconhece sua própria vulnerabilidade. Assim, como podemos “atingir o meio-termo” (*strike a mean*), que seria o verdadeiro humor, onde a tragédia e a comédia se descolem de seus respectivos imperativos masculino e feminino, da eterna supremacia da identidade do homem?

A fim de “atingir o meio-termo” ou conceber um “humor-andrógino” — como o chama Davi Pinho (2020b) a partir da sentença que Woolf idealiza ao final de *A Room* —, ou seja, a fim de despir a tragédia de sua solenidade e supremacia tóxicas e falocêntricas, Woolf nos convida a perceber como há uma herança feminina na comédia, historicamente marcada por figuras como as graças e as musas, que poderia desfazer a solenidade do homem. “E quando este cavalheiro solene se aproxima para proferir elogios ela [a comédia] olha e ri, e olha novamente até que uma gargalhada irresistível a toma, e ela foge para esconder sua excitação nos seios de suas irmãs”⁴⁴ (WOOLF, 1905b, n/p). Como argumenta Pinho, essa comédia à qual Woolf se refere no feminino é a via de acesso para se pensar um humor que confunda disparidades e assimetrias de gêneros (*gender* e *genre*); é uma comédia que ri desse “cavalheiro que profere elogios” e da lógica de opressão falocêntrica que tais elogios representam. Essa comédia não cede aos encantos desse cavalheiro; prefere, na verdade, a excitação (*merriment*) que suas irmãs podem lhe dar.

Trata-se de um riso que tem nas *outsiders* seu paradigma, como seria a sociedade de “filhas de homens instruídos” que Woolf imaginaria em *Three Guineas* (1938). Ou seja, antecipando ensaios como *A Room* (1929) e *Three Guineas* (1938), e talvez a filosofia política contemporânea de Butler e Cavarero, Woolf pensa o desamparo das crianças e a precariedade da mulher de seu tempo como novas formas de entrada na cultura, convidando mulheres e homens a juntarem-se fora (do Estado Burguês, da democracia excludente, da academia ególatra, e de todas as outras instituições patriarcais), e fazerem desse “fora” desterritorializado um laço. Uma comunidade que ri? (PINHO, 2020b, p. 42)

Logo, ao libertar a comédia desse ideário feminino-negativo, quebra-se também com a supremacia masculina da tragédia e, conseqüentemente, podemos

⁴⁴ No original: “...and when this solemn gentleman advances to offer his compliments she looks and laughs, and looks again till irresistible laughter comes over her, and she flies to hide her merriment in the bosoms of her sisters” (WOOLF, 1905c, p. 58).

pensar nos moldes do “humor-andrógino” proposto por Pinho (2020b), cujo riso, nas palavras de Woolf, não “transmite nenhuma mensagem, não difunde nenhuma informação; é um som inarticulado tal como o uivo de um cão ou o balido das ovelhas”⁴⁵ (WOOLF, 1905b, n/p). E trazer à baila sons proferidos por animais é a estratégia argumentativa que Woolf utiliza para mostrar que o “valor do riso” consiste justamente em desarticular assimetrias humanas.

No entanto, o riso é uma habilidade humana. “Os cães, compassivamente, não podem rir, pois, se pudessem, perceberiam as terríveis limitações de ser um cachorro”⁴⁶ (WOOLF, 1905b, n/p). Assim, se “[h]omens e mulheres estão simplesmente tão no topo na escala da civilização que a eles pode ser confiado o poder de conhecer as próprias falhas e concedido o dom de rir delas”⁴⁷, Woolf desestabiliza essa primazia do humano ao sugerir que homens e mulheres não compartilham do mesmo estatuto (enquanto humanos) no processo civilizatório, o qual coloca homens no topo e mulheres logo abaixo, servindo aos desígnios da máquina civilizatória masculina. O riso, na argumentação de Woolf, é um método feminino que inopera essa máquina e, conseqüentemente, não está relacionado à linguagem humanista masculina que não enxerga sua própria vulnerabilidade. Para Pinho (2020b, p. 41), Woolf radicaliza sua posição anti-humanista, ou seja, age contra um humanismo pensado por e para homens e que animaliza o riso de mulheres. A habilidade de rir de si mesmos, que homens e mulheres compartilham, é distinta. O riso masculino ri da margem e o riso feminino ri a partir da margem. E se o riso das mulheres possui algo de animalizante, aí reside a sua potência, pois não pode ser completamente capturado e castrado pela civilização comandada por homens (Cf. PINHO, 2020b, p. 41).

Dando um passo além ao aproximar Woolf de Adriana Cavarero e Judith Butler, Pinho (2020b) propõe então que o “valor do riso” é um dispositivo que une mulheres e homens em vulnerabilidade e comunhão e que, conseqüentemente,

⁴⁵ No original: “[it] gives no message, conveys no information; it is an inarticulate utterance like the bark of a dog or the bleat of sheep...” (*Ibidem*, 1905c, p. 59)

⁴⁶ No original: “Dogs, mercifully, cannot laugh, because, if they could, they would realise the terrible limitations of being a dog” (*Ibidem*, 1905c, p. 59).

⁴⁷ No original: “Men and women are just high enough in the scale of civilisation to be intrusted with the power of knowing their own failings and have been granted the gift of laughing at them” (*Ibidem*, 1905c, p. 59)

inopera ideários hegemônicos de poder. Pensando com Walter Benjamin e seu ensaio de 1916, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, podemos dizer que o riso para Woolf ultrapassa a linguagem como meio (*mittel*) de comunicação para fins específicos, ou seja, quebra com a possibilidade de se reproduzir os mesmos ideários vitorianos, tanto das damas quanto dos cavalheiros. Como propõem Davi e Isabela Pinho (2021), o riso em Woolf, na verdade, é um meio (*medium*) sem fim, pois está sempre aberto para operar diferenças de forma inclusiva. Já pensando com Henri Bergson⁴⁸ (1900), que entende o riso como dispositivo que tensiona as dinâmicas sociais, podemos inferir que o riso em Woolf é um gesto social que castiga os costumes (BERGSON, 1900, p. 44-45) que, nesse caso, são os costumes vitorianos. Ao colocar tais costumes em suspensão, Woolf denuncia a repetição, o eterno retorno do passado que impede a concepção de um presente efetivo.

Em suma, o riso feminino de Woolf aproxima e afasta o passado vitoriano, pois é por meio do riso que se percebe que aquilo que parece estar longe, na verdade está bem perto. Como afirma Putzel (1999, p. 439), especificamente sobre a relação de Woolf e o teatro, Woolf aplica “a distância do palco” a fim de construir sentido e manter os leitores (sua plateia) intelectualmente ativos e participativos na (co)construção de sentido. A comicidade ou o “valor do riso” em *Freshwater*, então, acreditamos, distancia e aproxima os ideários vitorianos a partir das imagens de artistas daquela época. A comédia escrita por Woolf, ao promover o riso solto, que foi o resultado da apresentação de 1935 em umas das festas de Bloomsbury, convida leitores e plateias a perceberem os mecanismos que fazem certos corpos mais vulneráveis que outros a fim de fazê-los caminhar para outros mundos possíveis.

⁴⁸ Vale chamar atenção para o fato que Virginia Woolf não via em Henri Bergson uma referência teórica para o seu pensamento, embora Bergson estivesse bastante em voga na Inglaterra no início do século XX. Em sua extensa obra Woolf não cita Bergson em nenhum momento, e Leonard Woolf e Clive Bell teriam afirmado que Woolf nunca leu Bergson, mas é bastante improvável que ela não tenha pelo menos ouvido falar dele e de suas ideias. De qualquer forma, levando em consideração a importante contribuição de Bergson para os estudos sobre as tensões do riso na sociedade, o autor é usado aqui como uma referência importante para o empreendimento desta tese, sem que seja necessário problematizar se Woolf leu ou não o filósofo francês (Cf. PINHO, 2020b).

2 VIRGINIA WOOLF E A ESTÉTICA DRAMÁTICA

The poet, therefore, had to bethink him, not of some theme which could be read for hours by people in privacy, but of something emphatic, familiar, brief, that would carry, instantly and directly, to an audience of seventeen thousand people perhaps, with ears and eyes eager and attentive, with bodies whose muscles would grow stiff if they sat too long without diversion.

Virginia Woolf

2.1. Virginia Woolf e o teatro

É possível afirmar que a relação entre Virginia Woolf e o teatro não é casual. Se considerarmos a extensa e cuidadosa pesquisa de Steven D. Putzel sobre a relação de Woolf com o teatro, que culminou no livro *Virginia Woolf and the Theatre* (2012), é evidente que tal relação vai muito além do papel de espectadora que Woolf exerceu desde criança e das peças que leu quando adulta. Putzel fornece uma longa lista de peças que Woolf assistiu ao longo da vida, de 1891 a 1940 (PUTZEL, 2012, p. 199-211), o que já seria suficiente para chamar a atenção de pesquisadores, visto que os livros que lemos, as músicas que ouvimos e as peças que assistimos formam e informam o nosso pensamento. Woolf costumava registrar em seus diários as leituras que realizava e suas idas ao teatro, além de ter escrito resenhas sobre peças e performances, em especial trabalhos de atrizes. No entanto, como nos informa Putzel, nas primeiras linhas da introdução de seu livro, muitos pesquisadores da obra de Woolf focam muito no que ela leu e não no que ela provavelmente ouviu e nas peças que assistiu. De fato, Woolf era uma leitora voraz e dedicava horas de seu dia à leitura, inclusive à leitura de peças de teatro. Mas a quantidade de peças que ela assistiu é igualmente significativa, o que nos dá

evidência de que seu pensamento e escrita não foram construídos e informados apenas a partir das leituras que fez ao longo dos anos. Desde o início de sua carreira, quando ainda assinava Virginia Stephen⁴⁹, Woolf refletia sobre a estética teatral e utilizava metáforas relacionadas ao teatro. Partindo da publicação de seus primeiros ensaios em revistas e jornais ao seu último romance *Between the Acts* (1941b), passando por *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf* (1923/1935), espinha dorsal deste trabalho, Woolf experimentou diferentes formas de abordar questões concernentes à estética teatral. Suas experiências teatrais, inicialmente, foram informadas e influenciadas pelos últimos anos do reinado da rainha Victoria (1819 - 1901), e começaram a ser influenciadas pelo reinado do rei Eduardo VII (1841 - 1910), cuja vigência se iniciou logo após a morte da rainha Victoria.

Putzel chama a atenção para a experiência teatral de Woolf a partir de aspectos socioculturais, históricos e ideológicos desses períodos. Para o crítico, tais aspectos merecem receber a devida atenção a fim de entendermos o processo criativo e experimental de Woolf no que tange às suas primeiras idas ao teatro. Primeiramente, na esteira de Foucault e Bakhtin, ele fala do caráter ao mesmo tempo reprimido e polifônico dos teatros, posto que havia tanto repressão imposta pelo governo quanto comédias subversivas. Ou seja, havia diferentes vozes e, conseqüentemente, diferentes formas de olhar para o teatro. A experiência teatral não estava restrita aos teatros; havia também salões de música que eram frequentados também pela classe trabalhadora, embora esta nem sempre pudesse estar presente devido aos preços exorbitantes dos ingressos, que era também uma forma de definir qual seria o público-alvo dessas festas (PUTZEL, 2012, p. 2-3). A ida tanto ao teatro quanto a esses salões, no entanto, não era vista com bons olhos se o público fosse feminino, mas, como boa parte das peças era encenada durante o dia, o público era majoritariamente composto por mulheres e meninas de mais ou menos 16 anos de idade⁵⁰. As peças do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 - 1906), por exemplo, fizeram muito sucesso na Inglaterra por volta de 1890, na última década do reinado da rainha Victoria e quando Woolf ainda era uma adolescente, mas Putzel acredita que a jovem Virginia Stephen não tenha frequentado essas

⁴⁹ Virginia Stephen adota o sobrenome Woolf em 1912, ano em que se casa com Leonard Woolf.

⁵⁰ *Ibidem*, 2012, p. 3.

matinees devido ao pulso firme de seu pai, o historiador e biógrafo Leslie Stephen (1832 - 1904) e ao pensamento conservador de sua meia-irmã Stella Duckworth⁵¹ (1869 - 1897), que havia se tornado uma figura materna para Woolf após a morte de sua mãe em 1895. Stella teria frequentado uma dessas *matinees* a fim de tentar entender o porquê de tanto sucesso, mas ela teria considerado tais performances “delirantes”⁵².

Assim, apesar de a experiência de Woolf ter sido limitada por seu pai, sua irmã mais velha e pelas convenções da ainda vigente era vitoriana, seu experimentalismo nunca deixou de ser exercitado desde muito cedo. As dinâmicas daquela casa vitoriana, no número 22 do *Hyde Park Gate*, em Londres, foram documentadas e até mesmo satirizadas pelas pequenas irmãs Vanessa⁵³ e Virginia Stephen em um jornal intitulado *Hyde Park Gate News: the Stephen Family Newspaper*⁵⁴ (2005), organizado e editado pela pesquisadora woolfiana Gill Lowe. Além de objetivar entreter os seus pais, as jovens Vanessa e Virginia e seus irmãos recriavam cenas e diálogos caricaturais do dia a dia daquela infância vitoriana. Apesar de escreverem com certa objetividade, as irmãs não deixavam de subverter os comportamentos dos adultos. Gostavam de imitar e debochar das falas dos mais velhos, principalmente se o tema tivesse a ver com relações amorosas (LOWE, 2005, p. xvii). Desse modo, esses primeiros escritos, muitos em parceria com a sua irmã, experiência que se repetirá, como já mencionado, durante os preparativos para a performance de *Freshwater* em 1935, podem ser entendidos como alguns dos primeiros exercícios de Woolf no que tange ao seu exercício dramático e teatral.

Em 24 de maio de 1905, um ano após a morte de seu pai, Woolf tem uma nota, intitulada “A Dark Lantern”⁵⁵ (1905a) publicada no jornal britânico *The Guardian* falando sobre o romance *A Dark Lantern*⁵⁶ (1905), escrito pela atriz, romancista e

⁵¹ Stella Duckworth é a primeira filha de Julia Stephen (1846 - 1895), fruto de seu primeiro casamento com Herbert Duckworth (1833 - 1870).

⁵² *Ibidem*, 2012, p. 3.

⁵³ Vanessa Stephen torna-se Vanessa Bell em 1907 quando se casa com Clive Bell (1881 - 1964).

⁵⁴ *O Folhetim de Hyde Park Gate: o jornal da família Stephen*

⁵⁵ “Uma luz sombria”

⁵⁶ *Apud* MCNELLIE, 1986, p. 43.

sufragista americana Elizabeth Robins (1862 - 1952). Como nos informa o poeta e editor literário Andrew McNeillie (1986, p. 43) em suas notas explicativas acerca dos primeiros ensaios de Woolf, Robins era amiga dos pais de Woolf, e tornou-se amiga do casal Woolf alguns anos depois. A figura de Robins e seu ativismo parecem ter influenciado o pensamento de Woolf. Além de ser uma das grandes atrizes de seu tempo e importante representante e defensora das peças de Ibsen, Robins também foi uma ativista feminista e pacifista bastante conhecida que lutava contra o sistema teatral repressor dominado por homens (PUTZEL, 2012, p. 86). Embora Woolf não tenha ido ao teatro com sua irmã conferir as montagens de Ibsen, ela provavelmente ouviu falar sobre elas a partir da própria Robins. Em “A Dark Lantern”, Woolf diz que “senhorita Robins tem o dom de eletrizar o ar ao seu redor e seus leitores esperam pela explosão em um estado de grande tensão”⁵⁷ (WOOLF, 1905a, p. 42). Sob o pseudônimo de C.E. Raimond — a fim de manter seus trabalhos de atriz e escritora separados —, Robins escreveu romances e a peça *Votes for Women*⁵⁸ (1905), publicada no mesmo ano em que Woolf escreveu a resenha “A Dark Lantern” (1905a). Woolf reconhece e chama atenção para o fato de Robins ser uma das poucas romancistas a serem capazes de viver seus personagens de forma intensa; mas essa qualidade também pode trazer consequências negativas, pois “ela está muito intimamente interessada em seus personagens para ser capaz de olhá-los de forma imparcial”⁵⁹. Essa observação de Woolf já deixa indícios dos exercícios que ela irá travar no que diz respeito à escrita dramática, a ser discutida ainda nesta seção. Por ora, é importante frisar que a publicação dessa breve nota sobre o trabalho de Robins parece ter despertado o interesse de Woolf por atrizes, que passam a ser figuras paradigmáticas em sua obra e sobre as quais ela vai refletir em outros textos, tais como “The Memories of Sarah Bernhardt”⁶⁰ (1908), “Rachel”

⁵⁷ No original: “Miss Robins has the gift of charging her air with electricity and her readers wait for the expected explosion in a high state of tension”.

⁵⁸ *Votos para as mulheres* (Apud MCNEILLIE, 1986, p. 43).

⁵⁹ *Ibidem*, 1905a, p. 43.

No original: [...] she is too closely interested in her characters to be able to take a dispassionate view of them”.

⁶⁰ “As memórias de Sarah Bernhardt”

(1911) e “Ellen Terry” (1941b). Mas, antes de continuarmos, é importante explicar o que entendemos por figura paradigmática.

Entende-se por “figura paradigmática” as considerações que o filósofo italiano Giorgio Agamben tece em seu ensaio “What is a paradigm?”⁶¹ (2009c). O “paradigma”, cujos sinônimos podem ser “modelo” ou até mesmo “exemplo”, para Agamben torna-se um método filosófico que visa agir e desarticular conceitos sufocantes e ilusoriamente irrefutáveis que estão no seio do pensamento ocidental. Assim, ao lançar luz e dar voz a figuras que sempre ocuparam as coxias dos palcos da história, as peças dessa mesma história são reorganizadas. As atrizes são figuras paradigmáticas, então, porque surgem como imagens que reformulam o tempo presente, tanto o presente modernista de Woolf, quanto o nosso quando entramos em contato com tais imagens. O método que Agamben sugere nunca está dado, ele é sempre produzido e (re)criado (AGAMBEN, 2009c, p. 23). Portanto, o método paradigmático é também um método contemporâneo, pois, como sugere o professor woolfiano Davi Pinho, estar atento ao “não vivido” é a vida do contemporâneo (PINHO, 2020a, p. 19); ou seja, é estar atento às histórias mal contadas e até mesmo nunca contadas.

Em 1908, Woolf escreve uma resenha, intitulada “The Memories of Sarah Bernhardt” (1908) para a *Cornhill Magazine* sobre as memórias da atriz francesa Sarah Bernhardt (1844 - 1923), que foram publicadas um ano antes, em 1907. Para Woolf, nenhuma outra mulher além de Bernhardt poderia narrar situações bizarras tanto sobre si mesma quanto sobre sua vida como atriz. “É verdade que quando ela chega a esse ato final de revelação ela faz uso de certas convenções, se apruma com mais cuidado do que desejaríamos, antes de permitir que a cortina suba”⁶² (WOOLF, 1908, n/p). A figura da atriz, representada aqui por Bernhardt, permite que Woolf pondere sobre as performances asfixiantes de gênero realizadas por homens e mulheres na sociedade, mas cujo foco aqui recai sobre as mulheres e o feminino dócil e reprimido. “[C]ada papel que ela representa deposita sua própria pequena contribuição sobre sua forma invisível”⁶³. Essa forma invisível de que fala Woolf

⁶¹ “O que é uma paradigma?”

⁶² No original: “It is true that when she comes to this final act of revelation she makes use of certain conventions, poses herself with greater care than we could wish, before she allows the curtain to rise”.

⁶³ Ibidem, 1908, n/p.

parece sugerir que ainda haveria muitas possibilidades de performances a serem encenadas, potências ainda não descobertas, que a figura paradigmática da atriz é capaz de sugerir ao se lançar em um novo palco.

Três anos depois, em 1911, Woolf escreve outra resenha na qual a atriz é figura central. “Rachel” (1911) reflete sobre a biografia *Rachel: Her Stage Life and Her Real Life*⁶⁴, assinada pelo escritor britânico Francis Gribble (1862 - 1946), na qual a vida da atriz sueca Elisabeth-Rachel Felix (1820-1858), cujo nome artístico era Rachel, é contada a partir da distinção entre vida privada e vida pública. Woolf levanta as seguintes perguntas: “mas o que é, afinal de contas, a vida de alguém? Por que devemos estabelecer distinções entre a vida real e a vida artística?” (WOOLF, 1911, p. 352). Sem almejar fornecer respostas fixas para essas indagações, Woolf parece estar questionando a divisão entre o que se é e o que se cria na performance. O equívoco de Gribble, Woolf frisa, é achar que existe um personagem que sempre é interpretado quando as cortinas caem, porém “[a] verdade parece ser aquela que não para de atuar ou pintar ou escrever apenas porque alguém, por um acaso, está jantando ou dirigindo”⁶⁵. Ou seja, a figura da atriz permite entrever as diversas possibilidades de ser e estar no mundo. Como sugere a crítica de teatro Penny Farfan acerca de Woolf e sua relação com as atrizes, “Woolf entendia a atuação não como uma perda de si dentro de um personagem, mas como a expressão de aspectos do próprio eu previamente inexplorados”⁶⁶ (FARFAN, 2004, p. 51).

Outra atriz que se torna uma figura paradigmática para Woolf é Ellen Terry (1847 - 1928), uma das mais emblemáticas atrizes dos últimos anos da era vitoriana e primeiros anos do século XX, que vai se tornar protagonista em *Freshwater*, tanto na versão de 1923 quanto na de 1935. Terry ficou bastante conhecida principalmente pelos papéis shakespearianos que desempenhou. Porém, era também uma figura complexa para os padrões vitorianos e anacrônica para o

No original: “[...] each part she plays deposits its own small contribution upon her unseen shape”.

⁶⁴ *Apud* MCNEILLIE, 1986, p. 353.

⁶⁵ *Ibidem*, 1986, p. 353.

No original: “[t]he truth seems to be that one does not stop acting or painting or writing just because one happens to be dining or driving”.

⁶⁶ No original: “Woolf viewed acting not as the loss of self within a character but as the expression of previously unexplored aspects of the self”.

público do início do século XX, como frisa a biógrafa Nina Auerbach (1987, p. 27). Ellen Terry desafiou padrões vitorianos artísticos e de gênero. Começou a atuar muito cedo e desde sempre aprendeu a ocupar espaços limiares. Atores e atrizes ainda eram associados às imagens de vadios e desocupados; e as crianças que viajavam com suas famílias em companhias de teatro acabavam tornando-se imunes à educação formal, o que protegeu Terry, pelo menos nos seus primeiros anos de vida, de performar papéis limitantes ensinados às meninas (AUERBACH, 1987, p. 39). Consequentemente, as crianças dos palcos vitorianos, principalmente as meninas, eram vistas como assustadoras, posto que desafiavam o misticismo que a imaginação vitoriana depositava nelas.

Como não havia escolas de teatro, crianças, jovens atores e atrizes aprendiam a arte teatral observando os mais velhos e sendo observados pelo público⁶⁷. A pequena Ellen Terry, então, aprendeu a lidar com diferentes formas de medo; era uma figura "assustadora" para os padrões de sua época, pois os palcos não a ensinaram a ser uma menina; e não conhecia muito bem os limites do medo, pois, como criança e atriz, era obrigada a ocupar lugares limítrofes de gênero (AUERBACH, 1987, p. 39). Já quando adulta, Terry tornou-se uma figura anacrônica; representava os palcos vitorianos, mas era também uma conhecida e respeitável atriz nos primeiros anos do século XX⁶⁸, quando uma nova cena de artistas surgia a fim de questionar padrões de pensamento e comportamento que Terry já havia, *avant la lettre*, experimentado nos palcos no início de sua carreira.

Além de escrever um ensaio sobre Ellen Terry em 1941, com título homônimo, a fim de preencher o espaço que há entre a Ellen-mãe e a Ellen-atriz e refletir acerca dos papéis sociais e históricos destinados às mulheres, e que são questionados pela figura paradigmática da atriz, Woolf pensou em Ellen Terry como uma imagem cômica capaz de contraditar convenções de gênero. Na versão de 1923 de *Freshwater*, o anacronismo de que fala Nina Auerbach (1987) acerca de Ellen Terry fica evidente na personagem concebida por Woolf. Na farsa de apenas um ato, que não chegou a ser montada, a jovem Terry, que decidiu abandonar o seu marido, o pintor George Frederic Watts, para fugir com o capitão John Craig, pode

⁶⁷ Cf. AUERBACH, 1987, p. 17.

⁶⁸ *Ibidem*, 1987, p. 27.

ser entendida, como sugere E.H. Wright, como uma “reconstrução paródica” da “Nova Mulher”, cujo ideal feminista dizia respeito à liberdade da mulher e ao controle de seu próprio destino, objetivando abandonar as prescrições de gerações anteriores que a aprisionavam em estereótipos (WRIGHT, 2011, p. 100). Para o Watts de Woolf, essa “nova mulher”, que veste calças, fazendo referência aos movimentos feministas na virada do século XIX, era impura e depravada. “Nos braços de um fedelho! De calças e nos braços de um fedelho. A minha esposa vestindo calças e nos braços de um fedelho! Ninfeta! Depravada! Impura! Suma da minha frente! Suma da minha vida!” (WOOLF, 1923, p. 80). Essa fala de Watts pode sugerir também uma crítica de Woolf aos homens de seu tempo, que não sabiam lidar com ambiguidades.

Da resenha “A Dark Lantern” (1905a), passando por *Freshwater* (1923;1935) e chegando a Ellen Terry (1941c), então, Woolf demonstra seu interesse não apenas pelo teatro, mas também pela figura paradigmática da atriz. Esse paradigma não coloca em xeque apenas as vidas de mulheres que realmente exerceram essa profissão de modo ambíguo e marginal, mas também as vidas de quaisquer mulheres cujos papéis sociais são enclausurados em formas fixas e irrespiráveis de ser e estar no mundo. O interesse de Woolf pelas atrizes supracitadas informa também a vida da própria Woolf que, assim como Ellen Terry, vivenciou tanto as prescrições da era vitoriana quanto o experimentalismo modernista da primeira metade do século XX. De acordo com a professora de teatro britânica Nicola Shaughnessy acerca da escrita dramática modernista, em especial acerca de *Freshwater*, o teatro farsesco do século XX é uma forma de investigação autorreflexiva das representações de gênero e seus entrelaçamentos autobiográficos (SHAUGHNESSY, 1995, p. 6). Não se pode ignorar que Woolf teve uma educação vitoriana, apesar de ter podido exercitar seu gênio criativo desde a infância. Não à toa, Woolf nunca deixou de voltar o seu olhar modernista para o seu passado vitoriano, embora apresentasse também sentimentos ambíguos acerca de suas experiências. Vanessa Bell, após a morte de sua irmã, chegou a relatar que Woolf era bastante sensível às críticas que recebia e preocupava-se bastante com as opiniões dos outros; contudo, o mesmo relato deixa entrever que a mesma Woolf não poderia ter exercido outra profissão que não a de escritora (BELL, 1974, p. 335).

Em seu romance de estreia *The Voyage Out*⁶⁹ (1915), pode-se observar uma relação possível entre Woolf e sua personagem Rachel Vinrace no que se refere à possibilidade de novos olhares que o teatro moderno da virada do XIX para o XX oferece para as experimentações do teatro modernista. Não se trata, vale frisar com antecedência, de uma associação com a vida privada de Woolf, pois correríamos o risco de cair em velhas armadilhas que tentam conectar o eu-empírico do autor à sua obra. Trata-se, na verdade, de uma relação que confunde biografia e ficção, pois, quando se escreve — no que tange às considerações de Woolf no ensaio “The Art of Biography”⁷⁰ (1942, p. 153) — objetiva-se engendrar vidas possíveis, embora imaginadas, e não cópias aprisionantes. Desse modo, a relação de Woolf com Rachel tem a ver com as suas vivências vitorianas que são recriadas artisticamente. Na sua adolescência, não há evidências de que Woolf tenha assistido a peças de Ibsen, mas ela certamente as leu (PUTZEL, 2012, p. 3). Como podemos observar na passagem a seguir, Rachel está compenetrada na leitura da obra de Ibsen.

Longe de parecer entediada ou distraída, seus olhos estavam concentrados quase que fixamente sobre a página, e pela sua respiração, que estava lenta, porém controlada, poderia ser visto que todo o seu corpo estava contraído devido ao exercício de sua mente. Pelo menos ela fechou o livro bruscamente, deitou-se, e puxou o ar profundamente, com expressivo maravilhamento que sempre sinaliza a transição do mundo imaginário para o mundo real⁷¹ (WOOLF, 1915, p. 133).

Quando Rachel está com os olhos fixos no livro, seu corpo se contrai devido ao esforço mental que a leitura exige. Mas esse esforço não tem a ver com a complexidade do texto ou com a dificuldade de compreensão de Rachel. Após fechar o livro de forma brusca, Woolf, a diretora desta cena, mostra que Rachel recai em um estado de maravilhamento, pois partia da vida imaginada para a vida real. A vida real não dizia respeito a uma certa desconexão da leitura, senão a um engajamento intelectualmente artístico e político que pôde ser engatilhado pela leitura. O que Rachel almejava, em sua viagem, era poder viver a promessa da nova

⁶⁹ *A viagem*

⁷⁰ “A arte da biografia”

⁷¹ No original: “Far from looking bored or absent-minded, her eyes were concentrated almost sternly upon the page, and from her breathing, which was slow but repressed, it could be seen that her whole body was constrained by the working of her mind. At last she shut the book sharply, lay back, and drew a deep breath, expressive of the wonder which always marks the transition from the imaginary world to the real world”.

mulher, apesar de, mais uma vez, encontrar um fim trágico ao final de sua jornada de autoconhecimento. Após fechar o livro, Rachel questionou o seu próprio papel como mulher naquela sociedade e exercitou a possibilidade de interpretar outras personagens, impostando sua voz como se estivesse no palco.

“O que desejo saber”, disse ela em voz alta, “é isto: o que é a verdade? Qual é a verdade disso tudo? Ela falava tanto por si mesma quanto pela heroína da peça que acabara de ler. A paisagem lá fora, já que ela não tinha visto nada além das páginas do livro durante duas horas, agora parecia incrivelmente consistente e límpida, embora houvesse homens na colina lavando os troncos das oliveiras com um líquido branco, pois naquele momento ela mesma era a coisa mais vívida – uma estátua heroica em primeiro plano, dominando a vista. As peças de Ibsen sempre a deixavam nesse estado. Ela as performou um dia de cada vez, muitas vezes para a alegria de Helen;⁷² (WOOLF, 1915, p. 133-134).

Se não há evidências de que Woolf tenha assistido peças de Ibsen na sua adolescência, suas leituras influenciaram a sua escrita. Como na leitura de Rachel, talvez em sua própria leitura Woolf tenha tentado realizar a passagem para o mundo real por meio do advento da nova mulher nos palcos da decadência, atualizando essa chegada em seus próprios experimentos com a escrita. A habilidade de Woolf de ocupar dois mundos, o dos palcos da escrita e o dos palcos da vida real, informa a sua produção artística e política. Woolf pode ser lida como uma “escritora-atriz” que é capaz de construir e encarnar diferentes personagens, em palcos que conjuram passado e presente, sem que o eu daquele e daquela que cria seja capturado. No entanto, como veremos na seção a seguir, o engajamento intelectual de Woolf, no que concerne ao teatro, é ambíguo, apesar de seus primeiros escritos já revelarem experimentos dramáticos.

2.2. A escrita dramática de Woolf

⁷² No original: “What I want to know,” she said aloud, “is this: What is the truth? What’s the truth of it all?” She was speaking partly as herself, and partly as the heroine of the play she had just read. The landscape outside, because she had seen nothing but print for the space of two hours, now appeared amazingly solid and clear, but although there were men on the hill washing the trunks of olive trees with a white liquid, for the moment she herself was the most vivid thing in it—an heroic statue in the middle of the foreground, dominating the view. Ibsen’s plays always left her in that condition. She acted them for days at a time, greatly to Helen’s amusement;

Certamente a experiência de ir ao teatro influenciou diretamente a construção e a forma de toda a obra de Woolf, tomando como pressuposto teórico básico as considerações de Jane Wheare (1989) acerca da *dramatização da escrita*. A crítica literária chama a atenção para o aspecto dramático e formador da escrita de Woolf que deixa evidente seu engajamento político, apesar de ter sido considerada “apolítica” por alguns de seus contemporâneos no que tange aos seus primeiros escritos. Em 3 de novembro de 1918, Woolf registra em seu diário uma visita à Janet Case⁷³ (1863 – 1937), sua professora de grego, e revela um certo descontentamento sobre a conversa que tiveram sobre literatura.

E então Janet conversou comigo sobre literatura, e eu fiquei desolada por um instante. Ela diz que muitas grandes obras são escritas, e parece ser razoavelmente evidente que nenhuma delas é “imortal”. Eu acho que eu relatei o comentário aos meus próprios romances; [...]. Mas acredito que o que me entristeceu não foi apenas a questão pessoal, mas o cheiro mofado de moralidade; o efeito de conversar com alguém que parece querer que toda literatura vá para o púlpito; que transforma tudo em infinitamente valioso, seguro e respeitável. Também fiquei magoada com a crítica implícita a *The Voyage Out*, e a insinuação de que devesse fazer outra coisa que não ficção. (WOOLF, 2008, p. 60)⁷⁴

Como podemos observar na passagem acima, Woolf sentiu-se incomodada por perceber que Case fizera implicitamente uma crítica a *The Voyage Out* (1915), seu primeiro romance que, como aponta Wheare, fora considerado uma narrativa realista tradicional (WHEARE, 1989, p. 3). Além disso, *Night and Day*⁷⁵ (1919a), o segundo romance de Woolf, sofreu críticas parecidas e mais uma vez causou incômodo à Woolf. Em uma carta a Clive Bell, datada 27 de novembro de 1919, Woolf fala sobre críticas mistas que seu segundo romance recebeu. “Mas todos os dias recebo cartas e todas elas enfatizam diferentes aspectos, e nem duas pessoas parecem concordar, e Molly Hamilton diz uma coisa e Molly MacCarthy outra [...]”

⁷³ Janet Elizabeth Case foi uma estudiosa da literatura clássica e professora de grego. Além disso, era uma defensora dos direitos das mulheres na Inglaterra.

⁷⁴ No original: “And then Janet talked to me about literature, and I fell into a passing gloom. She says that a great many novels are written, and it seems fairly evident that none are ‘immortal’. I suppose I referred this to my own novels; [...]. But I fancy that what depressed me was not only the personal question, but the smell of musty morality; the effect of talking to someone who seems to want all literature to go into the pulpit; who makes it all infinitely worthy and safe and respectable. I was also depressed at the implied criticism of *The Voyage Out*, and the hint that I had better turn to something other than fiction”.

⁷⁵ *Noite e Dia*

(WOOLF, 1976, p. 403)⁷⁶. E podemos destacar também a resenha de Katherine Mansfield (1888 - 1923) sobre *Night and Day* publicada no *Athenaeum* no dia 21 de novembro de 1919, quase uma semana antes da referida carta. Woolf afirma não ter entendido a opinião de Mansfield, mas acredita que ela não tenha gostado de seu romance. Woolf chega a mencionar uma conversa com John Middleton Murry (1889 - 1957), segundo marido de Mansfield. Ele teria dito que sua esposa gostara do romance, mas que ela teria considerado a indiferença de Woolf em relação à guerra moralmente equivocada⁷⁷.

Essas críticas mistas e até mesmo a possível “indiferença” de Woolf apontam, na verdade, para o que Wheare (1989) entende por *dramatização da escrita*, e que tal dramatização nada tem de “apolítica”. Ao se sentir magoada com a insinuação de Case e com a crítica de Mansfield, pode-se observar que Woolf não se incomoda exatamente com as críticas em si, mas sim com o “cheiro de mofo da moralidade”, como ela deixa claro na entrada de diário sobre seu encontro com Case, e com o fato de ter sido supostamente taxada de “moralmente equivocada”. O pensamento que Woolf parece estar tentando articular não diz respeito à imposição de ideias, tampouco a um suposto estado imaculado de respeitabilidade direcionado à sua figura de escritora. Dramatizar a escrita diz respeito à encenação do eu em consonância com a encenação de diversas outras vozes nos palcos da narrativa, ou seja, à polifonia ética do discurso. Como destaca Wheare (1989, p. 3), Woolf faz uso de artifícios técnicos a fim de sair estrategicamente de cena, deixando que seus diferentes e até mesmo controversos personagens sejam os propagadores das ideias. Desse modo, os leitores poderão ter acesso a pensamentos múltiplos sobre o mesmo assunto, dentre os quais haverá o ponto de vista de Woolf, no papel de escritora. O ponto de vista de Woolf se dá nos cortes da narração, evitando justamente o púlpito ou a doutrinação.

Apesar de não gostar das críticas, estas evidenciam o caráter polifônico da escrita de Woolf. Ou seja, críticas mistas aos seus romances mostram que eles podem ser lidos por diferentes vieses. Ademais, a escrita dramática de Woolf está

⁷⁶ No original: “But every day I get letters and they all pick out different points, and no two people seem to agree, and Molly Hamilton says one thing and Molly MacCarthy another [...]”. *The Letters of Virginia Woolf*. Volume 2 (1976).

⁷⁷ Na carta, está colocado da seguinte forma: “Murry, however, tells me that she admires it, but thinks my ‘aloofness’ morally wrong” (Ibid, p. 403).

alinhada com o pensamento pós-impressionista e modernista dos artistas do grupo de Bloomsbury. Como nos informa a estudiosa woolfiana Jane Goldman, a virada sintética da colagem cubista acontece por volta de 1912, mesmo ano em que ocorreu a segunda exibição pós-impressionista (GOLDMAN, 2004, p. 54). Os fragmentos que os pintores colavam em suas pinturas, Woolf exercitava em sua escrita ao fazer uma colagem dramática em seus romances, coletando vozes distintas e colando-as nos palcos da escrita como uma diretora.

Em carta à Janet Case, de 19 de novembro de 1919, alguns dias antes da referida carta para Clive Bell, Woolf diz nas primeiras linhas:

Vou gostar bastante de falar sobre minhas personagens [*de Noite e Dia*] com você – apesar de estar começando a sentir que elas não são nem um pouco minhas. Escuto muitas coisas diferentes sobre elas. Mas tente pensar Katherine [Hilbery] como Vanessa, não eu; e imagine que ela esteja escondendo sua paixão pela pintura e sendo forçada por George [Duckworth] a entrar na sociedade – esse foi o começo dela; mas quando alguém começa, todos os tipos de coisas acontecem⁷⁸. (WOOLF, 1976, p. 400)

Ao sugerir que Janet Case lesse *Night and Day* a partir de outro viés, ou seja, não tentasse colar sua escrita ao seu eu-empírico, Woolf nos dá mais uma pista sobre o porquê de as críticas mistas que recebeu terem causado incômodo. A professora e pesquisadora woolfiana Julia Briggs explica que, depois de Woolf ter enfrentado seu pior período de depressão, entre 1913 e 1915, logo após ter se casado com Leonard Woolf em 1912, se aventurar na escrita de *Night and Day* possivelmente significou para Woolf uma saída de um longo período de escuridão em direção à luz do dia (BRIGGS, 2005, p. 34). Afinal, vale notar que *The Voyage Out* (1915) foi concebido com dificuldade nesse período em que Woolf mais precisou de cuidados, obrigando Leonard a recorrer à ajuda de especialistas. Woolf foi examinada por vários médicos e suas opiniões sobre o caso eram bastante conflitantes e até mesmo machistas, como no caso de George Savage – que mais tarde Woolf irá ficcionalizar como o médico de Septimus Warren Smith em *Mrs. Dalloway* (1925c) —, médico da família de Woolf que vai dizer a Leonard que não a

⁷⁸ No original: “I shall like very much to discuss my [*Night and Day*] people with you – save that I’m beginning to feel that they’re not mine at all. I’m told so much different things about them. But try thinking of Katherine [Hilbery] as Vanessa, not me; and suppose her concealing a passion for painting and forced to go into society by George [Duckworth] – that was the beginning of her; but as one goes on, all sorts of things happen”.

deixe escrever, pelo menos por longas horas, pois, para ele, a “insanidade” de Woolf estaria diretamente ligada à sua criatividade (BRIGGS, 2005, p. 40).

Com *Night and Day*, no entanto, Woolf encontrou uma forma de acessar memórias de infância a fim de criticar as instituições sufocantes e patriarcais que estruturavam – e estruturam – a sociedade. Como podemos observar na carta mencionada acima, a opressão de classe e gênero de George Duckworth, um dos dois meios-irmãos que teriam abusado sexualmente de Woolf e de Vanessa Bell, a quem Woolf dedicou *Night and Day*, é claramente matéria do romance. Ou seja, ao deixar claro que o romance não era sobre si mesma, embora vivências pessoais tenham contribuído para sua escrita, Woolf parece estar dizendo nas entrelinhas que seu objetivo é mostrar aos leitores que existem muitas mulheres, como sua irmã Vanessa em sua adolescência, que escondem suas paixões pela arte; e muitos homens, como Gerald e George Duckworth, que forçam meninas a se tornarem mulheres por meio do abuso. Logo, já que Woolf não diz isso com todas as letras, é o leitor que precisa sair de uma zona de conforto a fim de entender os mecanismos que guiam o seu olhar.

Como podemos observar nos exemplos acima, Woolf demonstra estar atenta às possibilidades de encenação do *eu* em sua escrita, que se confundem também com a encenação dos seus personagens, bem como a participação lapidar do leitor nas narrativas. Além disso, essa encenação/confusão diz respeito também à encenação dos gêneros (*gender* e *genre*) que, considerando a análise de Putzel (2012) acerca de *The Years*⁷⁹ (1937c), é uma estratégia que fica evidente ao percebermos que há uma diferença entre a *estética teatral* e a *dramatização da escrita*.

No que diz respeito à *estética teatral*, Putzel afirma que Woolf corre o risco de ser taxada de “antiteatral”. Como já mencionado, Woolf frequentou muitas peças de teatro ao longo dos anos, mas preferia ler peças a assisti-las. Essa preferência já é um forte indício do motivo pelo qual a relação entre Woolf e o teatro não chama tanto a atenção de leitores e críticos. Contudo, a resistência de Woolf pode ser lida por um viés artístico, posto que sua crítica não diz respeito à *estética teatral* em si, senão à falta de dramatização e diálogo em algumas peças que frequentou. Em 18

⁷⁹ *Os anos*

de novembro de 1935, à guisa de ilustração, Woolf escreve uma carta à sua sobrinha Angelica Bell, que estava em Paris estudando francês, e menciona que a romancista irlandesa-britânica Elizabeth Bowen (1899 -1973) a teria considerado uma boa atriz. “Ela disse que conseguia ver em você o verdadeiro talento”⁸⁰ (WOOLF, 1979, p. 444). Esse elogio reportado por Woolf indica que ela via na sobrinha um certo potencial para o teatro que faltava em peças que tinha assistido, pois, logo após o elogio, Woolf diz ter assistido à peça “Murder in the Cathedral”⁸¹ (1935), de T.S. Eliot, e critica a quebra entre os atores e atrizes, as palavras e o cenário.

Acredito que o que se deseja é que alguma atriz faça peças nas quais as pessoas sejam como nós mesmas, mas realçadas; o que de fato é ruim é a falta de harmonia entre a performance, as palavras e o cenário. Assim perde-se toda a sensação de harmonia. Por que você não faz uma peça que una tudo? Do modo atual, é melhor ler peças do que as assistir. Estou quase desorientada com a escrita do meu livro; acho que seria melhor encená-lo. Devo transformar o final em uma peça para você atuar. (WOOLF, 1979, pp. 444-445)⁸²

Essa passagem deixa evidente que a crítica de Woolf não é direcionada à estética teatral, mas sim à falta de dramatização da linguagem. De acordo com Steven D. Putzel (2012), as críticas à peça de Eliot foram em geral positivas, mas o poeta Stephen Spender, atuando como crítico do *The Times*, fez uma observação similar à de Woolf, afirmando que algumas passagens teriam funcionado melhor se tivessem sido lidas. Essa teria sido a única crítica negativa de Spender, pois ele considerou a peça de Eliot a melhor daquele momento. Para Woolf, no entanto, Eliot não conseguira unir forma e conteúdo, principalmente por lidar com personagens históricas e temáticas religiosas, dando-lhes uma aura mítica e não real (PUTZEL, 2012, p. 137).

Eliot, vale ressaltar, era uma figura contraditória. Apesar das contribuições lapidares acerca do pensamento modernista, seu engajamento em questões religiosas e a tentativa de definição do conceito de cultura, que ele almeja em *Notas*

⁸⁰ No original: “She said she could see you had the real gift”.

⁸¹ *Assassinato na Catedral*

⁸² No original: “I think what is wanted is for some actress to make plays in which people are like ourselves only heightened; what is so bad is the complete break between the acting, the words and the scenery. Thus you lose all feeling of harmony. Why don't you make a play all in one? Thus it is much better to read plays than to see them. I am almost dazed with writing my book; and think it would be better acted. I shall make the end into a play for you to act”.

para uma definição de cultura — originalmente publicado em 1948, mas cujo viés ideológico já vinha sendo exercitado à época de Woolf —, vão na contramão da estética feminista woolfiana. Nelson Ascher (2013, p.11) aponta para a gravidade da tentativa de Eliot em querer “reduzir a poesia à mera formulação de ideias”, sobretudo quando tais ideias eram sociologicamente orientadas. Consequentemente — e contraditoriamente, visto que é Eliot quem havia elaborado uma “teoria impessoal” em *Tradition and the Individual Talent*⁸³ (ELIOT, 1919) —, Woolf parece ter notado, o *eu* do Eliot estava presente em sua obra, e é justamente este *eu* que Woolf tenta tirar de cena em sua escrita, performando um outro *eu*. A crítica de Woolf diz respeito à falta de dramatização da peça de Eliot, e deixa evidente que uma peça de teatro não necessariamente será dramática e envolverá a plateia, do mesmo modo que outros gêneros, tal como o romance, podem ser dramáticos e tirar leitores de uma posição de passividade.

Vale conferir a figura paradigmática que Woolf concebe em seu manifesto feminista *A Room* (1929a) e que ela vai chamar de Judith Shakespeare. Essa imagem, a suposta irmã de William Shakespeare imaginada por Woolf, coloca em xeque os silêncios da era elizabetana, cujo povo viu mulheres fortes, criadas por Shakespeare, serem interpretadas por homens, os *boy actors*, ao passo que mulheres não podiam ocupar os libertinos palcos elizabetanos. “Deixem-me imaginar, já que é tão difícil obter fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse uma irmã maravilhosamente talentosa chamada, digamos, Judith”⁸⁴ (WOOLF, 1929b, n/p). Ao conceber essa imagem paradigmática de uma dramaturga mulher através da irmã de Shakespeare, Woolf mostra-se engajada dramática, intelectual, artística e politicamente com a tradição literária inglesa que ainda pode (e deve) ser revisitada.

Tal engajamento, contudo, se dá pela escrita e pela leitura, embora Woolf esteja fazendo referência aos palcos elisabetanos. Em “On Not Knowing Greek” (1925e), Woolf demonstra uma clara preferência pela leitura em comparação à performance. Ela chega a afirmar que os versos de uma peça poética, tal como ela entende o drama shakespeariano, poderiam estar em perigo, posto que os atores

⁸³ *Tradição e o talento individual*

⁸⁴ No original: “Let me imagine, since facts are so hard to come by, what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith, let us say” (WOOLF, 1929a, p. 46).

estariam de pé no palco, com seus corpos e rostos passivamente esperando para serem utilizados pelo texto (WOOLF, 1925e, p. 13). Ou seja, Woolf parece estar criticando a falta de dramatização do texto teatral que não estabelece uma conexão com a ação da performance e, conseqüentemente, a presença passiva dos atores acabaria até mesmo distraindo a plateia. Se atores estão apenas à espera do texto, não há engajamento, tanto entre atores e texto, quanto entre performance e plateia. Sendo assim, Woolf afirma que as últimas peças de Shakespeare deveriam ser lidas e não encenadas, visto que seriam mais bem compreendidas e transformadas criativa e intelectualmente pelos leitores, sem que as figuras dos atores influenciassem suas interpretações⁸⁵. Como sugere Putzel acerca da resistência teatral de Woolf, os leitores ingleses para ela se beneficiariam muito mais da leitura solitária em seus aposentos, sem que os corpos e as expressões faciais dos atores, assim como todos os elementos visuais da montagem, de algum modo, pudessem influenciar suas interpretações e elucubrações inventivas (PUTZEL, 2012, p. 116).

Já no que tange à falta de conhecimento sobre a cultura grega, as potências dessa suposta falta de conhecimento são trazidas à baila por Woolf. O fazer literário de ambas as culturas, a grega e a inglesa, é deveras diferente. No que concerne à cultura inglesa, Woolf faz uma alusão clara ao processo da leitura.

Quando lemos Chaucer, somos elevados a ele inconscientemente na correnteza de nossos ancestrais, e depois, quando as inscrições aumentam e as memórias se ampliam, há raramente uma imagem que não tenha sua nebulosa associação, sua vida e suas cartas, sua esposa e sua família, seu caráter, sua feliz ou infeliz catástrofe⁸⁶ (WOOLF, 1925e, p. 11).

Por ser inglesa, Woolf encontra associações com as mais distantes obras de sua tradução literária. Ou seja, estar inserida em um certo contexto sociocultural gera possibilidades de respostas que foram construídas ao longo dos séculos, e essas respostas se dão mesmo na leitura dos clássicos, como aqui, ao ler Geoffrey

⁸⁵ Este trecho faz referência a seguinte passagem no ensaio de Woolf: "For this reason the later plays of Shakespeare, where there is more of poetry than of action, are better read than seen, better understood by leaving out the actual body than by having the body, with all its associations and movements, visible to the eye" (*Ibidem*, 1925e, p. 13).

⁸⁶ No original: "When we read Chaucer, we are floated up to him insensibly on the current of our ancestors' lives, and later, as records increase and memories lengthen, there is scarcely a figure which has not its nimbus of association, its life and letters, its wife and family, its house, its character, its happy or dismal catastrophe".

Chaucer (1340 - 1400). Woolf, todavia, questiona os saberes de sua própria cultura. O saber ocidental não se constrói apenas social e culturalmente, mas também topograficamente. De forma intrigante, Woolf defende a leitura das peças de Shakespeare, mas não deixa de chamar a atenção para o fazer filosófico grego que é construído ao ar livre, nas ruas, e que “com o calor e o brilho do sol e meses de clima bom, brilhante, a vida é instantaneamente transformada”⁸⁷ (WOOLF, 1925e, p. 11). Nesse momento, Woolf deixa evidente que sua preferência pela leitura não a impede de reconhecer a potência do fazer literário em ação, ou seja, do fazer filosófico dramático.

O poeta, conseqüentemente, tinha que refletir, não sobre algum tema que pudesse ser lido por horas no privado, mas sobre algo acentuado, familiar, breve, que carregasse, instantânea e diretamente, para uma plateia de dezessete mil pessoas talvez, com os ouvidos e os olhos bem-dispostos e atentos, com os corpos cujos músculos pudessem crescer firmes mesmo se se sentassem por muito tempo sem pausa⁸⁸. (WOOLF, 1925e, p. 12)

Esse caráter público de uma literatura em performance, então, é a lição que os ingleses, para Woolf, podem aprender com os gregos e, conseqüentemente, sua ambigüidade com relação à sua preferência pela leitura não é incondicional.

Em “Notes on an Elizabethan Play”⁸⁹ (1925d), que também compõe seu primeiro *The Common Reader*, Woolf afirma que parte do trabalho realizado pelos dramaturgos era feito pela plateia (WOOLF, 1925d, p. 23), e que o teatro grego evidencia que essa tarefa era de fato possível. Porém, ela mais uma vez apresenta sentimentos controversos acerca da participação da plateia, pois, para ela, a influência e a participação do público eram de certo modo “detestáveis”. As performances elisabetanas foram concebidas para o público, e este poderia se beneficiar de todas as reviravoltas e confusões do texto, mas os leitores de sua geração poderiam morrer de tédio⁹⁰; “ao ler uma peça elisabetana nós somos

⁸⁷ No original: “With warmth and sunshine and months of brilliant, fine weather, life of course is instantly changed”.

⁸⁸ No original: “The poet, therefore, had to bethink him, not of some theme which could be read for hours by people in privacy, but of something emphatic, familiar, brief, that would carry, instantly and directly, to an audience of seventeen thousand people perhaps, with ears and eyes eager and attentive, with bodies whose muscles would grow stiff if they sat too long without diversion”.

⁸⁹ “Considerações sobre uma peça elisabetana”

⁹⁰ *Ibidem*, 1925d, p. 23.

derrotados pela extraordinária discrepância entre o entendimento elisabetano acerca da realidade e o nosso⁹¹. Por conseguinte, é seguro afirmar que a preferência de Woolf pela leitura de peças diz respeito à diferença de gerações. Aquela interação entre dramaturgo e plateia, tão cara para os teatros grego e elisabetano, foi substituída pelos avanços tecnológicos do século XIX. A informação começou a ser veiculada via jornais e romances, que começaram a ser escritos e lidos na intimidade, no silêncio. O drama da era vitoriana, diz Woolf, é evidentemente concebido em um escritório⁹²; mas quando Woolf diz “drama”, pode-se inferir, ela não está fazendo referência aos palcos, mas sim à relação dramática que pode ser estabelecida entre escritor e leitor. Portanto, a falha dos escritores e dramaturgos da geração de Woolf estaria na tentativa equivocada de querer repetir os feitos de gerações anteriores sem atentar para o próprio presente.

No ensaio “The Narrow Bridge of Art”⁹³ (1927b), Woolf diz que os dramaturgos de seu tempo, no entanto, parecem idolatrar as “cortinas” dos palcos do passado porque têm medo de olhar para o próprio presente (WOOLF, 1927b, p. 15). Todavia, é também nesse ensaio de 1927 que Woolf tece considerações sobre as possibilidades do fazer dramático de sua geração. Woolf vê na forma consolidada e polifônica do romance a potência do fazer dramático, pois o gênero romance é um “canibal” que devora muitas outras formas de arte⁹⁴. A prosa romanesca terá muitas características da poesia, sua exaltação, seu ritmo, mas terá também a simplicidade comunal da prosa; ela será dramática, e ainda assim não será uma peça, pois será lida, mas não encenada⁹⁵. O romance, Woolf prossegue, poderá ter vários nomes, pois sua forma passará por constantes transformações, e aqui reside a sua potência. A sua força faz transcender a particularidade da subjetividade humana a fim de

⁹¹ No original: “in reading an Elizabethan play we are overcome by the extraordinary discrepancy between the Elizabethan view of reality and our own” (*Ibidem*, 1925d, p. 22)

⁹² *Ibidem*, 1925b, p. 23.

⁹³ “A estreita ponte da arte”

⁹⁴ *Ibidem*, 1927b, p. 18.

⁹⁵ *Ibidem*, 1927b, p. 18.

fornecer questionamentos acerca de uma suposta natureza humana, por meio da imaginação, dos sonhos e da complexidade da vida⁹⁶.

No dia 21 de fevereiro de 1927, mesmo ano em que “The Narrow Bridge of Art” é escrito, Woolf registra em seu diário uma indagação sobre a possibilidade de conceber um novo tipo de peça, o que culmina na seguinte reflexão: “acho que tem que ser algo nesse caminho, embora não consiga vislumbrar o quê. Longe dos fatos: livre, ainda que concentrado; prosa, ainda que poesia; um romance e uma peça”⁹⁷ (WOOLF, 1980, p. 128). Essa anotação investigativa de Woolf diz respeito ao que irá se tornar o romance *The Waves*⁹⁸ (1931c). Mais de um ano depois, no dia 7 de novembro de 1928, Woolf faz reflexões sobre o sucesso de *Orlando* (1928) enquanto pensa sobre os aspectos poéticos e dramáticos de seu próximo romance que ela ainda chamava de *The Moths*⁹⁹ à época. “Mas e *As mariposas* [*As ondas*]? Esse deveria ser um livro abstrato e impessoal: uma peça-poema”¹⁰⁰ (WOOLF, 1980, p. 203). *The Waves* dramatiza as vidas de seis personagens — Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny e Rhoda —, cujas histórias se entrelaçam polifonicamente e cujas narrativas redirecionam e ressignificam sentidos aparentes; as fronteiras entre ser e encenações do ser são ofuscadas e colocadas em espaços liminares. Como observa a crítica woolfiana Patricia Marouvo em seu livro *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021), “o romance *The Waves* trabalha esses entrelugares ao gestualizar o silêncio que permeia as imagens e o ritmo cíclico e constante que sonoriza uma qualidade mística ritualizada em prosa” (MAROUVO, 2021, p. 111). Portanto, é pela polifonia encenada com os olhos fixados no presente que Woolf dramatiza sua escrita.

Já no que diz respeito à distância dos palcos históricos, no ensaio “Congreve’s Comedies”¹⁰¹ (1937b), no qual há reflexões sobre as peças do

⁹⁶ *Ibidem*, 1927b, p. 18.

⁹⁷ No original: “I think it must be something in this line—though I cant now see what. Away from facts: free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel & a play”

⁹⁸ *As Ondas*

⁹⁹ *As mariposas*

¹⁰⁰ No original: “Yes, but *The Moths*? That was to be an abstract mystical eyeless book: a playpoem”

¹⁰¹ “As comédias de William Congreve”

dramaturgo e poeta do período da Restauração William Congreve (1670 - 1729), Woolf mais uma vez chama a atenção sobre as distâncias históricas entre a sua geração e a dos escritores que vieram antes dela. Para Woolf, Congreve era um poeta e dramaturgo misterioso devido à sua habilidade de não permanecer inteiramente submerso em sua própria arte e no seu próprio tempo; ele é da classe dos autores que consegue se distanciar e assistir aos efeitos que o seu talento como dramaturgo pode ocasionar. Quando Congreve nomeia seus personagens com nomes absurdos, tais como “Amor-frívolo” e “Mulher-afável”, o leitor é automaticamente transportado para uma outra era, onde as personagens e as emoções eram simbioticamente inter-relacionadas, e era tudo o que a plateia poderia capturar, pois, citando Congreve, Woolf diz que “a distância do palco exige que as figuras representadas ultrapassem a vida”¹⁰² (WOOLF, 1937b, 30). O aviso de Woolf mais uma vez leva em conta o ato da leitura. Para ela, o dramaturgo não pode atender a todos os desejos do leitor, posto que “as imponderáveis sugestões que caminham juntas a passos silenciosos na ficção são negadas ao dramaturgo”¹⁰³; e quando ela faz referência ao ofício do dramaturgo, é a sua escrita que ela traz à baila, não os seus versos em ação no palco. Consequentemente, é parte do ofício do leitor tatear a narrativa até que a ilusão o capture e o ritmo da narrativa invada o mundo real¹⁰⁴.

Alguns anos antes de Woolf escrever “Congreve’s Comedies”, Woolf já havia dado algumas pistas a respeito da produção de peças dramáticas e a distância dos palcos. Em 1933, Woolf escreve uma resenha sobre a comédia shakespeariana *Twelfth Night*¹⁰⁵ (1602), intitulada “*Twelfth Night at the Old Vic*”¹⁰⁶ (1933b), e afirma que “shakespearianos são divididos, como já é sabido, em três classes; aqueles que preferem ler Shakespeare no papel; aqueles que preferem vê-lo em ação no palco; e

¹⁰² No original: “... the distance of the stage requires the figures represented to be larger than life”.

¹⁰³ No original: “...the imponderable suggestions which come together on silent feet in fiction are denied the playwright”.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 1937b, p. 32.

¹⁰⁵ [Noite de reis]

¹⁰⁶ “Noite de reis no teatro Old Vic”. O teatro *Old Vic*, em Londres, foi fundado em 1818.

aqueles que se lançam eternamente do livro para o palco coletando os lucros”¹⁰⁷ (WOOLF, 1933b, p.53). Woolf ainda demonstra mais interesse pela leitura, já que o leitor teria mais tempo e disposição para entender os desdobramentos da narrativa e rascunhar as margens do texto. Mas ela não deixa de observar que é a completude da performance teatral, em especial com as peças de Shakespeare, que dá tudo ao mesmo tempo para o espectador: texto, som e corpo¹⁰⁸. O Bardo escreve “não com a sua mente completamente mobilizada e sob controle, mas com as antenas ao vento, que escolhem e brincam com as palavras, ao ponto que o rastro de uma palavra contingente é capturado e perseguido aleatoriamente”¹⁰⁹ (WOOLF, 1933b, p. 53). Se Woolf já reconhece que há algo para além da consciência na escrita dramática, vale pensar que a completude do teatro também é randômica porque não se fixa sequer no texto. Na boca dos atores, as palavras ganham significado. Dos lábios dos atores aos ouvidos dos espectadores, as palavras performam muitos significados. Um romancista, no entanto, tende a escrever três volumes de uma história para criar esse nível de intimidade¹¹⁰, sugere Woolf. Ela tenta entender o porquê de querermos aprisionar personagens célebres, tais como Viola, Malvolio e Olivia, nos corpos de atores e atrizes. E a resposta para essas considerações dizem respeito à arte shakespeareana especificamente, pois Shakespeare escrevia pensando nos palcos, não apenas os físicos, mas também os palcos da mente.

Woolf chega a essa conclusão na noite em que vai ao teatro assistir à adaptação de *Twelfth Night*. Ao adentrar o *Old Vic*, Woolf diz ter observado a estrutura daquele prédio e o cenário que havia sido montado. Havia uma mistura de tempos, a estrutura clássica do teatro e a sua ocupação por pessoas. Ela sabia que os artistas eram impostores, não eram os mesmos que imaginara quando leu a peça no silêncio de seu quarto. As palavras haviam saído da página e ganharam

¹⁰⁷ No original: “Shakespeareans are divided, it is well known, into three classes; those who prefer to read Shakespeare in the book; those who prefer to see him acted on the stage; and those who run perpetually from book to stage gathering plunder”.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 1933b, p. 53.

¹⁰⁹ No original: “[...] not with the whole of his mind mobilized and under control but with feelers left flying that sort and play with words so that the trail of a chance word is caught and followed recklessly”.

¹¹⁰ *Ibidem*, 1933b, p. 53.

significados outros e outros corpos e nuances; e a plateia ria e encolhia os ombros, Woolf não deixou de observar. Por fim, há uma pausa quando, na primeira cena do quinto ato, Sebastian e Viola, vestida de homem, se entreolham e eles continuam a se olhar por algum tempo ao se reconhecerem após tanto tempo separados; e a plateia observa ansiosamente essa cena em silêncio. Enquanto para o leitor essa pausa pudesse ser ignorada, nos palcos ela ganha forma e conecta texto e plateia. Para Woolf, que entendia Shakespeare como um dramaturgo andrógino¹¹¹, tal como vislumbrado no ensaio-manifesto *A Room* de 1929, essa habilidade de escrever para o corpo e para a mente foi o que fez *Twelfth Night* no *Old Vic* atingir um resultado artístico satisfatório (WOOLF, 1933b, p, 54). Posto de outro modo, a distância entre esses palcos, o da leitura de *Twelfth Night* e o da performance em si, é sublimada para que mente e corpo trabalhem juntos.

A distância entre os “palcos” gregos e ingleses, então, voltando a “On Not Knowing Greek”, possibilitaria a co-criação de um conhecimento ainda não conhecido. Já que os sons e performances dos gregos eram desconhecidos para os ingleses, estes poderiam apreciar suas leituras “antes que suas emoções fossem capturadas pela conformidade”¹¹² (WOOLF, 1925e, p. 13). Assim, essa distância entre os palcos, tanto aquela entre os palcos culturais e históricos gregos e ingleses, quanto a que se estabelece entre o palco-mente e o palco-ação do leitor-espectador, seria preenchida pelo coro. O coro teria a função de estabelecer uma conexão entre ação dramática e espectador. No mesmo ensaio, Woolf fala da potência criativa e poética do coro em oposição à possível passividade dos atores, cujos corpos e rostos acabam ocupando os palcos e sendo usados pelo texto (WOOLF, 1925e, p. 13). Woolf, contudo, parece sugerir que tal passividade dos atores diante do texto teatral inibe a arte dramática, o que justifica a sua preferência pela leitura. O coro, no entanto, poderia suprir essa desconexão dramática.

As amarras intoleráveis do drama poderiam ser afrouxadas, no entanto, caso um recurso pudesse ser encontrado para que o que é geral e poético, digamos, pudesse ser liberado sem que o movimento do todo fosse interrompido. É isso que os coros suplementam; os homens ou mulheres de idade que não se envolvem de forma ativa no drama, as vozes

¹¹¹ A questão da androginia será abordada no capítulo 3.

¹¹² No original: “[...] before their emotions have been worn into uniformity”.

indiferentes que cantam como pássaros em meio ao silêncio dos ventos; que sabem comentar, ou resumir, ou permitir que a voz do poeta se expresse por si mesma ou forneça, por outro lado, outra interpretação para a sua concepção¹¹³. (WOOLF, 1925e, p. 13)

Para Woolf, então, o coro pode criar uma ponte que consegue conectar ator e personagem/texto, assim como a plateia e o texto dramático. Steven Putzel, no ensaio “The Distance of Stage”¹¹⁴ (1999), afirma que, como membros da plateia, nós temos de lidar com diferentes tipos de distância: há a distância física, determinada pela própria configuração do espaço teatral que coloca o palco geralmente em destaque, enquanto a plateia fica às sombras; e há as distâncias históricas e culturais entre o texto dramático, encenação e a recepção do público (PUTZEL, 1999, p. 437). Os comentários e questões colocados à parte pelo coro podem levar a plateia a um estado de suspensão para que valores morais e questões socioculturais e históricas possam ser questionados. Ou seja, o coro possibilitaria à plateia tanto um engajamento político quanto estético.

Putzel (2012, p. 132) também chama atenção para o fato de Woolf ter escrito uma resenha da peça *The Cherry Orchard*¹¹⁵ (1903), peça do escritor russo Anton Tchekhov (1860 – 1904), encenada pela primeira vez em 1904. A partir da resenha de Woolf com título homônimo, “The Cherry Orchard” (1920), Putzel contrasta essa relação conflituosa entre ler e ver peças. Woolf começa a sua resenha dizendo que muito provavelmente boa parte do público britânico havia lido a peça de Tchekov, mas que muitos não teriam visto a peça sendo encenada. Logo, os leitores do escritor russo saíram da posição de leitores e passaram a ser espectadores (WOOLF, 1920, p. 211). Com “entusiasmo orgástico”¹¹⁶, Woolf contrasta as suas experiências tanto de leitora quanto de espectadora. “O belo, excêntrico drama que

¹¹³ No original: “The intolerable restrictions of the drama could be loosened, however, if a means could be found by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole. It is this that the choruses supply; the old men or women who take no active part in the drama, the undifferentiated voices who sing like birds in the pauses of the wind; who can comment, or sum up, or allow the poet to speak himself or supply, by contrast, another side to his conception.”

¹¹⁴ “A distância do palco”

¹¹⁵ *O cerejeira*

¹¹⁶ “orgasmic enthusiasm”: expressão utilizada por Putzel (2012, p. 132) ao se referir à resenha de Woolf.

montara com certa frequência nos recônditos brumosos da minha mente estava agora suspenso a alguns passos de mim, firme, vivo, sobrelevado, como uma colorida cópia barata da coisa real”¹¹⁷ (WOOLF, 1920, p. 211). Nessa resenha, então, Woolf consegue elaborar a potência dramática do teatro, que é bastante diferente de ir ao teatro e assistir às peças de forma passiva. Há um momento em que ela narra certa dificuldade de se conectar com a montagem e admite que, como leitora, havia em sua mente imagens pré-concebidas. Contudo, “antes que o segundo ato terminasse um tipo de acordo havia se estabelecido entre minha versão de leitora com a do ator”¹¹⁸ (WOOLF, 1920, p. 248). Ela começou a pensar na “atmosfera” da peça que, para muitos críticos, não chegava a ser uma preocupação; mas, para ela, as unidades formavam um todo que ela resolveu chamar de “atmosfera”, aquela sensação-sonora que te persegue mesmo quando a peça já terminou. Ao sair do teatro, as palavras continuam ressoando, reverberando, se fundindo uma na outra, e você sai pelas ruas se sentindo um piano que acabara de ser tocado¹¹⁹. Para Putzel (2012, p. 131), essas palavras que remetem a sons e música revelam o exercício de Woolf em elaborar novas formas de pensar a materialidade da palavra, para além do texto escrito.

Em “The Opera” (1906b), resenha publicada no *The Times* no dia 24 de abril de 1909, apesar de ser um texto ainda muito preso à leitura e não à performance, Woolf já refletia acerca da música como componente dramático. A temporada de óperas começaria dali a alguns dias e Woolf decide falar de dois importantes músicos a partir da apreciação do público. Os músicos em questão são os alemães Christoph Gluck (1717 – 1787) e Richard Wagner¹²⁰ (1813 – 1883). O primeiro, de acordo com Woolf, não era dramático. Embora suas composições pudessem gerar emoções, essas eram geradas pela força e ritmo da música em si, mas não a

¹¹⁷ No original: “The beautiful, mad drama which I had staged often enough in the dim recesses of my mind was now hung within a few feet of me, hard, crude, over-emphatic, like a cheap coloured print of the real thing”.

¹¹⁸ No original: “[...] before the second act was over some sort of compromise had been reached between my reader’s version and the actor’s one”.

¹¹⁹ *Ibidem*, 1920, p. 248.

¹²⁰ Alguns anos depois Woolf passou a olhar para a obra de Wagner com muitas suspeitas devido ao uso de suas composições em campanhas nazistas. (Cf. PUTZEL, 2012, p. 27).

serviço da totalidade da cena operática. Atores e atrizes expressavam-se a partir da música e não por ela; os sons não se conectavam com as sensações de um personagem em especial, nem com a plateia; tratava-se de uma generalização dos sentimentos (WOOLF, 1906b, p. 270). Por outro lado, Wagner produzia óperas dramáticas, como defendeu Woolf. Para o público em geral, suas criações eram “demasiadamente dramáticas” e muito mais próximas do teatro do que da ópera. Porém, para Woolf, as emoções eram “ênfatizadas” pela música em consonância com toda a narrativa criada pela ópera (WOOLF, 1909b, p. 171). Desse modo, pode-se afirmar que Woolf está defendendo a ópera como linguagem, a partir da qual outros tipos de mensagens são elaborados e enviados.

Naquele mesmo ano, Woolf foi para a Alemanha assistir ao Festival de Bayreuth¹²¹, na companhia de seu irmão Adrian Stephen e do amigo e membro do grupo de Bloomsbury Saxon Sydney-Turner (1880 – 1962), que era também um grande admirador de Wagner. A partir dessa experiência, Woolf escreveu mais uma resenha para o *The Times* intitulada “Impressions at Bayreuth”¹²² (1909a). A escritora mais uma vez discorre sobre o papel da música como ferramenta dramática. Dessa vez, ela aborda a questão do amadorismo do crítico de música. Quando a avaliação a ser feita tem como escopo obras conhecidas, a mente faz associações que auxiliam na escrita de uma resenha. Em se tratando de compositores novos, diz Woolf, o crítico precisa promover suas impressões como um amador, tal como peregrinos que caminham longas distâncias para assistir às óperas com todo o seu poder (WOOLF, 1909a, p. 288-289). Após receber várias imagens daquelas óperas dramáticas, é durante e “entre os atos” que os espectadores tentam se organizar e organizar as impressões recebidas, pois a falta de conhecimento acerca da nova cena musical pode tornar-se um problema, pois a música atingiu na mente lugares ainda não visitados¹²³. Depois que todos voltam do intervalo, o trabalho se complexifica, já que mais impressões surgirão e todas precisam ser postas em um todo coeso e sensitivo.

¹²¹ Festival anual de música que ocorre na cidade de Bayreuth, e conta com óperas e dramas musicais baseados nas composições de Richard Wagner.

¹²² “Impressões do Festival de Bayreuth”

¹²³ *Ibidem*, 1909a, p. 289.

Como defende Woolf, a força das óperas dramáticas de Wagner reside no fato de elas não deixarem os espectadores perceberem que houve uma transição entre o ritmo da música e a emoção ativada por ela; e desse modo, há exaltações e sentimentos que são muito mais bem “traduzidos” pela música¹²⁴. Portanto, assim como em “The Opera”, Woolf refere-se à música e à sua capacidade de gerar imagens. O problema se dá para o crítico-amador, como fica claro em sua resenha posterior, quando as imagens e emoções não-verbais da música clássica precisam ser traduzidas. Impressões musicais podem ser difíceis de traduzir, mas essa dificuldade é vista de modo afirmativo por Woolf, pois talvez a música tenha algum poder secreto que seja de difícil captura, visto que os “sons fundem-se em cores e cores clamam por palavras”¹²⁵. O crítico-amador não é alguém que está à parte da performance para fins pura e simplesmente analíticos; ele faz parte da plateia e é afetado pela performance. Seu trabalho, então, consiste em realizar uma tradução dramática, em colocar no papel a sua participação na performance. E é essa tradução dramática que Woolf também objetivou aperfeiçoar em seus romances.

Putzel, a partir de Wheare (1989), aponta para a estética dramática e híbrida de *The Years*, característica que convidaria o leitor à cena. Ao entrar em contato com os “diálogos dramáticos” e a voz do narrador, leitores seriam convidados a interpretar tais conversas a fim de ver para além dos sentidos aparentes. Eles fariam o papel do coro, cuja função é “dar voz às emoções silenciadas, externalizar pensamentos e preencher os vazios”¹²⁶ (PUTZEL, 2012, p. 30), como se estivessem vivenciando uma experiência teatral. Assim, ao assumir tal responsabilidade, não há mais uma ideia de passividade por parte da plateia com relação aos atores que ocupam o palco. Esse é o motivo pelo qual Woolf preferia ler peças a ir ao teatro. Nas palavras de Putzel (2012, p. 131), Woolf era uma “leitora resistente”, posto que, mesmo quando ia ao teatro, colocava-se entre os atos, entre o palco e a plateia, assim como está posto em seu último romance *Between the Acts* (1941b), visto que é durante os atos que os membros da plateia concebem imagens e criam sentido. Ao invés de conectar-se com o espetáculo, observava tudo e todos com olhos

¹²⁴ *Ibidem*, 1909a, 290.

¹²⁵ *Ibidem*, 1909a, p. 291

No original: “[...] sound melts into colour, and colour calls out for words...”

¹²⁶ No original: “[the power of the chorus is] to give voice to unspoken emotion, to externalize thought and to fill in the narrative gaps”.

críticos. Woolf, podemos afirmar, era uma “leitora comum” (1925g) — conceito que ela amplia a partir do pensador e escritor inglês Samuel Johnson (1709 – 1784) na brevíssima introdução a seu primeiro *The Common Reader* —, visto que tinha um instinto para criar por si mesma entre os atos, sem a intenção de corrigir os pontos de vista de outrem (WOOLF, 1925g, p. 5). Assim como sua personagem, a sra. La Trobe, que esteticamente envolvia sua plateia na costura da performance teatral, Woolf também pode ser lida como *Anon*, a escritora anônima que vislumbrou em *A Room* (1929a), e que se tornou a voz sem sexo que dá origem à literatura em seu ensaio inacabado *Anon* (1941a), postumamente publicado. Se colocar fora da cena não significa deixar de participar dela, mas sim entender que Anon sente tudo que sua plateia sente, mas fica na coxia, observando com olhos atentos.

A partir de sua análise de *The Years*, então, Putzel chama atenção para a estrutura híbrida do romance que, apesar de ter forma aparentemente tradicional, revela marcas “dramáticas” (WHEARE, 1989) e inovadoras, levando em consideração as aberturas de cada capítulo – tal como o prólogo de uma peça teatral ou os interlúdios de *The Waves* – e os diálogos entre as personagens, nos quais o narrador não interfere, pois é tarefa do leitor/plateia extrair sentido dos conflitos apresentados (PUTZEL, 2012, 132). Como podemos ver na Imagem 5 a seguir, Putzel reorganiza e adapta uma cena de *The Years* a fim de mostrar como o romance se assemelha linguística e estruturalmente a uma peça de teatro. A cena em questão é o capítulo referente ao ano de 1913. Neste, Eleanor encontra com Crosby, antiga governanta de seu pai. De acordo com Putzel, John Maynard Keynes teria dito que esta cena era melhor do que uma das cenas do ato IV da peça *The Cherry Orchard*, de Tchekov (PUTZEL, 2012, p.132), o que evidencia a o aspecto dramático da escrita de Woolf.

Imagem 5 - *The Cherry Orchard* e *The Years*

From <i>The Cherry Orchard</i> ACT IV	From <i>The Years</i> 1913
<i>There are no curtains at the window or pictures on the walls. Only a few pieces of furniture are left. They have been stacked up in one corner as if for sale. There is a feeling of emptiness. . . .</i>	<i>ELEANOR stands at the entrance to the drawing-room in the house at Abercorn Terrace. Through panels in the hall door snow is seen falling outside. The white light of the snow glared in on the walls. It showed up the marks on the walls where the furniture had stood, where the pictures had hung.</i>
ANYA Has Firs been taken to the hospital?	CROSBY enters from behind, and Eleanor turns.
YASHA I told them to this morning. They must have taken him I should think.	ELEANOR. (looking around the room) Well, Crosby, it all looks very empty, doesn't it?
ANYA [to Yepikhodov who is crossing the hall-room]. Please find out if Firs has been taken to the hospital.	CROSBY. (Looking at the space where a table once stood and holding back tears) It does Miss Eleanor. I can still see you all sitting around that table.
YASHA [offended]. I told Yegor this morning. I haven't got to tell him a dozen times, have I?	ELEANOR. (trying to laugh) And the kettle that wouldn't boil. D'you remember that?
YEPIKHODOV Old man Firs, if you want my final opinion, is beyond repair, and it's high time he was gathered to his fathers. . . .	CROSBY. (tears forming) Oh, Miss Eleanor, I remember everything!
VARYA [from behind the door]. Has Firs been taken to the hospital?	ELEANOR. I should think you'd be glad to be out of that basement anyhow, Crosby.
ANYA He has. . . .	CROSBY. (tears running) It was my home for forty years, Miss (stooping to put Rover on the chain).
<i>They go out. The stage is empty. The sound of all the doors being locked is heard, then of carriages driving off. It grows quiet. The silence is broken by the muffled noise of an axe striking a tree, sounding forlorn and sad. Footsteps can be heard. FIRS appears from a door on the right. He is dressed, as always, in a jacket and white waistcoat. He is wearing slippers. He looks ill.</i>	ELEANOR. (looking at the rather smelly, wheezy and unattractive old dog) You're sure you want him? We could easily find a nice home for him in the country.
FIRS [wulks up to the door and tries the handle]. Locked! They've gone. [Sits down on the sofa.] Forgot all about me. Never mind. Let me sit down here for a bit. . . . My life's gone just as if I'd never lived. . . . [Lies down.] I'll lie down a bit. No strength left. Nothing's left. Nothing. . . .	CROSBY. Oh, miss, don't ask me to give him up! (tears check her speech).
<i>A distant sound is heard, which seems to come from the sky, the sound of a breaking string, slowly dying away, melancholy. It is followed by silence, broken only by the sound of an axe striking a tree far away in the orchard.</i>	ELEANOR. Dear Crosby, good-bye (bends and kisses her).
	<i>Crosby, holding Rover on the chain, begins to edge sideways down the slippery steps. Eleanor, holding the door open, looks after her.</i>

Fonte: PUTZEL, 2012, p. 133.

Ao analisar *The Years*, Wheare chama atenção também para as diversas elipses que o romance apresenta, além dos diversos e diferentes pontos de vista que o mesmo acontecimento suscita nos personagens. Para Wheare, esta estratégia narrativa não anula as possíveis opiniões pessoais e críticas de Woolf acerca de questões políticas e sociais, mas são as personagens que proferem tais visões, deixando Woolf – a autora – estrategicamente tanto dentro quanto fora de cena (WHEARE, 1989, p. 123). Desse modo, é o leitor o grande responsável por preencher os vazios da narrativa, tornando-se um dos personagens principais. Todas as situações e personagens podem ser lidas de formas distintas. Ninguém

ocupa o mesmo lugar, seja de superioridade ou de subalternidade; todos, homens e mulheres, estão sujeitos aos olhares tanto dos próprios personagens quanto dos leitores.

Woolf, assim, assume uma postura ética e feminista (WHEARE, 1989, p. 133) ao mostrar que homens e mulheres podem performar outros papéis de forma fluida, fora de zonas asfixiantes, e deixa implícito que é o olhar feminino que une e coloca personagens em conversa. Obviamente, apresentar para os leitores diferentes formas de ser e estar no mundo apresenta perigos, pois o contraditório também é encenado, como nos alerta Davi Pinho (2020a). No entanto, de acordo com Pinho, a literatura de Woolf convida perigos a fim de promover reflexões e contribuir para a convivência dos desiguais (PINHO, 2020a, p. 28).

Com *Freshwater*, portanto, o jogo temporal operado por meio da tradução dramática da era vitoriana na cena modernista faz com que a encenação dos desiguais torne-se politicamente possível, seja pela montagem da peça ou pela leitura.

3 **FRESHWATER: UMA FARSA MODERNISTA**

*Este é o meu presente de casamento,
Ellen. Pegue as minhas lentes. Eu passo
adiante para os meus descendentes. Veja
que ela está sempre um pouco fora de
foco. Adeus! Adeus!*

Sra. Julia Cameron, *Freshwater* (1923)

A primeira menção direta que Woolf faz sobre a possibilidade de escrever uma comédia é em 30 de janeiro de 1919 em seus diários. Embora possamos inferir que esta ideia já rondasse o seu imaginário de escritora, é aqui que Woolf nos dá as primeiras pistas sobre o que virá a ser *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf* (1923/1935).

Agora, para que eu possa me recompor, vou parar de ler o que a Sra. Watts diz sobre George Frederic, e começar a ler *Antígona* de Sófocles. Um segundo — devo registrar, para uso futuro, as grandiosas possibilidades de *Freshwater* para uma comédia. O velho Cameron vestindo um roupão azul e não indo além do seu jardim por doze anos, de repente toma emprestado o casaco de seu filho, e caminha em direção ao mar. Então eles decidem ir para o Ceilão, levando consigo seus caixões, e a última aparição da tia Julia é a bordo de um navio, mostrando aos carregadores enormes fotografias de Sir Henry Taylor e da Madonna com uma pequena diferença no padrão. (WOOLF, 1977, p. 237)¹²⁷

Nessa entrada de diário, Woolf registra o que deseja acentuar no grupo de artistas de *Freshwater* para criar os efeitos cômicos de sua farsa. Para Marion Dell (2015, p. 85), Woolf falha em reconhecer os avanços artísticos de seus ascendentes, em especial de Julia Cameron, sua tia-avó, uma das mais proeminentes fotógrafas da era vitoriana. Contudo, o riso que Woolf pretende

¹²⁷ No original: “Now to tune myself up I am going to shut Mrs Watts upon George Frederic, and open the *Antigone* of Sophocles. One second - I must note for future use, the superb possibilities of *Freshwater* for a comedy. Old Cameron dressed in a blue dressing gown and not going beyond his garden for twelve years, suddenly borrows his son's coat, and walks down to the sea. Then they decide to proceed to Ceylon, taking their coffins with them, and the last sight of Aunt Julia is on board ship, presenting porters with large photographs of Sir Henry Taylor and the Madonna in default of small change”.

produzir não se direciona à arte dos seus antepassados, mas sim ao lugar que esses artistas ocupavam na sociedade vitoriana.

O crítico woolfiano Steve Ellis, em seu livro *Virginia Woolf and the Victorians*¹²⁸ (2007), discorre sobre a postura um tanto ambígua de Woolf em relação aos seus antecedentes vitorianos. Tal postura pode ser entendida como uma forma de admiração ou de crítica. Para Ellis, entretanto, trata-se de uma aproximação que corre o risco de olhar para Woolf de modo binário, algo que a própria Woolf vai questionar em sua obra. A partir das considerações de Jane Marcus acerca da postura um tanto ambígua de Woolf diante de seu passado, Ellis faz a seguinte ponderação:

Se Woolf vez ou outra voltou o seu olhar para a era vitoriana com ‘ódio apaixonado’, nas palavras de Marcus, nós também com frequência nos deparamos com uma atitude de admiração, que não indica um desejo de ‘retorno’ ao passado, mas o reconhecimento de um legado que pode ser profícuo para a modernidade de várias formas. (ELLIS, 2007, p. 4)¹²⁹

Este legado para o qual Woolf olha com olhos modernistas é chamado por Ellis de “pós-vitoriano”, o que é bem diferente de “anti-vitoriano”, “pró-vitoriano” ou “neo-vitoriano”. O prefixo “pós”, muitas vezes utilizado por críticos com a conotação de “depois”, é trabalhado por Ellis como uma forma modernista de coexistir com o passado. “Nesse sentido, ‘pós’ tem mais o atributo que se expressa em conceitos como pós-impressionismo ou pós-modernismo, uma relação complexa de diferença e dívida”¹³⁰ (ELLIS, 2007, p. 1). Chamar Woolf de “pós-vitoriana” é reconhecer que a escrita de Woolf tem a potência não de eliminar ou se desconectar do passado, mas de performar novas formas de ser e estar no mundo em relação ao que veio antes. Ellis afirma que a relação ambígua que Woolf estabelece entre os vitorianos e a cultura modernista e sua aceção de perda e ganho, de desejo e rejeição, é uma forma de dismantelar falsos monumentos e falsas certezas, posto que tais monumentos e afirmações podem obscurecer a força criativa da mudança e da

¹²⁸ *Virginia Woolf e os Vitorianos*

¹²⁹ No original: “If Woolf at times looked back at the Victorian era with ‘passionate hatred’ in Marcus’s phrase, we also frequently find an attitude of admiration, which indicates not a desire to ‘return’ to the past, but the recognition of an inheritance that can be serviceable to modernity in various ways”.

¹³⁰ No original: “In this sense, ‘Post’ has more of the value it carries in expressions like post-Impressionism or postmodernism, a complex relationship of difference and debt”.

reinterpretação dos mitos que circundam a sociedade (ELLIS, 2007, p. 6). Ao longo de toda a sua carreira, Woolf nunca deixou de voltar o seu olhar modernista para o seu passado política e artisticamente. As personagens satirizadas em *Freshwater*, assim como suas histórias de vida, deixam entrever a poética “pós-vitoriana” de Woolf. Olhar para o seu passado diz menos sobre a não superação do que veio antes e mais sobre a tentativa de reescrever histórias mal contadas, exumar corpos que foram enterrados nas tumbas do silêncio, assim como questionar as instituições que mantêm essas histórias nos recônditos da memória. Em outras palavras, o experimentalismo da poética pós-vitoriana de Woolf, que aqui é ilustrado primordialmente nesta tese por *Freshwater*, está estritamente alinhada com o seu fazer modernista, materialista e feminista.

3.1. Índia, *Little Holland House* e *Freshwater*: uma leitura cômica

Freshwater, tanto a versão de 1923 quanto a de 1935, desconstrói as imagens de artistas vitorianos. O poeta laureado Alfred Tennyson é um alienado que só consegue pensar em sua poesia, além de poder ser lido também, nos dias de hoje, como um libertino quando faz insinuações de cunho sexual a Ellen. “Você já viu a pele de um poeta? Ah, você tinha que me ver no banho!”; “e você é uma moça muito bonita. Sente-se no meu colo” (WOOLF, 1923, p. 71). Ellen responde prontamente a essas insinuações de modo cômico ao dizer que a pele de Tennyson é feia e murcha. Já o pintor simbolista George Watts tem uma de suas obras simbolistas mais famosas, o quadro *Mammon* (1884-5), simplesmente ridicularizada na farsa de Woolf. Watts, de forma exagerada, tem dificuldades para finalizar o dedão da Cobiça (*Mammon*), que soa como um detalhe bastante insignificante para um pintor tão experiente. E o casal Cameron é bastante excêntrico: Charles Cameron passa a maior parte do tempo dormindo e, quando acorda diz coisas aparentemente sem sentido; e Julia Cameron é tão obcecada por sua arte que chega a mandar matar um peru para que sua fotografia saia do jeito que imagina. Em suma, se todas essas figuras contribuíram de forma significativa para a cena artística de seu tempo, Woolf questiona até que ponto a boemia de *Freshwater* vivia

realmente de forma transgressiva, sob o mote da arte pela arte. Ao optar por enfatizar alguns dados biográficos desses artistas para fins cômicos, Woolf parece questionar se a transgressão não era mera alienação, direcionando seu riso tanto ao passado quanto ao seu presente, para a boêmia de Bloomsbury. Mas antes de chegar no presente de Woolf, vejamos quem são suas personagens vitorianas.

A fotógrafa Julia Margaret Cameron nasceu na cidade de Calcutá, na Índia, em 1815, alguns anos antes de a fotografia ser inventada. Seus pais eram o anglo-indiano James Pattle (1775 – 1845) e a francesa Adeline Maria L'Étang (1793 – 1845), que tiveram dez filhos, incluindo Julia, mas três morreram ainda na infância. Sobreviveram, então, sete mulheres, incluindo Maria Pattle (1818 – 1892), mãe de Julia Stephen (1846 – 1895), mãe de Woolf. As irmãs Pattle eram versadas em hindustani e francês, pois passaram parte da infância na França aos cuidados da avó materna Thérèse L'Étang (1768 – 1866). De acordo com Colin Ford (2003, p. 13), ter vivido na França contribuiu para o interesse de Julia nas artes, pois foi lá também que ela conheceu importantes artistas vitorianos, tal como o escritor William Makepeace Thackeray (1811 – 1863), que cunhou a palavra *Pattledom* após ser apresentado às irmãs. Thackeray teria inventado essa palavra por motivos pessoais, pois, supostamente, tentou flertar com as moças que ainda eram solteiras, com exceção de Julia que, para ele, seria a mais excêntrica das irmãs. Inclusive, Woolf escreveu um ensaio intitulado “Pattledom” (1925f), no qual fala das mulheres Pattle e suas relações na era vitoriana. Para Woolf, esse grupo de mulheres dominou o império vitoriano com sua força e beleza; e reconhece o talento de sua tia-avó e a importância de sua arte para gerações futuras (WOOLF, 1925f, n/p). Já em *Freshwater*, versão de 1923, é a própria Sra. Cameron que reconhece o seu próprio talento: “todas as minhas irmãs eram belas, mas eu tinha talento” (WOOLF, 1923, p. 74).

Em 1926, Woolf registra suas impressões sobre a família Pattle no ensaio intitulado “Julia Margaret Cameron” (1926) - uma versão expandida de “Pattledom” - e publicado no livro *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*¹³¹

¹³¹ *Fotografias vitorianas de homens famosos e belas mulheres* foi publicado pela Hogarth Press, mas a versão que utilizamos nesta tese é a de 1973, editada por Tristram Powell e que inclui também “Annals of My Glass House” [“Memórias do meu estúdio fotográfico”], um registro autobiográfico escrito por Julia Cameron em 1874, e o seu poema “On a Portrait” [“Sobre uma imagem”] (1875).

(1926), e que conta também com um ensaio de Roger Fry, intitulado “Mrs. Cameron Photographs”¹³² (1926). Woolf e Fry, artistas já consagrados à época, revisitaram a obra de Cameron e a analisaram de modo ambíguo. Para Fry, Cameron vivia em um período de imensa individualidade e que seus contemporâneos eram excessivamente preocupados com os manuais de conduta dos anos 1860 e 1870, mas, mesmo considerando essas limitações eles não tinham medo de olhar para as suas próprias imagens; e, à vista disso, apenas grandes mestres da arte, pelo menos nas mãos de Cameron com suas fotografias, seriam capazes de capturar e transmitir a aura de uma época (FRY, 1926, p. 74-75). Já Woolf extrapolou as expectativas de uma publicação que, a princípio deveria apenas divulgar o trabalho de um artista. Woolf não deixou de reconhecer que Cameron era talentosa, mas entrecruzou aspectos artísticos com anedotas biográficas e risíveis.

Woolf inicia o seu texto informando ao leitor que James Pattle, pai de Cameron, era um homem de índole duvidável e que fora considerado “o maior mentiroso da Índia” e que morrera de tanto “encher a cara” (WOOLF, 1981, p. 81). Pattle teria pedido à sua esposa que fosse enterrado na Inglaterra, como muitos jovens a serviço da Companhia Britânica das Índias Orientais faziam, e que seu corpo fosse transportado imerso em bebida, provavelmente rum¹³³. L’Étang atendeu ao pedido do marido e tentou transportar o corpo de Pattle em um navio para a Inglaterra em um barril. Woolf conta que o barril explodiu durante a noite e que L’Étang entrou em estado de choque após ver corpo de seu marido e morreu delirando¹³⁴. A fim de tornar a história ainda mais absurda, Woolf diz que os marinheiros teriam bebido o rum que conservava o corpo de Pattle e, por descuido de um deles, o excesso de rum teria contribuído para o incêndio que ocorreu no navio. Enquanto os marinheiros tentavam apagar as chamas, a embarcação bateu numa rocha e ficou encalhada. Todos começaram a dizer que Pattle era tão amaldiçoado que o diabo não o deixaria voltar para a Inglaterra (WOOLF, 1926, p. 82). Essa história tem várias versões, e parece que a esposa de Pattle de fato

¹³² “As fotografias da sra. Cameron”

¹³³ Ver <https://www.wikitree.com/wiki/Pattle-12>. Acesso em 05/02/2022, a fim de comparar com a ficção criada por Woolf.

¹³⁴ WOOLF, 1926, p. 81.

morreu no mesmo ano que o marido, mas não no exato momento da suposta explosão; e o corpo de Pattle foi, sim, enterrado em Londres.

Após essa introdução inusitada e cômica, Woolf diz que Cameron teria herdado a vitalidade do pai. Este era um canastrão famoso por suas mentiras, ao passo que Cameron comunicava-se de modo apaixonante e tinha um comportamento pitoresco; e de sua mãe, devido à educação francesa que teve, adquiriu apreço pela beleza e desprezo pelas convenções morais inglesas (WOOLF, 1926, p. 82). Do mesmo modo, Fry reconhece que a beleza era de extrema importância para Cameron, mas a vida seria igualmente séria e grandiosa, tanto que suas fotografias transmitem de forma vívida aquele “remoto e “estranho” comportamento social, pois aquela sociedade performava a arte de ser como uma “pintura” de modo deveras natural (FRY, 1926, p. 76). E em *Freshwater* (1923), a sra. Cameron é uma artista tão preocupada com a beleza de seus modelos que ela precisa pedir ajuda policial. “Pedi ajuda à força policial em Freshwater, e nenhum homem digno do cavaleiro Galahad e que tivesse pernas bonitas eu pude encontrar” (WOOLF, 1923, p. 74).

A formação de Cameron como artista começou mesmo por volta de 1836. No final desse ano, de acordo com Ford (2003, p. 14), ela foi para a Cidade do Cabo, na África do Sul, para ajudar a sua irmã Sarah, que estava se recuperando de uma doença. Nessa época, muitos europeus que viviam e trabalhavam na Índia, iam para a África do Sul para se recuperarem de doenças epidêmicas, tal como a malária que afetou fortemente os europeus que viviam na Índia¹³⁵. Mas foi também na Cidade do Cabo que Cameron conheceu John Herschel (1792 – 1871), astrônomo e matemático, cujas pesquisas revolucionaram os estudos astronômicos na primeira metade do século XIX. Os estudos de Herschel envolviam tentar mapear e analisar constelações. Ele construiu um observatório na Cidade Cabo e, de fato, descobriu a presença de mais de 1200 nébulas (chamadas também de nuvens interestelares), presentes na constelação de Órion; teria sido Herschel também quem falou com Julia sobre a recente invenção da fotografia¹³⁶, e é muito provável que tenham debatido astronomia e fotografia e que ela tenha visitado o observatório, afinal, eles

¹³⁵ *Ibidem*, 2003, p. 14.

¹³⁶ *Ibidem*, 2003, p. 14.

vieram a ser membros da mesma família quando o astrônomo se tornou o padrinho de seu primeiro filho; além disso, Herschel foi uma das muitas celebridades intelectuais da época que posaram para Julia em Freshwater. O fato é que essa relação foi ficcionalizada por Woolf¹³⁷ e, como podemos ver a seguir, ela via uma conexão entre as descobertas de Herschel e arte da observação de sua tia-avó. Sra. Cameron, na versão de 1935, está em Freshwater, mas está prestes a partir para a Índia (Ceilão), onde seus primeiros sonhos como artista se iniciaram. Enquanto ela bajula Tennyson e seus trabalhos imortais, ela vê a constelação de Órion pela janela, que pode ser interpretada como uma moldura para o seu olhar de fotógrafa.

Mas sem o seu caixão, Julia Cameron não vai à Índia. Reflita, Alfred. Quando estivermos mortos sob o Cruzeiro do Sul, minha cabeça repousará sobre *In Memoriam*, seu poema imortal. E *Maud* repousará em meu coração. Veja – a constelação de Órion brilha no céu do sul. (WOOLF, 1935, p. 8)

Foi também na Cidade do Cabo que Julia conheceu o jurista Charles Cameron, seu futuro marido, vinte anos mais velho que ela. Charles tinha a saúde muito frágil e os movimentos limitados devido, provavelmente, aos sintomas da malária (FORD, 2003, p. 14). Até mesmo nesse caso, Woolf vê uma oportunidade para fazer uma piada. O Sr. Cameron, nas duas versões da farsa, está praticamente sempre sentado e tem falas enigmáticas. Na versão de 1923, Maria, a empregada, lava o seu cabelo e, na versão de 1935, é a Sra. Cameron que insiste em lavar a cabeça dele, o que sugere que ele teria dificuldades para fazer sua própria higiene pessoal. De outro modo, essa dificuldade pode ter conotações metafóricas. Na versão de 1923, enquanto Maria lava a sua cabeça, o Sr. Cameron diz: “liberte sua mente das questões do presente. Procure a verdade onde a verdade está escondida. Siga a chama que não se apaga – Madalena, não puxe minha barba” (WOOLF, 1923, p. 67). Enigmaticamente, ele diz a Maria que busque a verdade escondida, mas também a chama de Madalena, figura bíblica que quase foi apedrejada em praça pública antes de ser salva por Jesus Cristo. O Sr. Cameron, então, parece ver em Maria uma “mulher caída” (*Fallen Woman*), cuja inocência fora

¹³⁷ A influência de Herschel na obra de Woolf pode ser exemplificada pelo conto “The Searchlight” [O holofote] (1944), publicado em *A Haunted House and Other Stories* (1944), cujos rascunhos revelam que ela pensava em *Freshwater*. Contudo, a versão final do conto exclui quaisquer referências ao grupo de artistas de Freshwater (Ver DELL, 2015)

perdida. A piada interna de Woolf, na farsa de 1923, refere-se a Mary Ann Hillier (1847 – 1936), jovem empregada dos Camerons que pousou diversas vezes para Julia Cameron como Nossa Senhora, mãe de Cristo (RUOTOLO, 1976, p. 85).

Charles Cameron, apesar da saúde frágil, teria acumulado uma pequena fortuna em Calcutá, devido aos seus investimentos nas promissoras plantações de café. Nessa época, o Ceilão (atual Sri Lanka) ainda estava sob o domínio do Império Britânico¹³⁸, e o café movimentava a economia de forma bastante significativa em um período que ficou conhecido como a “Era de Ouro do Café Cingalês”¹³⁹. De 1830 a 1831, Charles esteve no Ceilão como copresidente da Comissão *Colebrooke*, a fim de auxiliar na reforma administrativa e legislativa do país. Ele ficou encantado pela ilha e, devido à ascensão da produção de café, decidiu comprar terras na região de Dimbola. Foi nesse período que ele conheceu Julia Pattle. Casaram-se em 1838 e tiveram seis filhos. A família Cameron, aparentemente, teve uma vida bem confortável em Calcutá por conta do lucro gerado pela exportação de café. No entanto, após cinco anos, decidiram ir para a Inglaterra, provavelmente porque dois de seus filhos moravam lá com as solteiras tias Pattle. O casal foi morar inicialmente em Tornbridge Wells, em Kent, e depois foram para East Sheen, no subúrbio de Londres, pois ficaram amigos do poeta Henry Taylor (1800 – 1886); e em Sheen, eles conheceram Alfred e Emily Tennyson (FORD, 2003, p. 17). Ou seja, Julia Cameron tornou-se amiga de escritores de prestígio e isso deve ter inspirado seu gênio artístico. Além disso, perto de Sheen, morava sua irmã Sarah Pattle, que veio a se tornar Sarah Prinsep (1816 – 1887) após seu casamento com Henry Thoby Prinsep (1792 – 1878).

Os Prinseps decidiram fazer de sua residência um ponto de encontro para famosos políticos, escritores e artistas, dentre os quais destacou-se George Frederic Watts, que chamava a si mesmo de “Michelangelo Inglês” (FORD, 2003, p. 18), o que provavelmente inspirou a caricatura narcisista que Woolf criou dele em *Freshwater*. Aparentemente, foi Watts também quem disse aos Prinseps que havia uma pequena casa vazia no terreno do político inglês Lord Holland (1773 – 1840), que se ausentava com frequência para ir à Itália. Em 1851, eles decidem se mudar

¹³⁸ O Ceilão foi colônia do Império Britânico de 1795 a 1948 (FORD, 2003, p. 15).

¹³⁹ “The Golden Age of Ceylon Coffee”

para esta casa que ficou conhecida como *Little Holland House*¹⁴⁰. Esta ficou bastante famosa pelas reuniões que aconteciam aos domingos e pelas celebridades intelectuais que as frequentavam. Watts, inclusive, deixou de ser um visitante e foi morar na pequena casa de Holland. Julia Cameron ia com bastante frequência às reuniões organizadas por sua irmã e lá, além de participar de vários debates travados por intelectuais e artistas acerca de política, ciências, artes, ela também encontrou muitos daqueles que viriam a ser os modelos de suas fotografias, incluindo Watts, Tennyson e Ellen Terry (Cf. WOLF, 1998, p. 28). *Little Holland House*, como sugere Ford, era um lugar ilustre, onde a arte da conversa era exercitada; não havia livros, apenas um grande esforço para elaborar ideias (FORD, 2003, p. 19).

A jovem Ellen Terry, cuja profissão de atriz tinha má fama, buscava novas experiências fora dos palcos. Aos seus quinze anos de idade, Terry já era um prodígio, mas sentia que precisava conhecer outros mundos. Em suas memórias, ela diz que “estava apenas sonhando e ansiando por um outro mundo, um mundo cheio de fotografias e música e nobres artistas com vozes brandas e gestos elegantes. A realidade de um mundo como esse estava em *Little Holland House*, o lar do Sr. Watts”¹⁴¹ (TERRY, 1908, n/p). Depois, ainda em suas memórias, Terry diz que seu amigo Tom Taylor a apresentou para Watts e, naquela prolífera casa, ela também conheceu Cameron e Tennyson. Mais adiante, ela chegou a dizer que aquela casa parecia um paraíso, onde apenas indivíduos belos seriam permitidos adentrar. Todas as mulheres eram graciosas, e todos os homens eram talentosos”¹⁴². Esse registro de Terry, no entanto, permite perceber que “mulheres graciosas” e “homens talentosos” é uma forma binária de descrever a atmosfera daquele ambiente. Como ressalta Nina Auerbach, biógrafa de Terry, *Little Holland House* tinha apenas a aparência de um lugar amigável, mas, na verdade, ainda performavam-se pensamentos antiquados para o espírito de descobertas daquele tempo. Somado a isso, Sarah Prinsep provavelmente não via o teatro como uma expressão artística digna de atenção e teria achado que Watts se rebaixara ao se

¹⁴⁰ *A pequena casa de Holland*

¹⁴¹ No original: “I was just dreaming of and aspiring after another world, a world full of pictures and music and gentle, artistic people with quiet voices and elegant manners. The reality of such a world was Little Holland House, the home of Mr. Watts”.

¹⁴² No original: “[it] seemed a paradise, where only beautiful things were allowed to come. All the women were graceful, and all the men were gifted” (*Ibidem*, 1908, n/p).

envolver com uma atriz (AUERBACH, 1987, p. 92). Em *Freshwater*, na versão de 1935, Woolf parece satirizar essa imagem negativa recebida pelas atrizes. No terceiro ato, após ter visto Ellen beijar John, Watts diz: “agora que a vejo como é, maquiada, cheia de pó, eu não consigo mais. Suma com o seu amante” (WOOLF, 1935, p. 47). Esta fala faz uma alusão à maquiagem que atrizes usavam nos palcos, em oposição à idealização da mulher virginal com o rosto coberto por um véu. No entanto, felizmente, em sua fase madura, Terry viu a reputação de sua profissão melhorar, chegando a se tornar *Dame Ellen Terry* em 1925, uma das mais importantes atrizes de sua geração (Cf. FORD, 2003, p. 21).

Em 1853, Alfred e Emily Tennyson decidiram ter uma vida mais tranquila e se mudaram para a vila de Freshwater, na Ilha de Wight. A casa escolhida foi *Farringford*, em uma parte mais reservada da ilha.

Imagem 6- Farringford, casa de Alfred e Emily Tennyson em Freshwater



Fonte: FORD, 2003, p. 22.

Porém, a tranquilidade que procuravam falhou, pois Tennyson já era um poeta ilustre e consagrado. Em 1850, ele foi laureado pela rainha Victoria devido à

sua importante contribuição literária e ganhou muitos seguidores admiradores de seu trabalho. Assim, mesmo longe da boêmia de *Little Holland House, Farringford* tornou-se um chamariz para artistas e curiosos que apreciavam ouvir Tennyson recitar seus versos, como nos informa Swenson (2017, p. 183). Woolf, em sua farsa de 1935, ironiza a fama “divinal” do poeta laureado.

Vinte confiáveis jovens de Londres estão no meio do mato; seis professores americanos estão na casa de veraneio; o banheiro está ocupado por um Grupo de Poetisas Americanas. Não há lugar onde o filho do homem possa descansar sua mente. (WOOLF, 1935, p. 6)

“Não há lugar onde o filho do homem possa descansar sua mente”¹⁴³ refere-se a uma fala de Jesus diante daqueles que o seguiam, pois segui-lo não seria uma fácil missão. Além disso, Woolf satiriza a condecoração de Tennyson ao final da peça de 1935 quando a rainha Victoria lhe dá um título de nobreza (WOOLF, 1935, p. 53).

Os Cameron também visitavam os Tennyson com frequência em Freshwater, e Julia Cameron chegava a passar dias por lá com seus filhos. Em 1860, eles decidem comprar um conjunto de casas na ilha e lhe dão o nome de Dimbola, mesmo nome da área onde Charles Cameron mantinha suas plantações de café no Ceilão.

¹⁴³ Mateus (8:19) e Lucas (9:57-58).

Imagem 7 - Dimbola Lodge, casa dos Cameron em Freshwater



Fonte: FORD, 2003, p. 23.

Desse modo, os Cameron e os Tennyson vieram a se tornar vizinhos e Freshwater tornou-se um equivalente a *Little Holland House*, não apenas porque Tennyson recebia muitas visitas, mas também porque foi lá que Julia Cameron começou a exercitar a arte da fotografia. Muitas celebridades, entre os anos 1860 e 1870, visitaram a ilha e foram capturados por aquela atmosfera artística e pelas lentes de Cameron. Em 1875, Julia Hay Cameron¹⁴⁴ (1838 – 1873) deu a sua mãe uma câmera de presente para que ela pudesse se entreter quando estivesse sozinha na ilha (Cf. POWELL, 1973, p. 13), mas o que era para ser um momento de distração transformou-se em arte. Em “Annals of My Glass House” (1875), Cameron registrou os empecilhos que enfrentou com uma arte tecnicamente tão embrionária, mas sentia-se em um estado de felicidade inenarrável.

O presente daqueles que amei com tanto apreço proporcionou muito mais estímulo ao meu profundo amor pelo belo, desde o primeiro instante que segurei a minha câmera com um ardor cheio de afeto, e isso se tornou algo

¹⁴⁴ A filha de Julia Cameron morreu aos 35 anos quando estava em trabalho de parto.

que vive para mim, com voz e memória e vigor criativo¹⁴⁵. (CAMERON, 1875, p. 48).

Sendo Charles Cameron um ilustre jurista, Julia Cameron foi muito bem-sucedida em seu matrimônio para os padrões da época. No entanto, para mulheres de classe média-alta, ter o seu próprio sustento não seria visto como algo respeitável (Cf. FORD, 2003, p. 15). E, embora tenha tido seis filhos, Cameron ultrapassou as barreiras de gêneros da era vitoriana, já que seu marido, aparentemente, não se opunha ao seu trabalho como artista. Cameron viajava para *Little Holland House* com frequência para encontrar artistas belos que pudessem ser fotografados. Foi lá que Henry Cole (1802 – 1882), designer britânico e diretor do museu de arte de South Kensington, foi fotografado por Cameron e se interessou tanto por seu trabalho que comprou algumas de suas fotografias em 1865 e as exibiu no museu. Essa foi, então, a primeira vez que a fotógrafa teve o seu trabalho não apenas reconhecido, mas também remunerado (Cf. FORD, 2003, p. 24), o que contrariava as condutas esperadas das mulheres.

Em 1873, os Prinseps descobriram que o contrato com o dono de *Little Holland House*¹⁴⁶ não seria renovado e, desse modo, as reuniões de artistas terminariam. No entanto, Watts, que também ficara sem casa, conseguiu que uma casa fosse construída para ele e o casal Prinsep em Freshwater. Em 1874, os três se mudaram para a casa que era conhecida por *The Briary*. A Ilha de Wight, então, ganhou mais um polo artístico, apesar de *Farringford* e *Dimbola* terem sempre sido os principais centros artísticos daquela ilha onde se formou o famoso Grupo de Freshwater.

Como nos informa Ford (2003, p. 29), Cameron e Tennyson eram os grandes anfitriões de célebres reuniões que poderiam contar com mais de trinta pessoas que quisessem ouvir e conversar sobre literatura, além de terem o prazer de ouvir o poeta laureado recitar seus poemas, o que indica que o poeta era uma pessoa sociável, e não alguém que lia seus poemas para si mesmo, ignorando quem estivesse à sua volta, como a caricatura de Woolf deixa entrever em sua farsa. Além

¹⁴⁵ No original: “The gift from those I loved so tenderly added more impulse to my deeply seated love of the beautiful, and from the first moment I handled my lens with a tender ardour, and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour”.

¹⁴⁶ *Little Holland House* foi demolida em 1874-5 (FORD, 2003, p. 28)

disso, havia na ilha também noites musicais e teatrais organizadas por Cameron e Tennyson. Era bem comum que famílias vitorianas se encontrassem para jogar ou participar de farsas, tanto para puro entretenimento quanto para arrecadar doações¹⁴⁷. Cameron não perdeu tempo e criou seu próprio teatro (*Thatched House*¹⁴⁸) nos jardins de *Dimbola*; e Tennyson construiu um salão de dança que recebia os convidados após as performances na casa de sua amiga. Além disso, os filhos de Tennyson participavam das performances, assim como os membros da plateia também eram eventualmente convidados para performarem algum papel¹⁴⁹, o que sugere também que tudo era feito de forma amadora e sem ensaio. A maioria das performances eram farsas e, aparentemente, nenhuma delas foi profissionalmente adaptada para os palcos. As noites teatrais eram basicamente exercícios criativos daqueles artistas. Adaptado por Tom Taylor, amigo de Ellen Terry, a partir de textos, *Helping Hands*¹⁵⁰, à guisa de exemplo, foi um dos melodramas encenados em *Thatched House*. Assim como os amigos do grupo de Bloomsbury, os amigos de Freshwater também experimentavam novas formas de se expressarem artisticamente.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 2003, p. 32.

¹⁴⁸ *Casa Colmada*

¹⁴⁹ *Ibidem*, 2003, p. 32.

¹⁵⁰ *As mãos assistentes*

Imagem 8 - *Helping Hands*, uma farsa vitoriana

AMATEUR THEATRICALS
AT
Mrs. Cameron's Thatched House,
IN AID OF THE WOUNDED,
ON WEDNESDAY & THURSDAY, 17th & 18th AUGUST.

On each Evening the Performances will commence at Eight o'clock precisely, with the

SERIO-COMIC DRAMA OF
“**HELPING HANDS.**”

CHARACTERS:—

Lord Quaverly	W. MARTIN
The Hon. Calverly Hautbois	R. J. CARR
Lorenty Hartman	H. H. H. CAMERON
John Merton	
Isaac Wolff	J. W. CARR
William Rufus (One of the Shoe-black Brigade)	B. A. COOPER, R.A.
Lazarus Solomon (Appraiser and Valuer)	H. CLOGSTOUN
Margaret Hartman	MISS
Tilda	MISS
Mrs. Booty	MISS
Footman	H. CLOGSTOUN

SCENE—LONDON. TIME—PRESENT DAY.

ACT I.
Attic—Hartman's Lodgings.

ACT II.
Lord Quaverly's Library.

To be followed by the Laughable FARCE
“**THE AREA BELLE.**”

CHARACTERS:—

Tosser (a Soldier)	R. J. CARR
Pitcher (a Policeman)	H. H. H. CAMERON
Walker Chalks (a Milkman)	B. A. COOPER, R.A.
Penelope (the Area Belle)	MISS
Mrs. Croaker	MISS

Doors open at 7.30. Commence at 8 precisely.

TELF, PRINTER, HOLYROOD STREET, NEWPORT. I.W.

Fonte: FORD, 2003, p. 33.

“Os caixões já estão prontos – é hora de dizer adeus” (WOOLF, 1935, p. 49). Após anos respirando ares artísticos e farsescos em Freshwater, Charles e Julia Cameron decidiram partir para o proeminente Ceilão. De acordo com a historiadora

Eugenia Herbert (2014)¹⁵¹, o motivo pelo qual os Camerons decidiram partir para o Ceilão diz respeito a fatores econômicos e pessoais. Julia Cameron não queria sair da Inglaterra, pois tinha se encontrado com sua arte e não queria perder o contato com artistas e amigos. No entanto, em 1875, quando tinha 60 anos, e Charles Cameron 80, ela aparentemente cedeu aos desejos do marido. Muitos amigos já tinham morrido e seus filhos tinham se estabilizado no Ceilão. Levando em consideração a idade avançada do marido, e a incerteza de quantos anos de vida ainda lhe restavam, além de acreditar que não seria possível encontrar caixões na Ásia (WOOLF, 1926 p. 88), os Camerons decidiram levar dois caixões e uma vaca consigo, como nos informa Herbert (2014, n/p) e Woolf, em seu ensaio farsesco (WOOLF, 1926, p. 88). Nas duas versões de *Freshwater*, não há menção alguma à vaca, apenas aos caixões. Herbert afirma que não há informações sobre o paradeiro dessa vaca, mas os caixões não foram perdidos, pois, em 1879, Julia Margaret Cameron morre, e Charles Hay Cameron um ano depois. Seus corpos foram enterrados na cidade de Kalutara, Sri Lanka.

Nas duas versões de *Freshwater*, a paixão de Cameron por sua arte torna-se risível. A Sra. Cameron é uma figura caricata, obcecada por sua arte e pela beleza de seus modelos. Certamente, a forma como Woolf narra as conquistas de sua tia-avó é ambígua, mas essa ambiguidade também informa seu método modernista que busca novas formas de ler a história. Em seu ensaio “The New Biography”¹⁵² (1927c, p. 155), Woolf afirma que os dias da biografia vitoriana haviam terminado, e quando ela diz isso ela se refere ao método milimétrico de narrar histórias. Com *Freshwater*, Woolf funde realidade e ficção, granito e arco-íris, fatos históricos e anedotas risíveis a fim de criar um tecido dramático, uma teia dramática, sempre à espera de novas histórias.

Terminemos essa seção com uma imagem de Julia Cameron presente em *Night and Day* (1919a). A Sra. Hilbery encontra-se em um momento de bloqueio enquanto escreve a biografia de seu pai, o famoso poeta Richard Alardyce. Katherine Hilbery, a heroína do romance, ajuda a sua mãe a coletar e organizar informações relevantes para a construção da narrativa. Katherine observava

¹⁵¹Disponível em <<https://publicdomainreview.org/essay/julia-margaret-cameron-in-ceylon-idylls-of-freshwater-vs-idylls-of-rathoongodde>> Acesso em 22/10/2020.

¹⁵² “A nova biografia”

atentamente o árduo trabalho da mãe. Ela revirava caixas e mais caixas de papéis. Foi então que a biógrafa esvaziou em cima da mesa uma caixa repleta de fotografias que poderiam ajudá-la em sua missão. Aos poucos, ela mostrava a Katherine fotografias de seus ascendentes e recontava suas histórias. Uma das fotografias mostrava uma mulher chamada Queenie Colquhoun e a anedota, na tradução de Raul de Sá Barbosa, conta o seguinte:

E essa é Queenie Colquhoun – continuou, virando as páginas -, que levou seu caixão consigo numa viagem à Jamaica, cheio de formosos xales e chapéus, porque ouvira ser impossível conseguir caixões de defunto na Jamaica e tinha horror de morrer por lá (como efetivamente morreu) e ser devorada pelas térmitas¹⁵³ (WOOLF, 1919b, p. 99).

Queenie é Julia, mas também não é. Sua vida ultrapassa as barreiras da ficção e pode ser imortalizada várias vezes e de diferentes formas. Em *Freshwater*, ela torna-se *Maud*, o poema imortal.

Um cupim! Um cupim! Estão vindo em bandos da floresta, Alfred. Consigo ouvir o estalido de suas inumeráveis patas. Elas me alcançarão antes do amanhecer. Irão devorar a carne de meus ossos. Alfred, elas vão devorar *Maud*! (WOOLF, 1923, p. 68)

3.2. “Em ou por volta de dezembro de 1910 o caráter humano mudou”

No ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), que pode ser considerado um polêmico manifesto modernista, como sugere S.P. Rosenbaum (1993, p. 233), Woolf tece considerações sobre as relações conflituosas entre personagem e ficção, a fim de fazer uma crítica direta aos escritos e escritores que ela denominou *Eduardianos* — fazendo referência ao reinado de Eduardo VII (1841 – 1910) —, em oposição aos *Georgianos* — com referência ao rei George V (1865 – 1936), cujo reinado começou em 1910 após a morte do rei Eduardo. Aqueles, para Woolf, não foram capazes de acompanhar as transformações que ocorriam no início do século XX. E, quando o mundo muda, as formas de narrar e construir personagens também

¹⁵³ No original: “And that’s Queenie Colquhoun, she went on, turning the pages, who took her coffin out with her to Jamaica, packed with lovely shawls and bonnets, because you couldn’t get coffins in Jamaica, and she had a horror of dying there (as she did), and being devoured by the white ants” (WOOLF, 1919a, p. 95).

mudam. Os *Georgianos*, por outro lado — tal como Lytton Strachey, T.S. Eliot, James Joyce — comungavam com as mudanças sociais, culturais e históricas do início do século (principalmente se levarmos em consideração que a rainha Victoria [1819 -1901] morrera em 1901, após seu reinado que começara em 1837). Para Woolf, tais mudanças culminam na seguinte assertiva: “em ou por volta de dezembro de 1910 o caráter humano mudou”¹⁵⁴ (WOOLF, 1924, p. 235). Em 1924, então, ela olhava para o seu recente passado e examinava as mudanças pelas quais a Inglaterra e todo o mundo passaram, principalmente após a primeira Guerra Mundial, que assolou o mundo de 1914 a 1918.

Como anota Jane Goldman (2004), entre 1910 e 1924 o mundo já havia visto e enfrentado grandes mudanças e catástrofes, cujos efeitos deixaram uma espessa nuvem de dúvida e impossibilidade no ar acerca das instituições seculares erigidas pelo pensamento ocidental. Além da Primeira Guerra Mundial, houve a Revolução Russa de 1917 e a ascensão do Partido Bolchevique com o assassinato do imperador russo (*Tsar*), marcando o fim o Império *Tsarista*. Em 1922, a Irlanda tornou-se um estado independente do domínio do Império Britânico. A Marcha sobre Roma de Mussolini marca a ascensão do fascismo em 1922. Com o fracassado Putsch de Munique, Adolf Hitler tentou dar um golpe de estado contra a região da Baviera na Alemanha em 1923. Já no contexto britânico, em 1910, o movimento sufragista começou a ganhar força e, conseqüentemente, começou a incomodar o sistema político da época. No dia 18 de novembro de 1910, dez dias após a exibição pós-impressionista, como nos informa Goldman (2004, p. 157), centenas de mulheres reuniram-se e marcharam em direção às Casas do Parlamento Inglês, como forma de protesto contra a legislação que daria direito ao voto apenas às mulheres da elite. A manifestação foi esmagada por uma violenta investida policial e esse dia ficou conhecido como *Black Friday* (*Sexta-feira sangrenta*). Já nas eleições de 1924, a Inglaterra viu Ramsay MacDonald (1866 – 1937), o primeiro trabalhista a tornar-se primeiro-ministro do Reino Unido, ser derrotado pelo conservador Stanley Baldwin (Cf. GOLDMAN, 2004, p. 37). Em suma, esses breves exemplos ilustram e revelam a crise da modernidade que marca a primeira metade do século XX, e para Woolf as mudanças pelas quais o mundo estava passando colocavam em xeque não apenas essa tal modernidade, seus avanços tecnológicos e suas instituições,

¹⁵⁴ No original: “[...] on or about December 1910 human character changed”.

mas também o modo como as narrativas políticas e artísticas poderiam elaborar e rearticular tais mudanças. Afinal, “quando relações humanas mudam há ao mesmo tempo uma mudança na religião, no comportamento, na política e na literatura. Permita-nos concordar em estabelecer uma dessas mudanças por volta de 1910”¹⁵⁵ (WOOLF, 1924, p. 235).

Para Woolf, os *Eduardianos* implementavam formas de narrar nos moldes realistas no sentido de reproduzir uma modernidade já fadada ao fim, tal como o escritor britânico Arnold Bennett (1867 – 1931), a quem Woolf fez uma crítica frontal no referido ensaio de 1924¹⁵⁶. Para Bennett, “a fundação da boa ficção é a criação do personagem, nada mais. Os personagens devem ser tão plenamente verdadeiros que eles tomam conta do próprio criador” (BENNETT, 1924)¹⁵⁷. Para Woolf e os *Georgianos*, no entanto, a ficção tem a ver com observar uma mulher – que ela chama de Mrs. Brown — na estação de trem. O observador-escritor é apenas capaz de vislumbrar o que essa mulher sente a partir dos seus trejeitos, o movimento de sua cabeça, suas expressões de tristeza ou alegria, sem contar com os padrões estabelecidos para narrar essa época de transformações e transições. A concepção de ficção nessa época de incertezas, para Woolf, não almeja “verdades absolutas”, pois, desse modo, o leitor tornar-se-ia apenas um espectador passivo e não um coautor criativo da obra, aberto às possibilidades e colagens que os cataclismas recentes produziam, algo já debatido anteriormente sobre Woolf e sua estética dramática. A criação de personagens com foco em descrições milimétricas do fazer e do vestir deixam de fora tanto as características peculiares de cada personagem quanto a participação ativa do leitor em construir a narrativa juntamente com o narrador. “Aqui está uma personagem se impondo diante de uma outra pessoa. Aqui está a Sra. Brown fazendo quase automaticamente com que alguém escreva um

¹⁵⁵ No original: “when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910”.

¹⁵⁶ Os embates entre Woolf e Bennett começaram dois anos antes da publicação de “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924). Em 1922, Bennett escreve um ensaio para a revista britânica *Cassell's Weekly* e faz uma crítica ao terceiro romance de Woolf, *Jacob's Room* (1922). Para Bennett, jovens escritores e escritoras, como Woolf, não criavam personagens convincentes (ROSENBAUM, 1993, p. 233). Ver também a dissertação de mestrado de Victor Santiago intitulada *Tradição, escrita e intoxicação: os fantasmas de Virginia Woolf* (2018, p. 46).

¹⁵⁷ (Apud TADEU, 2012, p. 207)

romance sobre ela”¹⁵⁸ (WOOLF, 1924, 238). O ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, então, além de poder ser lido como um manifesto modernista, como sugerem Rosenbaum (1993) e Goldman (2004), pode também ser lido como um manifesto “pós-vitoriano”, para utilizar o conceito de Ellis (2007). Este ensaio de Woolf foi escrito no limiar do tempo, tempo este que tensiona as turbulências do presente e do passado. Woolf, com o Sr. Bennett e a Sra. Brown, figuras paradigmáticas que elucidam tanto o velho e novo mundo das ideias, materializa e encara o seu próprio tempo com olhos contemporâneos.

Vale ressaltar que o conceito e o método de análise contemporâneos são muitas vezes erroneamente interpretados como estritamente ligados ao tempo presente em seu sentido literal. O método empreendido por Woolf problematiza essa almejada linearidade. Em “O que é o contemporâneo?” (2009a), Giorgio Agamben afirma ser essencial aproximar-se dos textos que lemos com olhos contemporâneos, mesmo que não tenham sido escritos recentemente (AGAMBEN, 2009a, p. 57). Essa afirmação torna-se ainda mais enigmática quando o filósofo afirma que “ser contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62), visto que ser contemporâneo é ser capaz de perceber que as vértebras do tempo estão fraturadas (p. 65), e é justamente nessas fraturas que devemos produzir conhecimento. O que o filósofo italiano parece propor é que sejamos capazes de contestar e perceber que o conhecimento não é estanque, mas sim “nômade”, para usar o conceito cunhado pela crítica Rosi Braidotti (2011) acerca das estruturas asfixiantes e intoxicantes do pensamento ocidental. Ou seja, o conhecimento tem marcas temporais, mas não se fixa nelas. Do mesmo modo, um ano após conceber “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Woolf inclui em seu primeiro *The Common Reader* (1925) o ensaio “How it Strikes the Contemporary”¹⁵⁹ (1925b). Nas primeiras linhas de seu texto, que fecha o seu livro, Woolf, aqui na tradução de Leonardo Fróes¹⁶⁰, afirma que

¹⁵⁸ No original: “Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs. Brown making someone begin to write a novel about her”.

¹⁵⁹ “Como Impressionar um contemporâneo”

¹⁶⁰ “Como pensa um contemporâneo”, com tradução de Leonardo Fróes, encontra-se em *O valor do riso e outros ensaios* (2014), coletânea de ensaios de Woolf traduzida para o português. No original: “[...] a contemporary can scarcely fail to be struck by the fact that two critics at the same table at the same moment will pronounce completely different opinions about the same book. Here, on the right, it

Em primeiro lugar, é muito difícil um contemporâneo deixar de se impressionar com o fato de dois críticos, à mesma mesa e no mesmo momento, emitirem opiniões completamente diferentes sobre o mesmo livro. Aqui, à direita, tal livro é declarado uma obra-prima da prosa inglesa; e ao mesmo tempo não passa, à esquerda, de um monte de papel imprestável que, se o fogo conseguisse aturá-lo, deveria ser atirado nas chamas. Ambos os críticos estão, contudo, de acordo quanto a Milton e Keats. (WOOLF, 1925a, n/p)

A partir da imagem pintada por Woolf, observa-se que apenas há divergência de opiniões quando esses dois escritores imaginados refletem acerca de escritores contemporâneos, aqui entendidos como escritores do tempo presente; ao passo que não há discordâncias quando tratam de escritores consagrados do passado, aqui representados por Milton e Keats. Mais adiante em sua argumentação Woolf diz: “homens capazes, de bom gosto e erudição, continuamente fazem preleções para os jovens e celebram os mortos”¹⁶¹ (WOOLF, 1925a, n/p). Em outras palavras, escritores jovens correm o risco de escreverem sob a influência e o controle daqueles que os precederam, mas como esses jovens escritores devem agir quando estiverem diante dos fantasmas do passado? Woolf argumenta que não deveríamos manter nossos pés tão fincados no momento presente e nem mesmo reverenciar o passado¹⁶². Ao reverenciar o passado e sua soberania, falhamos em criar nossas próprias obras-primas e perceber a fratura do tempo, como diria Agamben, visto que nossa herança nos obrigaria a apenas replicar modelos dos nossos antepassados. Todavia, o presente momento é fragmentado e exige de nós não apenas criatividade, mas também disposição para achar meios de conceber novos caminhos e, conseqüentemente, novos futuros.

Em vista disso, Woolf conclui seu ensaio com uma imagem premonitória e paradigmática de um novo tempo ainda por vir, mas que surge da escuridão do passado. A imagem que Woolf concebe refere-se a Lady Hester Stanhope (1776 – 1839), aristocrata e aventureira britânica que ficou bastante conhecida por seu

is declared a masterpiece of English prose; on the left, simultaneously, a mere mass of waste-paper which, if the fire could survive it, should be thrown upon the flames. Yet both critics are in agreement about Milton and about Keats.

¹⁶¹ Tradução de Leonardo Fróes. No original: “Men of taste and learning and ability are for ever lecturing the young and celebrating the dead” (WOOLF, 1925b, p.98).

¹⁶² *Ibidem*, 1925a, n/p)

espírito aventureiro e por ter encabeçado a primeira escavação arqueológica na terra santa, pois tinha paixão pela exploração de novos territórios. De acordo com a crítica inglesa Frances Wilson¹⁶³, em uma resenha sobre a biografia escrita por Lorna Gibb, Stanhope mantinha um cavalo branco em um estábulo, pois teria ouvido de uma cartomante que ela seria a esposa de um novo Messias. Acreditando que essa previsão fosse se concretizar, Stanhope decidiu embarcar em diversas aventuras com seu coração aberto para quaisquer bençãos que o destino estivesse guardando para ela. Para Woolf, essa imagem mirabolante de Stanhope e seu cavalo branco à espera de um novo Messias vira um convite para o método contemporâneo em seu ensaio. Essa imagem não nos convida nem para o passado e nem para o presente, senão para um futuro ainda por vir que conjura passado e presente. Ser contemporâneo, então, a partir da proposta de Woolf, é engajar-se política e esteticamente com um tempo nômade, que não se fixa e não se institucionaliza; ser contemporâneo é ouvir as vozes do presente, mas sempre à espera de um novo Messias, de novas possibilidades para a linguagem. Esse olhar contemporâneo de Woolf informa também a estética política, artística e *queer* dos amigos do grupo de Bloomsbury.

O professor e crítico woolfiano Davi Pinho, em seu livro *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), elabora a marca temporal estabelecida por Woolf, em seu ensaio de 1924, como sendo por volta de 1910 no que tange a seus contornos artísticos, políticos e materiais. Em 1910, além da morte de Eduardo VII e da ascensão de George V, ocorreu uma exposição de arte pós-impressionista, organizada pelo pintor e crítico de arte inglês Roger Fry, intitulada *Manet and the Post- Impressionists*¹⁶⁴. Essa exposição objetivava romper e questionar os ideários acerca das pinturas tridimensionais que ainda estavam em voga na Inglaterra (PINHO, 2015, p. 61). Como nos informa Pinho, essa tentativa de rompimento causou muita polêmica e alvoroço, posto que muitos dos pintores Impressionistas – Monet, Renoir, Degas, por exemplo – ainda estavam produzindo suas obras¹⁶⁵.

¹⁶³ Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2005/may/14/featuresreviews.guardianreview>. Acesso 5 de abril de 2021.

¹⁶⁴ *Manet e os pós-impressionistas*

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 61

Contudo, para Fry, havia um novo modo de expressão, visto que, embora pintores impressionistas ainda estivessem produzindo, já havia na Europa novas técnicas e pintores – tais como Paul Cézanne, Vicent Van Gogh e Paul Gauguin – que pensavam em novas formas para a noção de Impressionismo¹⁶⁶. No entanto, como nos informa Pinho, muitos críticos acreditavam que Fry estava deveras confuso por incluir em sua exibição o quadro *La Maison du pendu*¹⁶⁷ (1873), de Cézanne (1839 – 1906) que já havia sido exibido na mostra impressionista de 1874 (PINHO, 2015, p. 61). Mas, como observa o crítico, Fry não estava confuso, mas apenas havia percebido que o conceito do movimento impressionista havia se alargado¹⁶⁸. Apesar de Cézanne também fazer parte do movimento impressionista do final do século XIX, havia evidências em sua obra que ressignificavam não apenas o seu trabalho, mas também o distinguiam de seus contemporâneos impressionistas. Para a crítica de arte Belinda Thompson, em seu livro *Post Impressionism* (1998), o que separa Cézanne dos impressionistas é a sua “preocupação com a forma sólida, com valores táteis, com representar não a luz do sol em si, mas seu efeito através de um feito de pintura, a cor” (THOMPSON, 1998)¹⁶⁹. Ou seja, os pós-impressionistas utilizavam formas geométricas, figuras fragmentadas e distorcidas, a fim de conectar o observador com a coisa em si imaginada e concebida pelo artista, mas essa coisa em si potencialmente permite gerar diversas interpretações. Na pintura de Cézanne, que para Fry, era um dos pais do movimento pós-impressionista, é possível notar que há uma casa principal como parte de um vilarejo; as pinceladas e as cores são fortes, mas as formas são distorcidas e há uma atmosfera de solidão, pois não se vê quaisquer indícios de que a casa é habitada por alguém. Além disso, o título faz referência a alguém que fora enforcado na casa, mas nada na imagem mostra sinais de morte; as cores são vibrantes e a vegetação contrasta com o amarelo escuro das paredes e do chão batido. O que se vê, então, é uma imagem, cujas formas estimulam a construção de diferentes perspectivas a partir de diferentes observadores.

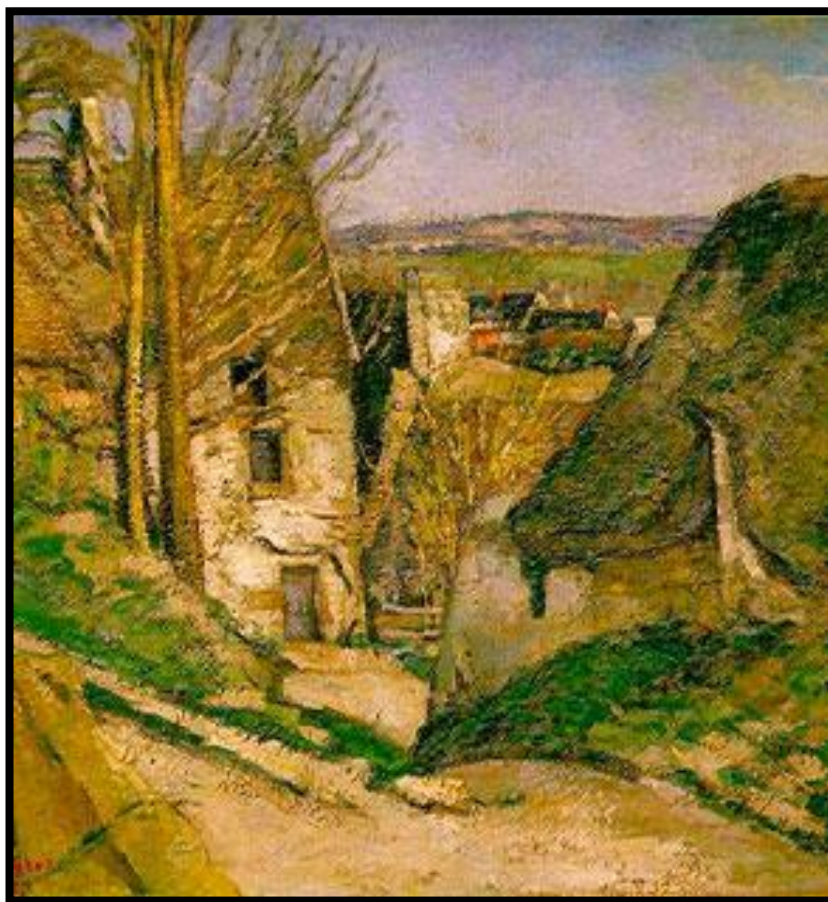
¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶⁷ [A casa do enforcado]

¹⁶⁸ *Ibidem*, 2015, p. 62.

¹⁶⁹ *Apud* PINHO, 2015, p. 62.

Imagem 9 - *A casa do enforcado* (1873), de Paul Cézanne



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/a-casa-do-enforcado-paul-cezanne/>

O crítico de teatro e literatura Desmond MacCarthy, amigo de Roger Fry desde os tempos em que estudaram em Cambridge, escreveu um ensaio para o catálogo da exibição pós-impressionista de 1910 intitulado “The Post-Impressionists”¹⁷⁰ (1910), a fim de apresentar as principais ideias daquela polêmica mostra de arte. Para MacCarthy, as pinturas coletadas não poderiam ser facilmente definidas por qualquer conceito. Para o crítico de arte, nenhum outro movimento de arte levava em consideração a individualidade do artista; artistas chamados de pós-impressionistas não se atinham às técnicas impressionistas que objetivavam definir seus objetos de forma literal (MACCARTHY, 1910, p. 97). Contudo, essa definição não deixa muito claro o porquê de a exibição com curadoria de Fry ter sido

¹⁷⁰ “Os pós-impressionistas”

considerada polêmica, afinal, tanto os artistas impressionistas quanto os pós-impressionistas almejavam manifestar suas concepções artísticas sem que ideias preconcebidas ditassem o que valeria a pena ser pintado e contemplado¹⁷¹. O crítico explica, então, que a diferença básica entre os dois grupos residia nas emoções que poderiam ser evocadas pelas pinturas. Para os impressionistas, era importante observar os jogos de luz e sombra que geravam múltiplas combinações de cores a partir de suas observações individuais, mas estas ainda estavam presas à representação mimética dos objetos observados. Para os pós-impressionistas, por outro lado, o interesse residia nos jogos de luz e explosões de cores das obras que potencialmente pudessem expressar suas emoções e impressões artísticas, e que essas autoexpressões pudessem evocar emoções nos observadores (MACCARTHY, 1910, p. 98). Desse modo, os sentidos da obra transbordam e democraticamente convidam espectadores à cena e à coparticipação na construção de sentido, ou seja, MacCarthy, como crítico de teatro, mesmo que indiretamente, revela a potência dramática de *Manet and the Post-Impressionists*. Essas considerações de MacCarthy estão de pleno acordo com o método formalista de Fry, curador da referida exibição de arte.

Em 1912, houve a segunda mostra de arte pós-impressionista na Inglaterra. Esta deu destaque para artistas britânicos, tal como a pintora Vanessa Bell, irmã de Woolf. Não apenas a presença de uma mulher diferenciava esta exibição daquela de 1910. Embora ainda inspirados pelos ideários artísticos que objetivavam rearticular a expressão artística europeia, a mostra de 1912 destacou os conceitos de “forma significativa” e “emoção estética”¹⁷², cunhados pelo crítico de arte, e marido de Vanessa Bell, Clive Bell. Esses termos apareceram pela primeira vez no catálogo da exibição de 1912 e acabaram tornando-se sinônimos para pós-impressionismo para aqueles artistas, como destaca Goldman (2004, p. 45). Alguns anos depois, Clive Bell elabora o seu conceito de “forma significativa” em seu ensaio intitulado “The Artistic Problem”¹⁷³ (1919), escrito para a revista britânica *the Athenaeum*. Para Bell, obras de arte são “formas significativas”, não necessariamente belas, posto que

¹⁷¹ *Ibidem*, 1910, p. 98.

¹⁷² “significant form” e “aesthetic emotion”.

¹⁷³ “O problema artístico”

trabalhos artísticos são “criações e expressões de mentes conscientes”¹⁷⁴ (BELL, 1919, p. 103). Em outras palavras, obras de arte são “formas significativas” completas em si e que são capazes de gerar “emoções estéticas”, e estas seriam características comuns a todos os trabalhos de arte, incluindo textos literários e teatrais, embora estes últimos não componham a análise de Bell. Entretanto, há um “problema artístico” que circunda a concepção dessas obras. Para Bell, há uma diferença entre concepção e criação. O impulso criativo do artista é atravessado pela técnica a ser utilizada no momento da criação, e tal impulso precisará de algo que ultrapasse o mero desejo de criação¹⁷⁵. Bell, parece sugerir que a concepção de uma obra deva ser mobilizada pela experiência estética do artista, sem a preocupação de representar formas belas e, por conseguinte, miméticas. “Formas significativas”, então, são aquelas que harmonizam, ao mesmo tempo em que apagam, impulso artístico e processo de criação, e que esse movimento gere imagens várias para leitores e espectadores.

Desse modo, os amigos do grupo de Bloomsbury— Virginia Woolf, Vanessa Bell, Leonard Woolf, Duncan Grant, Roger Fry, Lytton Strachey, John Maynard Keynes, E.M. Foster, entre outros —, buscavam experimentar novas formas de ler e escrever o mundo, além de questionar a tradição e performances de gênero que ainda assombravam o início do século, tal como Woolf vislumbra e teoriza em seu “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. As intervenções artísticas dos amigos de Bloomsbury foram deveras influenciadas tanto pelo conceito de “forma significativa” de Bell quanto pelo “método formalista” que Fry herdou de Cambridge e contribuiu para os movimentos artísticos de vanguarda na Inglaterra, dentre os quais podemos destacar sua exposição de 1910 (Cf. PINHO, 2015, p. 61). É importante ressaltar que o pensamento de Bloomsbury herdou também os fundamentos da teoria do conhecimento que foram amplamente debatidos em Cambridge. Alguns dos homens intelectuais que haviam terminado seus estudos na Universidade de Cambridge, tais como Roger Fry, Desmond MacCarthy, E. M. Foster e Lytton Strachey, foram recrutados pela irmandade que ficou conhecida como os *Apóstolos de Cambridge*¹⁷⁶, sociedade de intelectuais que debatiam diversos assuntos de cunho acadêmico, e a

¹⁷⁴ No original: “[...] creations and expressions of conscious minds”.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 1919, p. 104.

¹⁷⁶ *Cambridge Apostles*

participação dessa irmandade era apenas consentida sob convite prévio. No caso dos intelectuais de Bloomsbury, eles disseminaram pressupostos teóricos e filosóficos com base nas palestras preferidas por Bertrand Russel (1872 – 1970) e G.E. Moore (1873 – 1958). Como nos informa Pinho, na esteira de Ann Banfield (2000), o método filosófico e científico propagado em Bloomsbury fora herdado dos ilustres intelectuais de Cambridge, mas em se tratando de um círculo fechado, havia uma dimensão social que ficava fora desse grupo (PINHO, 2015, p. 43). Mas, se os projetos políticos e artísticos de Bloomsbury surgem como resposta à mesma teoria que influenciou seus debates iniciais em Cambridge, Pinho (2015) propõe que a experiência de Vanessa e Virginia na casa vitoriana da família Stephen pode ser um outro mito de origem para Bloomsbury, um mito que reenquadra a influência de Cambridge para pensar o desejo por mudança como algo que as jovens meninas Stephen já almejavam — um mito feminino, portanto. Então, se os debates embrionários dos amigos de Bloomsbury têm uma herança masculina, como aponta Goldman, a estética formalista de Woolf ganha contornos feministas¹⁷⁷ (GOLDMAN, 2004, p. 40), muitas vezes fazendo da comicidade e do riso suas formas de intervenção, algo que a presente tese propõe.

Apesar das significativas considerações teóricas e filosóficas de Fry e Clive Bell terem forte e amplamente influenciado o pensamento desse grupo de amigos, intelectuais e artistas, a presença de Woolf e Vanessa Bell deu novos ares à estética de Bloomsbury. Woolf e Bell não frequentaram as salas de aula de Cambridge e jamais tiveram a chance de participar dos encontros dos *Apóstolos de Cambridge*. Por conseguinte, suas obras são informadas tanto por suas participações em encontros e festas (tal como a festa na qual *Freshwater* foi encenada) realizados por seus amigos quanto pela educação privada que receberam. Mesmo tendo acesso à biblioteca do pai, intelectual e biógrafo, e a possíveis conversas com o irmão Thoby Stephen (1880 – 1906), que foi para Cambridge, a contribuição estética e política de Woolf e Bell parte do silêncio do lar. A parceria delas na produção e elaboração de *Freshwater*, por exemplo, brinca e põe em jogo esse conhecimento que é construído tanto pública quanto privadamente.

¹⁷⁷ Ver também *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf* (GOLDMAN, 1998).

Com a personagem Lily Briscoe, em *To the Lighthouse*¹⁷⁸ (1927d), que certamente representa uma das figuras de Bloomsbury, assim como seu método primordialmente formalista, Woolf coloca em xeque a dificuldade de apreensão da realidade, posto que a realidade se encontra fragmentada em muitas outras, e Lily almeja unir as pontas do pensamento, tendo em mente que as forças de coerção masculinas impõem barreiras ao seu processo criativo. O que os homens realizam literária e filosoficamente ainda se encontra no silêncio para as mulheres. Lily Briscoe, contudo, parece estar atenta aos desafios que vê e verá pela frente. Ao passo que o Sr. Ramsay insiste em dizer para James, seu filho, que não poderão ir ao farol — forma significativa que pode apontar para um novo tempo por vir, entre outras coisas — porque o tempo não estará bom, Lily vê na Sra. Ramsay, matriarca daquela família vitoriana, a possibilidade de olhar para o seu próprio tempo sem esquecer do seu legado proficuamente feminino. Na primeira seção do romance, intitulado “A janela”, Lily Briscoe observa a Sra. Ramsay e o seu filho James pela janela e tenta acessar uma outra forma de se construir o conhecimento ao lembrar-se do dia em que abraçara as pernas da Sra. Ramsay.

Poderia o amor, como as pessoas o chamam, fazer com que ela e a senhora Ramsay fossem apenas uma?, pois não era conhecimento, mas união que ela desejava, não inscrições em tábuas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua familiar aos homens, mas intimidade propriamente dita, que é conhecimento, pensara ela, colocando sua cabeça sobre o joelho da senhora Ramsay

Nada aconteceu. Nada! Nada!, assim que sua cabeça foi ao encontro do joelho da senhora Ramsay. E ainda, ela compreendeu que o conhecimento e a sabedoria estavam conservados no coração da senhora Ramsay. Então como, ela se perguntou, alguém poderia ter conhecimento sobre isso ou aquilo acerca das pessoas, inacessíveis como eram ?¹⁷⁹ (WOOLF, 1927d, p. 63, tradução minha)

Como bem observa Pinho, o que Lily Briscoe almeja adquirir é um conhecimento ainda não efetivado, um conhecimento feminino, em oposição às

¹⁷⁸ *Ao farol*

¹⁷⁹ No original: “Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one?, for it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay’s knee. Nothing happened. Nothing! Nothing!, as she leant her head against Mrs. Ramsay’s knee. And yet, she knew knowledge and wisdom were stored in Mrs. Ramsay’s heart. How then, she had asked herself, did one know one thing or another about people, as sealed as they were?”

inscrições em tábuas, fazendo uma alusão à cultura egípcia e suas descobertas (PINHO, 2015, p. 40).

Pinho também chama atenção para as anotações feitas pelo crítico woolfiano David Bradshaw (2006) para uma edição de *To the Lighthouse* para a *Oxford University Press*, nas quais Bradshaw nos informa que Woolf tinha conhecimento das recentes descobertas dos egiptólogos, e que faz alusão a elas na passagem citada acima. Em 1922, a tumba do jovem faraó Tutancâmon (c. 1341 a.C. - c. 1323 a.C.) foi descoberta pelo arqueólogo e egiptólogo britânico Howard Carter (1874 – 1939) e financiada por George Edward Stanhope Molyneux Herbert, também conhecido por *Lord Carnarvon* (1866 – 1923). Essa descoberta foi bastante debatida na Inglaterra e ficou conhecida como *Tutmania* (BRADSHAW, 2006, p. 182). Como destaca Pinho, a alusão que Woolf faz às descobertas e às pesquisas dos egiptólogos diz respeito ao mundo masculino das descobertas e o impulso por eliminar quaisquer mistérios da história. Se esse âmbito é historicamente masculino, o feminino, prossegue Pinho, passa a constituir uma outra forma de conhecimento para Woolf, uma forma que aceita a obscuridade, que não se pode traduzir em tratado filosófico, que se ocupa do silêncio (PINHO, 2015, p. 40). Esse silêncio do qual o feminino se ocupa pode ser entendido como as tumbas femininas do pensamento ocidental que ainda não foram descobertas. Como já mencionado na citação acima, “ela compreendeu que o conhecimento e a sabedoria estavam conservados no coração da senhora Ramsay. Então, ela se perguntou, alguém poderia ter conhecimento sobre isso ou aquilo acerca das pessoas, inacessíveis como eram?”.

O crítico de arte Jonathan Jones (2014), que escreve para o *The Guardian*¹⁸⁰, chamou atenção para o fato de as descobertas dos egiptólogos terem criado uma espécie de lenda urbana na Inglaterra. No que tange à descoberta da tumba de Tutancâmon, Jones diz que a mídia encontrou várias evidências, digamos, sobrenaturais que poderiam justificar as diversas punições que vários escavadores sofreram ao chegarem perto da descoberta do túmulo do jovem faraó. O pássaro de estimação de *Lord Carnarvon*, por exemplo, foi devorado por uma cobra; seu

¹⁸⁰ Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/jul/23/mummy-curse-legend-discovering-tutankhamun-ashmolean-museum>>. Acesso em 15/04/2022.

cachorro morreu, coincidentemente, logo após sua volta de uma expedição no Egito; um radiologista, que teria fotografado a múmia de Tutancâmon, morreu misteriosamente; e um milionário, que teria visitado o túmulo do jovem faraó, morreu de pneumonia algum tempo depois. Além disso, a maldição de Tutancâmon atingiu *Lord Carnarvon* também. Parece que, logo após a grande descoberta, Carnarvon foi picado por um mosquito que causou não apenas uma forte febre, mas também sua morte. Até mesmo o supersticioso *Sir Arthur Conan Doyle* (1859 – 1930), criador do famoso personagem *Sherlock Holmes*, chegou a dizer que uma maldição assolava a Inglaterra, e que qualquer pessoa que se perturbasse o jovem faraó sofreria as consequências¹⁸¹.

Esses são apenas exemplos que contribuíram para a construção da lenda urbana acerca das descobertas dos egiptólogos. Mas o fato é que o *Tutmania* se tornou não apenas uma forma de Woolf literariamente criticar a construção do conhecimento que subjugava o feminino, como vimos na citação acerca da potência criativa de Lily Briscoe, mas havia também um teor cômico, que podemos inferir tanto a partir das pontuações de Jonathan Jones quanto das duas versões de *Freshwater* (1923/1935). Nas duas versões, Woolf satiriza as descobertas dos egiptólogos. O que em *To the Lighthouse* (1927) pode ser lido de forma “séria”, em *Freshwater* ganha molduras cômicas.

Tanto na versão de 1923 quanto na de 1935, o personagem Watts fala com Tennyson sobre o seu processo criativo e sua preocupação em concluir sua obra de modo satisfatório. A obra à qual Woolf faz referência é *Mammon* (1884-5), que se encontra no museu de arte *Tate Britain*, um dos museus mais importantes e reconhecidos do Reino Unido. Apesar da importância de Watts para a história da arte, Woolf o pinta como um artista um tanto fútil e deveras preocupado com detalhes aparentemente insignificantes. Após perguntar se alguém havia visto Ellen, musa de sua pintura, que havia saído de cena, Watts mostra-se bastante preocupado com a perfeição do dedão de *Mammon*, a Cobiça. O seu trabalho árduo diz mais respeito à perfeição dos traços do que à presença de sua jovem esposa que sumira fazia poucos minutos. “Tudo por um bem maior. Finalmente a minha prece foi ouvida; meu pedido contemplado. O dedão, o grande dedão está agora em harmonia com a pintura” (WOOLF, 1923, p. 73). Após esta fala, Watts é questionado

¹⁸¹ *Ibidem*. Acesso em 15/04/2022.

por Tennyson acerca da real importância do dedão da Cobiça. Watts sente-se despertado de uma exaltação momentânea e concorda com o poeta. Ele resolve voltar a sua atenção para os trajes da Modéstia.

Você me faz perceber que mesmo sendo bem-sucedido, humanamente falando, com o dedão, ainda não resolvi o problema dos trajes. Isso de fato é um problema extremamente difícil. Pela minha forma de lidar com os trajes, desejo expressar duas ideias contrárias e bem contraditórias. Em primeiro lugar, desejo passar para o espectador a ideia de que a Modéstia está sempre usando um véu; em segundo lugar, de que a Modéstia está completamente nua. Por muito tempo, tenho refletido com incertezas. Finalmente, consigo pensar em uma solução. Vou envolvê-la em uma bela textura branca que tenha a aparência de um véu; mas se examiná-la de perto parece ser composta de inúmeras estrelas. Trata-se basicamente da Via Láctea. Pois de acordo com a mitologia dos antigos egípcios a Via Láctea estava lá para simbolizar – deixe-me ver, o que ela simbolizava? [Ele procura por algo em seus bolsos e puxa um livro.]

(WOOLF, 1923, p. 73. Sublinhado nosso)

Você me faz perceber que mesmo sendo bem-sucedido, humanamente falando, com o dedão, ainda não resolvi o problema dos trajes. [Ele vai até o quadro e pega o tento.]. Isso de fato é um problema profundamente difícil. Pela minha forma de lidar com os trajes, desejo expressar duas importantes ideias, embora bem contraditórias. Em primeiro lugar, desejo passar para o espectador a ideia de que a Modéstia está sempre usando um véu; em segundo lugar, de que a Modéstia está completamente nua. Por muito tempo, tenho refletido com incertezas. Finalmente, consigo pensar em uma solução. Vou envolvê-la em uma bela textura branca que tenha a aparência de um véu; mas se examiná-la de perto parece ser composta de inúmeras estrelas. Trata-se basicamente da Via Láctea. Você me pergunta por quê? Vou te dizer. Porque se você consultar a mitologia dos antigos Egípcios, você verá que a Via Láctea estava lá para simbolizar – deixe-me ver, o que ela simbolizava - [Ele abre o seu livro.]

(WOOLF, 1935, p. 17-19. Sublinhado nosso)

Como podemos observar nas citações acima, a fala de Watts é praticamente a mesma nas duas versões. Woolf apenas acrescenta uma direção de palco à fala da versão de 1935 (“*Ele vai até o quadro e pega o tento*”). Atenemos, contudo, para a brincadeira que Woolf faz com o fato de Watts, um pintor simbolista, querer que sua pintura se baseie na mitologia dos antigos egípcios. De fato, Watts era fascinado pela arte egípcia e chegou a passar a sua lua-de-mel com Mary Watts, sua segunda esposa, no Egito. Mary Watts, responsável pela biografia do marido, anota que “o antigo Egito interessava profundamente a Watts. Quanto mais remota fosse a dinastia, mais atenção era exigida dele”¹⁸² (WATTS, 1912, p. 68). Durante a lua-de-

¹⁸² No original: “[...] ancient Egypt was of absorbing interest to Signer. The more remote the dynasty, the greater the claim made on his attention”.

mel, eles visitaram vários monumentos, mas foi a *Grande Esfinge de Gizé* que mais chamou a atenção do pintor. Mary Watts diz que o marido observou a estátua de pedra calcária por diferentes ângulos para ser capaz de vê-la sob diferentes pontos de iluminação. Para o artista, aquela esfinge representava “um epítome de toda a arte egípcia, com sua solenidade, mistério – imensidão!”¹⁸³ E como resultado de seu grande interesse pela arte egípcia, George Watts pintou *Sphinx* (1887)¹⁸⁴.

No entanto, como já mencionado, a tumba do jovem Tutancâmon foi encontrada em 1922, um ano antes dos primeiros rascunhos de *Freshwater*, o que põe em xeque a ideia simbólica de George Watts acerca de a Esfinge de Gizé ser a grande representante da arte egípcia, posto que havia ainda muito a ser descoberto e revelado acerca dessa cultura. Desse modo, Woolf lança um olhar modernista e cômico para a era vitoriana, em especial nas passagens acima, para a arte simbolista de Watts e seu interesse pela cultura egípcia, cujo ideário artístico objetivava capturar emoções e aspirações da vida através de uma linguagem simbólica universal (Cf. SHAUGHNESSY, 1995). O deboche de Woolf parece sugerir que a tentativa de Watts em representar a Modéstia sempre utilizando um véu, fazendo alusão aos manuais de conduta vitorianos, à própria noção de representação e à repressão que mulheres sofriam como receptáculos de um feminino dócil, falharia mais cedo ou mais tarde. Quando Watts abre o livro para consultar a mitologia dos antigos Egípcios, ele poderia até achar informações relevantes para suas indagações, mas elas mudariam dali a alguns anos com as pesquisas dos egiptólogos no início do século XX e fora do reinado da rainha Victoria. Para Shaughnessy, o Watts pintado por Woolf é um bufão, um bobo da corte vitoriano, que vive em um mundo paralelo e fantasioso e que é incapaz de se engajar em relações sociais (SHAUGHNESSY, 1995, p. 174). Além disso, a pesquisadora salienta a sátira que Woolf faz acerca da arte simbolista de Watts e da idealização do feminino na era vitoriana. “Em primeiro lugar, desejo passar para o espectador a ideia de que a Modéstia está sempre usando um véu em segundo lugar, de que a Modéstia está completamente nua”.

¹⁸³ No original: “[...] an epitome of all Egyptian art, its solemnity, mystery – infinity!” (*Ibidem*, 1912, p. 66)

¹⁸⁴ A esfinge. Ver Anexo B.

Somos informados, em ambas as versões de *Freshwater*, de que a jovem Ellen Terry, primeira esposa de Watts, é a sua musa inspiradora. Contudo, ela é tratada de formas diferentes nas duas versões de Woolf. Na versão de 1923, a primeira menção à Ellen é feita em terceira pessoa em uma direção de palco.

[SR. TENNYSON fica compenetrado em sua leitura e não percebe que a SRA. CAMERON saiu da sala e SR. CAMERON adormeceu e ronca suavemente. TENNYSON não para de ler. A porta é aberta e ELLEN TERRY entra, envolta em um véu branco que cai por sobre sua cabeça, ombros e chega até os seus pés. SR. TENNYSON continua lendo para si mesmo em um tom de voz relativamente baixo, sem perceber que ELLEN está lá. SR. CAMERON continua roncando levemente] (WOOLF, 1923, p. 69).

Como podemos observar, Ellen já entra em cena envolta em um véu branco sobre sua cabeça. Woolf, no entanto, já parece estar debochando das expectativas vitorianas, mesmo antes de ela abrir a boca. Woolf coloca Ellen como uma caricatura da moça virgem vitoriana, mas aqui ela parece estar fantasiada e sua primeira fala quebra com tal expectativa. Ao observar que sr. Tennyson estava a ler os seus poemas como de costume e o sr. Cameron encontrava-se adormecido, Ellen diz:

ELLEN [*olhando para os dois homens que ali estão*]
Ah, sempre a mesma coisa. Nada muda nesta casa. Tem sempre alguém dormindo. O Sr. Tennyson está sempre lendo *Maud*. A cozinheira está sempre sendo fotografada. Os Camerons estão sempre dizendo que vão à Índia. Eu estou sempre posando para o meu marido. Sou a Modéstia hoje – a Modéstia aos pés da Cobiça. Se não fosse pela Cobiça, eu deveria estar lá ainda. Mas o dedão do pé da Cobiça não está em harmonia com a pintura. É óbvio que o Sr. Watts com os seus ideais não deixaria isso passar despercebido. Então eu saí de fininho e fugi. (WOOLF, 1923, p. 69. Grifo nosso)

Essa fala de Ellen mostra que ela está atenta e ciente dos papéis que tanto seu marido quando a sociedade vitoriana querem que ela performe. Vale notar, no entanto, que essa é a Ellen criada por Woolf, logo trata-se de uma personagem pós-vitoriana conjurada na cena modernista (Cf. ELLIS, 2007). Ellen, na performance de 1935 no estúdio de Vanessa Bell, foi interpretada por Angelica Bell. Forma-se, então, com a performance, uma materialidade vanguardista dos debates empreendidos pelos amigos festeiros de Bloomsbury. Como já mencionado, *Freshwater* foi também um presente de aniversário para Angelica; assim, Woolf parece estar dando para a sua sobrinha uma oportunidade de reflexão teatral acerca

de suas próprias performances sociais em comparação aos seus ascendentes vitorianos. Contudo, não foi apenas a sobrinha de Woolf que passou por esse processo de reflexão. Alguns dos artistas que performaram amadoramente na farsa de Woolf eram membros do grupo de Bloomsbury que pensaram e alargaram o “método formalista” proposto por Fry e o conceito de “forma significativa” de Clive Bell. A comicidade de *Freshwater* coloca em suspensão e satiriza os debates filosóficos desses intelectuais que se iniciaram em Cambridge.

De acordo E.H. Wright (2011) acerca da estética da brincadeira em Bloomsbury, as noites teatrais e as festas, organizadas por amigos e familiares daquela comunidade de intelectuais, permitiam que opiniões, críticas e piadas sobre questões públicas e privadas fossem dramatizadas e satirizadas em esquetes cômicos. Por conseguinte, esses ambientes privados e protegidos pela comédia tornavam-se lugares seguros para que questões familiares pudessem se tornar não-familiares, e vice-versa (WRIGHT, 2011, p. 78). Diferentemente dos *Apóstolos de Cambridge*, os *Bloomsberries* criticavam e debochavam dos mesmos pressupostos que os formaram, principalmente aqueles herdados da era vitoriana. Porém, foi também nesse período que esses artistas, nascidos ainda no reinado da rainha Victoria, participavam de noites teatrais bastante comuns nos salões vitorianos (WRIGHT, 2011, p. 79). Por outro lado, de modo similar, os amigos de Bloomsbury também formavam um grupo cujas primeiras reuniões (os *At Homes*¹⁸⁵) e suas festas, repletas de piadas internas, não eram abertas a todos que quisessem ir, mas apenas para convidados seletos¹⁸⁶. Portanto, pensar o grupo de Bloomsbury, e suas intervenções artísticas e políticas, como um movimento *avant-garde* (de vanguarda, revolucionário) revela as complicações e as ambiguidades da cena modernista na qual Woolf estava inserida.

3.3. *Freshwater*: uma farsa modernista

¹⁸⁵ Cf. PINHO, 2015, p. 42.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 2011, p. 83.

Os estudos de Jane Goldman (2004) e Michael H. Whitworth (2010) são lapidares para pensarmos a cena modernista como diversos movimentos *avant-garde*. Os termos *avant-garde*, modernidade, modernismo e pós-modernismo são muitas vezes confundidos e até mesmo mal compreendidos, posto que, de algum modo, todos são comumente entendidos como respostas às mudanças sociais e políticas de uma época. Mas há diferenças. Primeiramente, Goldman, em seu livro *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse* (2004), explica a sua escolha de datas arbitrária, porém esclarecedora, para os anos que emolduram o período que ficou academicamente estabelecido como Modernismo. 1910 faz referência à exibição pós-impressionista com curadoria de Roger Fry, assim como à morte de Eduardo VII, à ascensão ao trono de George V e às revoluções sociais e políticas da década de 1910. Como já posto, essa turbulência de acontecimentos é marcada temporalmente por Woolf como sendo 1910, e Goldman fecha essa moldura temporal com 1945, ano em que Adolf Hitler se mata e a Segunda Guerra Mundial termina. Logo, 1910-1945 foi um período de muitas incertezas diante de tantos acontecimentos violentos, e os movimentos artísticos surgem como respostas a esses acontecimentos.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, Goldman afirma que o termo “Modernismo”, principalmente quando associado aos movimentos artísticos do início do século XX, ganhou o epíteto de arte “autônoma” e “experimental”, ou seja, era vista como autorreflexiva e desconectada dos debates sociais, algo que ficou conhecido como o *High Modernism*¹⁸⁷ da década de 1920 (GOLDMAN, 2004, p. 8). Do mesmo modo, o crítico woofiano Michael H. Whitworth afirma nas primeiras linhas de seu ensaio, “Virginia Woolf, Modernism and Modernity” (2010), que pesquisas feitas entre as décadas de 1950 e 1960, bastante influenciadas pelo movimento formalista *New Criticism*¹⁸⁸, entendiam os movimentos modernistas em termos de experimentos na forma e no estilo, isolando o modernismo de qualquer engajamento sociopolítico (WHITWORTH, 2010, p. 108).

¹⁸⁷ Alto Modernismo

¹⁸⁸ Neocrítica

A Neocrítica acreditava que o modernismo rejeitava a consciência racional moderna em prol das crenças mais profundas do mito e do primitivismo. O modernismo era descrente da ideologia liberal do progresso, e seus experimentos com o tempo minaram a temporalidade linear essencial para uma ideia de progresso. Via o passado como epicentro da ordem e da estabilidade¹⁸⁹. (WHITWORTH, 2010, p. 108)

Para o *New Criticism*, por exemplo, o modernismo de Woolf era associado, de modo limitante, à delicadeza, à sensibilidade de um feminino fragilizado, como se sua obra estivesse descolada dos debates políticos e culturais de sua época¹⁹⁰. Ademais, de acordo com a pesquisa de Goldman, os estudos e análises feitos após a segunda guerra mundial começaram a pintar a ideia de um movimento modernista como análogo ao conceito de *avant-garde*, no sentido de removido do mundo e isolado na arte. A partir de então, o movimento modernista virou quase que sinônimo para *avant-garde*, e vice-versa, mas há problemas conceituais que precisam ser esclarecidos.

O termo francês *avant-garde* é de origem militar e bélica e significa literalmente a parte frontal de um exército, as tropas que caminham à frente nos campos de batalha¹⁹¹ (GOLDMAN, 2004, p. 7). Essa expressão começou a ser usada por volta de 1830 e era empregada exclusivamente nos campos políticos e sociais, principalmente por grupos socialistas que refletiam sobre liberdade e progresso nas primeiras décadas do século XIX. Mas, como nos informa Goldman, o filósofo e economista francês Henry de Saint-Simon (1760 – 1825) utilizou o termo *avant-garde* pela primeira vez em referência às artes¹⁹². Para Saint-Simon (1825)¹⁹³, a arte é a forma mais ágil e veloz de disseminar ideias entre os homens. Assim, o termo *avant-garde* era aplicado a questões política e socialmente engajadas e opunha-se à ideia de *l'art pour l'art* (arte pela arte), que era diretamente associada à

¹⁸⁹ No original: “The New Criticism believed that modernism rejected modern rational consciousness in favour of the deeper truths of myth and primitivism. Modernism was sceptical of the liberal ideology of progress, and its literary experiments with time undermined the linear temporality essential to an idea of progress. It saw the past as the locus of order and stability”.

¹⁹⁰ WHITWORTH, 2010, p. 108.

¹⁹¹ No original, Goldman diz: “The term “avant-garde”, originally a military one designating the advanced guard, or first troops into battle”.

¹⁹² *Ibidem*, 2004, p. 7.

¹⁹³ *Apud* GOLDMAN, 2004, p. 7.

concepção de modernismo após a segunda grande guerra¹⁹⁴. Diante disso, movimentos *avant-garde* foram associados ao seu antônimo, se transformando portanto em um termo crítico sinônimo de modernismo, ambos agora cooptados retroativamente pela ideia de “arte pela arte”¹⁹⁵.

Whitworth complica ainda mais a questão ao trazer à baila considerações sobre o conceito de pós-modernismo. De acordo com o crítico, alguns críticos contemporâneos enxergavam a prática modernista como autoritária, primitiva e irracionalmente fascista, pois seu foco exacerbado na forma deixava de fora a aleatoriedade do mundo real (WHITWORTH, 2010, p. 109). Em vista disso, o pós-modernismo surge como uma forma de superar essa arte desengajada. Contudo, os pós-modernistas começaram a perceber que a arte modernista tinha características embrionárias pós-modernistas, o que fez com que o modernismo fosse revisitado. Obras, tais como *Orlando: A Biography* (1928), foram vistas como pós-modernas *avant la lettre* e passaram por uma reavaliação crítica. Se desfazendo de qualquer periodização entre modernismo e pós-modernismo, Goldman (2004) pensará que não existe um movimento modernista unificado, mas cenas diversas com intervenções *avant-garde* localizadas que cortam a primeira metade do século XX e que continuam a despontar para além da data que usa como balizador final em seu livro, 1945. Entre Goldman e Whitworth, como sintetiza Pinho (2021, p. 47), “o modernismo só pode ser entendido como críticas diversas e contraditórias à modernidade e seus mitos de progresso, ideias universais do *self* e da verdade”.¹⁹⁶ É consenso na crítica modernista contemporânea que, como afirma a professora woolfiana Maria Aparecida de Oliveira, “Woolf afastava-se da ‘arte pela arte’ e se aproximava das interferências políticas das peças de Bernard Shaw ou do romance *The Way of All Flesh* de Samuel Butler” (OLIVEIRA, 2020, p. 194).

O problema de dizer que a estética modernista se distanciava da práxis da vida deve-se ao fato de se confundir “modernismo” com “modernidade”. Como pode-se observar na citação de Whitworth, os neocríticos acreditavam que os modernistas não se preocupavam com o progresso da sociedade, mas é justamente essa ideia

¹⁹⁴ *Ibidem*, 2004, p. 7-8.

¹⁹⁵ *Ibidem*, 2004, p. 11.

¹⁹⁶ No original: “Jane Goldman (2004) and Michael Whitworth (2010) concur, especially when they argue that *modernism* can only be understood as diverse and contradictory critiques of *modernity* and its myths of progress, universal ideas of the self and of truth”.

de progresso que está sendo questionada e frontalmente debatida pelos modernistas, em especial pelos amigos de Bloomsbury. Ao passo que os ditos avanços tecnológicos e políticos da modernidade davam as costas para o passado, os modernistas engajavam-se política e artisticamente com fragmentos desse passado que poderiam ser reorganizados para dar forma ao “novo”. Vale notar que os artistas vitorianos, com todos os seus avanços econômicos e tecnológicos, entendiam-se como modernos também e reagiam de modo ambivalente à dita modernidade (WHITWORTH, 2010, p. 112). À guisa de exemplo, como mencionado na seção anterior, a fotografia como expressão artística, foi aprimorada na era vitoriana e a fotógrafa Julia Cameron foi uma das mais importantes representantes desse movimento na Inglaterra (Cf. POWELL, 1973).

Essa ambivalência aparece em *Freshwater*, na versão de 1923, quando a Sra. Cameron, antes de partir para a Índia com seu marido, dá a sua câmera para Ellen como presente de casamento, antes de ela fugir para Bloomsbury. “Este é o meu presente de casamento, Ellen. Pegue a minha câmera. Eu passo adiante para os meus descendentes. Veja que as lentes estão sempre um pouco fora de foco. Adeus! Adeus!” (WOOLF, 1923, p. 83). Ao mesmo tempo que a Sra. Cameron dá para Ellen — que está a fugir para Bloomsbury com John Craig — a sua câmera fora de foco, ela avisa que se trata de um presente para os seus descendentes. Logo, Woolf parece sugerir, com a sua farsa, que comunga da força criativa e interventiva de sua tia-avó, especialmente se pensarmos que o destino futuro de Ellen Terry é o presente de Woolf em Bloomsbury. Responder e reagir aos paradigmas do passado não significa venerá-los, mas entender que os tempos não são fixos e, conseqüentemente, podem ser revisitados e rearticulados. Do mesmo modo que a crítica contemporânea revelou que há vários “modernismos” que merecem ser ressignificados (WHITWORTH, 2010, p. 108), podemos afirmar também que há várias eras vitorianas que merecem a nossa atenção. Se pensarmos com T.S. Eliot e o seu manifesto modernista “Tradition and the Individual Talent” (1919) e a sua teoria impessoal, podemos afirmar que o passado e o presente são esferas que se interrelacionam simultaneamente na mente do artista (do poeta, para Eliot), e essa junção cria apenas uma presença que é conjurada na obra de arte. A mente do poeta-artista captura e filtra inúmeros sentimentos, sentenças e imagens e as reelabora e rearticula.

A crítica contemporânea vem revelando que os modernistas não estavam alheios às dinâmicas sociais e políticas e, desse modo, não deixavam de responder à modernidade e suas questões. Considerando o trabalho de Goldman, pode-se dizer que as intervenções modernistas são por vezes *avant-garde* em seu sentido originário, ou seja, estão à frente em um campo de batalha, visto que conseguem criticar e quebrar com velhos modos de ser e pensar. Vale observar que as tropas modernistas estão à frente, mas não sozinhas no campo de batalha. Para que o novo possa ser conquistado as tropas auxiliares que vêm atrás também lutam. Ser *avant-garde*, revolucionário e transgressor significa ser a ponta da lança da arte, engendrando uma nova estética para o pensamento. Como afirma Goldman, textos *avant-garde* devem ser lidos como meios pelos quais o contexto social e político se revela, mas também como aqueles que podem interromper, irromper e transformar esse contexto (GOLDMAN, 2004, p. 11).

Assim, a farsa *Freshwater*, pode e deve ser entendida como uma obra modernista vanguardista, pois empreende tanto uma quebra quanto uma resposta à tradição vitoriana. Ela está estética e politicamente entrelaçada com a obra de Woolf e seu formalismo herdado de Bloomsbury, e que Woolf irá radicalmente transformar com contornos feministas (GOLDMAN, 2004, p. 40).

Para o crítico literário Christopher Innes (1999), o drama é dificilmente incluído nos debates concernentes à estética modernista porque se distancia da qualidade experimentalista do modernismo e, quando se aproxima, não é bem-sucedido (INNES, 1999, p. 131). O teatro depende, entre outras coisas, das performances dos atores e atrizes, de trabalho com luz, som e figurino, sendo uma expressão artística que tende à multiplicidade¹⁹⁷, mas essa multiplicidade dá também ao teatro uma forma própria que, para Innes, não abre muito espaço para experimentação. De qualquer modo, para Innes, incluir o drama nos debates modernistas é uma tentativa de promover um debate crítico plural. Afinal, os poetas modernistas T.S. Eliot, W.B. Yeats (1865 – 1939) e o romancista D.H. Lawrence (1885 – 1930) escreveram para o teatro a fim de pensar seus métodos modernistas de modo dramático, mas, para Innes, o teatro mostrou-se deveras diferente de

¹⁹⁷ *Ibidem*, 1999, p. 130.

outras formas de arte tidas como bem-sucedidas no campo modernista e realizadas pelos referidos artistas (INNES, 1999, p. 132).

Por outro lado, Penny Farfan (2004), em seu estudo sobre a relação das atrizes com os palcos modernistas, incluindo Ellen Terry, defende veementemente que um método crítico mais abrangente, que incluía performances materiais e experimentais, seja pensado e formulado (FARFAN, 2004, p. 116). Farfan concorda com Innes no que diz respeito à omissão das contribuições teatrais e dramáticas na maioria dos estudos modernistas, mas ela também faz uma crítica clara ao texto de Innes, que foi publicado no *The Cambridge Companion to Modernism* (1999). Para Farfan, entre outras coisas, Innes negligencia os experimentos das mulheres nos palcos modernistas (FARFAN, 2004, p. 117). A proposta da crítica de teatro é que sejam usados métodos “extensivos” para que outras expressões artísticas sejam contempladas (tal como a dança), e que essas expressões se entrecruzem, mesclando trabalhos realistas e não realistas, deixando evidente que há uma relação clara entre teatro, drama e outras formas de expressões modernistas¹⁹⁸.

Como já mencionado, há vários “modernismos”, e os aspectos dramáticos desse movimento plural precisa ser melhor compreendido. Como apontam Innes e Farfan, apesar das discordâncias, o teatro modernista não se destacou popularmente como movimento experimental, mas os próprios apontamentos dos críticos permitem vislumbrar novas formas de se olhar não apenas para o teatro modernista, mas para a performance e o comportamento nas cenas modernistas da vida nas cidades. Como já debatido no capítulo 2, os membros da plateia podem se tornar cocriadores do texto teatral e esses membros mudam a cada apresentação, além de cada espectador poder ser sensibilizado pela experiência de formas distintas. Esse aspecto do drama modernista, apesar de conflituoso e ambivalente, pode compor os debates empreendidos pelo grupo de Bloomsbury e do modernismo *avant-garde* em grande escala, no que tange à liberdade experimental artística como resposta à tradição. Desse modo, fora dos muros da “instituição” teatro, pensemos na performance modernista, cujo potencial dramático e vanguardista irrompe e transforma a cena e o pensamento sociais.

¹⁹⁸ *Ibidem*, 2004, p. 117.

3.4. Brincadeiras, performances e experimentos modernistas

Como ensina Jane Goldman (2004), pensar no formalismo de Bloomsbury implica também pensar no modo como aqueles artistas se comportavam em relação ao pensamento e aos papéis sociais asfixiantes que objetivavam violar e transgredir. Ou seja, deve-se pensar as práticas dos *Bloomsberries*, suas controvérsias sexuais e artísticas, como porta de acesso ao *avant-garde* tal qual definido por Goldman: interferências performáticas a fim de reenquadrar práticas sociais e políticas (GOLDMAN, 2004, p. 48). Além disso, Davi Pinho (2015) comenta que pensar o Bloomsbury como um movimento de vanguarda exige do pesquisador que se leve em conta as vidas daqueles amigos e amantes, assim como suas cartas, suas vidas íntimas, a fim de achar aqui e ali ideias que possam fundamentar seus trabalhos (PINHO, 2015, p. 55). E como destacam Brenda Helt e Madelyn Detloff na introdução do livro *Queer Bloomsbury* (2016), é importante ler elementos culturais que são tanto relegados à vida privada quanto à vida pública, visto que os mundos privados e públicos estão inseparavelmente conectados (HELT & DETLOFF, 2016, p. 1). E a performance de *Freshwater* em 1935 conjugou esses dois mundos com suas piadas internas e riso solto. Além da farsa de Woolf e outros esquetes nas muitas festas que esses boêmios e intelectuais ofereciam, houve também performances públicas controversas, verdadeiramente *avant-garde*.

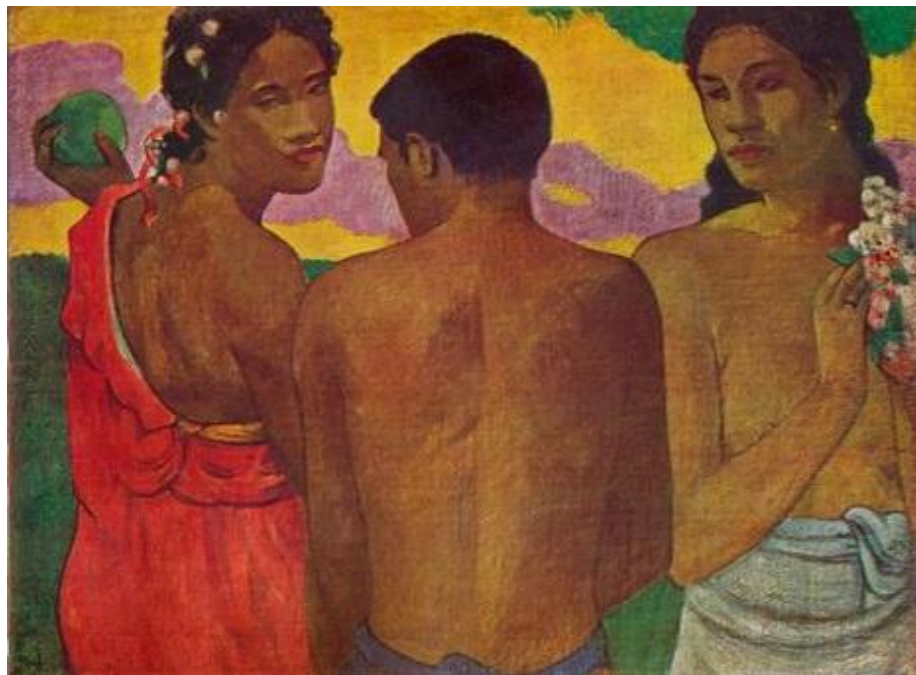
Em 1910, no baile pós-impressionista, as irmãs Vanessa Bell¹⁹⁹ e Virginia Stephen se fantasiaram de “musas de Gauguin”, inspiradas na obra do pintor francês Paul Gauguin (1848 – 1903), cujas obras foram exibidas na mostra de arte organizada por Fry e MacCarthy. Para os padrões ingleses da época, as irmãs estavam indecentes para a ocasião, pois seus ombros e pernas estavam à mostra (GOLDMAN, 2004, p. 48). Além disso, como nos informa S.R. Koppen (2009) a partir de relatos de Vanessa Bell²⁰⁰, as roupas eram feitas de tecidos coloridos enfeitados com miçangas e belas flores; para completar, elas pintaram seus ombros e pernas com tinta marrom para ficarem parecidas com as figuras pós-impressionistas de

¹⁹⁹ Vanessa se casou com Clive Bell em 1906.

²⁰⁰ *Apud* KOPPEN, 2009, p. 25.

Gauguin; e a fim de realmente chocar as pessoas daquela sociedade, elas não teriam usado roupas de baixo (KOPPEN, 2009, p. 25). O quadro que provavelmente inspirou as irmãs foi *Three Tahitians* (1899), que fez parte da curadoria de Fry.

Imagem 10 - *Os três taitianos* (1899), de Paul Gauguin



Fonte: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/culture-quake-the-post-impressionist-exhibition-1910>

Como podemos observar, o compromisso da exibição pós-impressionista não estava apenas no campo do intelecto, distante da vida real (afinal, como coadunar pensamento crítico de vida real?). Os artistas de Bloomsbury queriam chocar e violar, com seus próprios corpos, os padrões daquela sociedade que ainda performava os valores vitorianos. Como afirma Koppen, a performance das irmãs Vanessa e Virginia representava uma afronta, pois elas combinaram primitivismo e nudez em apenas uma aparição²⁰¹. Em março de 1911, ao recordar o baile de 1910 em uma carta à escritora britânica Molly MacCarthy (1882 – 1953), esposa de Desmond MacCarthy, Woolf pondera: “eu era menos alarmante como uma selvagem — ou má como sempre fui?”²⁰² (WOOLF, 1975, p. 455). A pergunta retórica de Woolf

²⁰¹ *Ibidem*, 2009, p. 25.

²⁰² No original: “Was I less alarming as a savage – or as bad as ever?”

deixa entrever que ela estava atenta à ambiguidade de sua performance, ou seja, que seu corpo poderia ainda ser lido como menos alarmante que o de uma taitiana justamente por suas marcas de classe e raça. Ao mesmo tempo, ela revela que o efeito de choque e horror das musas de Gauguin no público inglês traduziam o impulso de transgredir, a vontade de ser *bad*, que as irmãs Stephen carregavam desde sempre e que agora achavam uma maneira de expressar, se alterizando. Através dessa brincadeira, as irmãs escancaram o preconceito e o puritanismo daquela sociedade inglesa que não estava acostumada a ver corpos negros e com pouca roupa correndo pela cidade. E não podemos deixar de mencionar que, ao mesmo tempo, essa brincadeira estereotipa os taitianos e faz deles uma válvula de escape para os transgressores no centro do Império, o que revela a ambivalência das performances de Bloomsbury.

Outra brincadeira ocorreu em 10 de fevereiro de 1910. Virginia Stephen, convidada por seu irmão mais novo Adrian Stephen e pelo poeta Horace Cole (1881 – 1936), decidiu participar de uma audaciosa brincadeira que ficou conhecida como o *Embuste de Dreadnought* (*The Dreadnought Hoax*). Juntamente com outros impostores — Duncan Grant, o advogado Guy Ridley (1885 – 1947) e o escritor Anthony Buxton (1881-1970) — Virginia Woolf foi para a cidade de Weymouth, onde um dos mais importantes navios da Marinha Real Britânica, o *HMS Dreadnought*, estava ancorado. O almirante do *Dreadnought* recebeu um telegrama falso, escrito por Cole, que teria sido supostamente enviado pelo gabinete de relações exteriores, no qual dizia que a realeza da Abissínia²⁰³ estava na Inglaterra e que iria visitar o *Dreadnought*. Woolf, Grant, Ridley e Buxton usaram cafetãs, turbantes, além de bigodes e barbas falsos adquiridos em uma loja que vendia acessórios teatrais (FARFAN, 2004, p. 89), e pintaram seus rostos e braços com tinta escura; e Stephen e Cole interpretaram respectivamente intérprete e representante do gabinete britânico. Todos conseguiram passar pela segurança de um dos mais poderosos navios de guerra já criados e foram recebidos por um oficial da marinha com direito a todas as honras militares. Para tornar tudo ainda mais hilário, Adrian, o “intérprete”, fingia entender amárico, língua oficial da Abissínia (Etiópia), mas na verdade ele misturava palavras soltas da língua africana suaíli e versos em grego e latim a partir do que lembrava de suas leituras de Homero e Virgílio; e os príncipes

²⁰³ Atual Etiópia.

abissínios diziam “bunga-bunga” todas as vezes que os oficiais mostravam com orgulho os detalhes do navio²⁰⁴. Virginia Woolf permanecia quieta, pois corria o risco de ser mais facilmente reconhecida por ser mulher. A audaciosa e hilária peça foi pregada com sucesso e todos voltaram para Londres sem serem reconhecidos. A seguir, é possível conferir um dos registros desse embuste.

Imagem 11 - *Dreadnought Hoax*: um ataque contra o Império Britânico



Legenda: Da esquerda para a direita, Virginia Woolf (née Stephen) (sentada), Duncan Grant, Horace Cole, Adrian Stephen, Anthony Buxton (sentado à frente de Virginia) e Guy Ridley. Fonte: FARFAN, 2004, p. 90.

No dia seguinte, Cole fez questão de enviar a foto para os jornais e a Marinha Britânica foi ridicularizada publicamente, o que deixou o Parlamento Inglês apreensivo acerca da segurança da frota britânica. Cole e Grant, a fim de evitar grandes problemas, assumiram a culpa e pediram desculpas ao Almirantado Britânico. No entanto, os oficiais que se sentiram humilhados pela farsa apenas

²⁰⁴ *Ibidem*, 2009, p. 89.

ficaram satisfeitos após visitarem Grant e Cole e baterem com uma bengala em seus traseiros (FARFAN, 2004, p. 89-90).

Essa brincadeira — de mal gosto para aqueles marinheiros — foi também uma performance *avant-garde*, que revelou a ignorância racista do Império, a fragilidade das máquinas de guerra, e a inadequação inglesa para lidar com a diferença quando não por meio da violência colonial. Esse imperativo para rir de tudo formou e informou o processo criativo de Woolf. Mais uma vez, há nessa performance uma ambivalência que deve ser problematizada com as lentes do presente, afinal Woolf e seus amigos podem ser lidos como adeptos da prática racista do *blackface* nessas performances. Contudo, faz-se necessário sustentar essa ambivalência — se racistas, ainda assim essas performances denunciavam seu próprio racismo.

Nas performances de Bloomsbury, Woolf usa o seu próprio corpo de modo transgressor para adentrar o sistema masculino, misógino e racista daquela Londres do início do século passado para rir dele, para ironizá-lo e subvertê-lo. Durante o embuste de *Dreadnought*, por exemplo, os oficiais também fingiram conhecer o amárico e foram incapazes de perceber que aqueles *performers* estavam pintados, concedendo honras militares à “realeza abissínia”. O embuste de *Dreadnought*, então, permitiu que Woolf ridicularizasse e questionasse aquela autoridade militar masculina de forma contundentemente engraçada, apesar de muitas vezes ser lida como melancólica e séria. Essa performance revela que aquela sociedade, cujos valores ainda eram informados pelo período vitoriano, tinha medo e repelia o que fosse novo ou desconhecido, e que esse medo era risível. E foi justamente o novo que Woolf e seus amigos de Bloomsbury iriam propor com a exibição de 1910 e com suas intervenções artísticas e performáticas ao final daquele ano. Além disso, vestir-se com roupas masculinas e usar bigode e barba falsos informam também a sua escrita e inscrições feministas na cena modernista.

O *cross-dressing* de Woolf no embuste do *Dreadnought* põe em cena, muito antes de *Orlando* (1928), uma reavaliação *avant-garde* das normas e performances de gênero que apenas criavam — e criam — barreiras destrutivas entre homens e mulheres. De acordo com Koppen, a presença de *cross-dressing* na obra de Woolf é também uma forma de representar a mulher moderna, não nos moldes limitantes do passado, mas sim de forma ambígua e andrógina; não fechada em uma identidade

estaque, mas em movimento entre muitas possibilidades de performances de gênero. Se esse estado constante de transformação é marca da personagem *Orlando*, que de forma paródica questiona a moda do passado (KOPPEN, 2009, p. 45), as performances de sua autora em 1910 já punham em xeque a pureza e a docilidade da mulher, assim como a integridade ilibada do império.

Ficcionalmente, o Embuste de *Dreadnought* aparece em “A Society”²⁰⁵, um dos contos que compõem *Monday or Tuesday*²⁰⁶ (1921), única coletânea de contos publicada por Woolf em vida. Este conto deixa evidente que a participação de Woolf no embuste gerou reflexões de cunho feminista. Em linhas gerais, o conto debate sobre a suposta inferioridade intelectual de mulheres e como estas rebatem essas provocações. As personagens criam uma sociedade de mulheres que objetivam fazer perguntas e interferências no mundo dos homens. Aliás, não fariam apenas perguntas, mas também visitariam navios de guerra e museus e assistiriam a palestras proferidas por homens. Durante suas expedições, elas deveriam tomar nota para que todas pudessem juntas discutir depois. Aparentemente, parece que o conto é uma resposta a Arnold Bennett, com quem Woolf sempre travou embates políticos e literários, como já mencionado. Em 26 de setembro de 1920, Woolf registra em seu diário que estava escrevendo um texto sobre mulheres em resposta ao livro de ensaios de Bennett intitulado *Our Women*²⁰⁷, publicado no dia 20 de setembro, cujo teor, de acordo com as notas explicativas de Olivier Bell, defendia que homens eram intelectual e criativamente superiores às mulheres. O que deve ter incomodado ainda mais Woolf foi o fato de o livro de Bennett ter recebido significativa atenção da crítica. Então, ela diz que estava “rascunhando um texto sobre mulheres, a fim de contra-atacar as ideias adversas do Sr. Bennett reportadas nos jornais”²⁰⁸ (WOOLF, 1978, p. 69). A estratégia de contra-ataque de Woolf é cômica e faz uma referência clara ao *Embuste do Dreadnought*, como podemos observar a seguir em um trecho de “Uma sociedade”, com tradução de Leonardo Fróes.

²⁰⁵ “Uma sociedade”

²⁰⁶ *Segunda ou Terça*

²⁰⁷ *Nossas mulheres*

²⁰⁸ No original: “[...] making up a paper upon Women, as a counterblast to Mr Bennett’s adverse views reported in the papers”.

Oh, nossos encontros, que farra! Nunca ri tanto quanto no dia em que Rose leu suas anotações sobre “Honra” e descreveu como ela tinha se vestido de Príncipe Etíope e entrado a bordo de um dos navios de Sua Majestade. Descobrimos o embuste, o Capitão foi visitá-la (disfarçado agora de cavalheiro à paisana) e exigiu que a afronta à honra fosse reparada. “Mas como?”, ela perguntou. “Como?”, ele berrou. “Com a bengala, é claro!” Vendo que ele estava fora de si, de tanta raiva, e crendo que seu último momento havia chegado, ela se dobrou e ganhou, para seu espanto, seis tapinhas no traseiro. “A honra da Marinha Britânica está salva!”, gritou ele, e ela, reerguendo-se, viu que o suor escorria por seu rosto e que sua mão direita estendida estava trêmula. “Calma lá”, exclamou, assumindo uma atitude e imitando a ferocidade da própria expressão dele: “Falta salvar a minha!” É como diz um cavalheiro”, retrucou ele, e caiu em profundo pensamento. “Se seis palmadas vingam a honra da Marinha da Guerra de Sua Majestade”, ele ponderou, “quantas vingarão a honra de um particular?”. E disse que preferia levar o caso aos oficiais de sua arma. Ela respondeu altivamente que não podia esperar. Ele louvou sua susceptibilidade. [...] Por fim, ele decidiu que se ela desse quatro palmadas e meia no meio das costas e num ponto indicado por ele mesmo [...], sua opinião era que a honra dela estaria nova em folha. E assim foi feito; retirando-se a um restaurante, eles beberam duas garrafas de vinho, pelas quais ele insistiu em pagar; e se despediram com protesto de eterna amizade (WOOLF, 1921, p. 170).

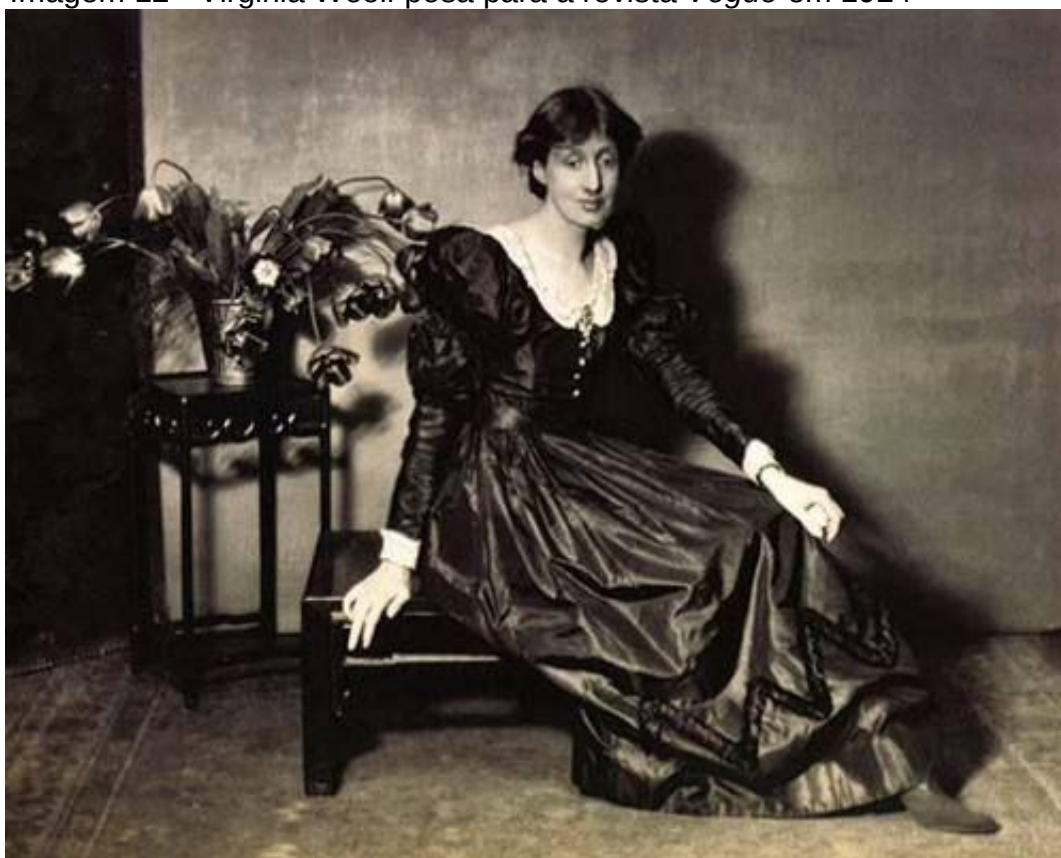
Como pode ser observado, o contra-ataque que Woolf pinta em seu conto, além de cômico, é bastante amigável. O relato de Rose faz uma referência clara às palmadas que Grant e Cole receberam, mas no conto quem apanha é uma mulher, e esta mais uma vez usa vestimentas masculinas. A sensibilidade feminina é questionada, pois Rose não se abala com o ocorrido; ela apenas exige que sua honra também seja salva. Em nenhum momento, ofensas são feitas; os dois argumentam e contra-argumentam, e depois vão beber juntos. Essa releitura do *Embuste do Dreadnought* revela o impulso das performances de Bloomsbury: atacar para transformar, para (des)construir. A sociedade, da qual Rose fazia parte, tinha como premissa básica o questionamento, e não a eliminação do diálogo como seus opositores do sexo masculino.

É interessante notar que, tanto para sair nas ruas como “musa de Gauguin” quanto para enganar a Marinha Real Britânica, as fantasias eram artifícios necessários para a performance. Como bem observa S. R. Koppen (2009), usar fantasias e maquiagem não era apenas um fenômeno pontual para o grupo de Bloomsbury, senão um entendimento de que brincar com a indumentária era também uma forma modernista de questionar identidades e modos de pensar,

principalmente no que tange às (não) conformidades de papéis de gênero (KOPPEN, 2009, p. 27).

No auge de sua carreira como escritora, Woolf escreveu ensaios para a revista *Vogue* de 1924 a 1926, pois a editora-chefe da revista, Dorothy Todd (1888 – 1966), interessava-se por figuras intelectuais que questionavam a sociedade. Além de Woolf, figuras como Vanessa Bell, Duncan Grant e Vita Sackville-West deram legitimidade intelectual para a revista britânica²⁰⁹. No mesmo ano em que escreve “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), Woolf não só escreve como posa para um ensaio fotográfico da *Vogue*, e usa esse espaço público para fazer uma performance fotográfica como resposta ao seu passado vitoriano. Em uma das fotos, Woolf usa o vestido de sua mãe, fazendo uma clara alusão à era vitoriana. Para Koppen (2009, p. 29), a performance de Woolf sugere muito mais uma reflexão do que uma brincadeira, como se ela não tivesse uma intenção muita clara acerca dos efeitos que aquela foto poderia causar.

Imagem 12 - Virginia Woolf posa para a revista *Vogue* em 1924



Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/170855379583606810/>

²⁰⁹ *Ibidem*, 2009, p. 27.

Um ano após esse ensaio, Woolf refletiu sobre seu interesse pela indumentária e pela moda. No dia 27 de abril de 1925, ela diz que

peessoas têm vários estados de consciência: & eu gostaria de investigar a consciência da festa, a consciência do vestido &... o mundo da moda ...é certamente um; no qual pessoas escondem um invólucro que os conecta e protege dos outros corpos estrangeiros, como eu, que estou fora do invólucro²¹⁰. (WOOLF, 1980, p. 12-13)

Assim, como pensadora *avant-garde* que era, Woolf colocava-se numa posição limítrofe, como “corpo estrangeiro”, a fim de analisar os aspectos materiais de sua época. Usar o vestido de sua mãe, em um ensaio fotográfico em meados da década de 1920, a colocou entre dois mundos: o vitoriano e o modernista. Como a foto foi divulgada em uma revista de prestígio, é bem provável que essa fotografia tenha gerado comentários por parte de seus admiradores e detratores, porém o que importa mesmo é perceber que Woolf mais uma vez adentra o mundo público e gera debates. Suspostamente, esperava-se que a revista *Vogue*, uma revista moderna de moda, ditasse tendências, mas com o trabalho editorial de Todd, criou-se um espaço para criticar a modernidade, representada, talvez, pelas flores murchas ao fundo. Para o crítico literário Christopher Reed (2006), o trabalho de Todd falhou, mas falhou positivamente, pois ela foi afirmativamente incapaz de proteger a moda da arte, intelectuais da cultura popular, a masculinidade da feminilidade, e a heteronormatividade de todas as formas de desvio de gênero (REED, 2006, p. 40). Podemos acrescentar também que Todd falhou em proteger aquela dita modernidade de reavaliação e intervenção crítica. O ponto de Reed parece ser que a vida não está submetida à arte no trabalho de Todd.

Críticas ao esteticismo, que transforma qualquer força vital em figurino, submetendo qualquer vida à arte, também aparecem em *Freshwater*, em especial na versão de 1935. Na peça, isso fica evidente quando a Sra. Cameron, no primeiro ato da versão de 1935, cisma em arranjar asas para Ellen, pois, segundo ela, a musa precisa ter asas. Sua solução, então, é pedir que Maria mate um peru e arranque suas asas.

²¹⁰ No original: “[...] people have any number of states of consciousness: & I should like to investigate the party consciousness, the frock consciousness & ... The fashion world . . . is certainly one; where people secrete an envelope which connects them & protects them from others, like myself, who am outside the envelope, foreign bodies”.

Sim. Mas agora você é a Musa. Mas a Musa deve ter asas. [Sra. Cameron revira o baú empolgadamente. Arremessa várias roupas no chão]. Toalhas, lençóis, pijamas, calças, vestidos de festa, suspensórios – suspensórios, mas não tem asas. Calças, mas não tem asas. Que sátira da vida moderna! Tem suspensórios, mas não tem asas! [Sra. Cameron vai até a porta e grita] Asas! Asas! Asas! Não entendi, Maria. Não tem asas? Ora, mate o! [Sra. Cameron arrasta os pés pelas roupas e se retira].

(WOOLF, 1935, p. 10-11)

“Que sátira da vida moderna!” Esta cena é claramente um deboche acerca das performances de gênero que mulheres deveriam exercer e como elas ainda estão relacionadas com os avanços da modernidade. As asas que a Sra. Cameron insiste em conseguir para Ellen nos remetem ao conceito de “anjo do lar”²¹¹ propagado pelo poeta e crítico britânico Coventry Patmore (1823 - 1896) em seu poema *The Angel in the House*²¹² (1854). Este poema traz questões concernentes ao autossacrifício e à obediência femininos, visto que a mulher, como receptáculo desse feminino histórico, deveria ser uma dama perfeita e atender aos caprichos do marido, caso fosse da alta sociedade, ou trabalhar em fábricas e/ou casas de família, caso habitasse as margens dessa mesma sociedade, a fim de servir à máquina do Império (Cf. PINHO, 2010; SANTIAGO; 2018). Em 1931, em resposta a esse “fantasma do lar”, Woolf faz um discurso para a *National Society for Women’s Service* — sociedade britânica que lutava pelos direitos das mulheres — a fim de interrogar a posição das mulheres na sociedade e falar sobre o quão difícil era para elas se afirmarem pública e profissionalmente. Esse discurso acabou se tornando um dos ensaios mais célebres de Woolf: “Professions for Women”²¹³ (1931a). Ao discorrer sobre as profissões das mulheres, Woolf afirma que “É bem mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”²¹⁴ (WOOLF, 1931a, p. 180), posto que mulheres, tidas como receptáculos de um feminino dócil, precisariam lidar com toda uma tradição de invisibilidade mesmo que já estivessem escrevendo profissionalmente, como era o caso da própria Woolf, que não concluiu os ciclos de uma educação formal, tal como seus irmãos. Mas, em *Freshwater*, quem é morto é

²¹¹ Essa aproximação também é feita pelo pesquisador brasileiro Josenildo Ferreira Teófilo da Silva em seu ensaio “O anjo e suas asas: a representação da mulher vitoriana em *Freshwater* de Virginia Woolf” (2019)

²¹² *O anjo do lar*

²¹³ “Profissões para mulheres”

²¹⁴ No original: “It is far harder to kill a phantom than a reality”

um peru, cujas asas representariam esse feminino imaculado idealizado. Se pensarmos na materialidade dessa cena, o animal acabou de ser morto, logo as asas devem estar avermelhadas e sujas de sangue. Ao adaptar essa farsa para os palcos, essa materialidade precisa ser levada em conta, pois, visualmente, quando o sagrado é desconstruído, gera-se a comicidade. De acordo o filósofo francês Henri Bergson e seu estudo sobre as dinâmicas do riso, a imaterialidade transformada em matéria gera o riso (BERGSON, 1900, p. 48). Em *Freshwater*, o imaterial “anjo do lar” torna-se um peru morto.

Logo após a Sra. Cameron matar o peru, ela diz que o peru certamente está feliz e que, agora, ele faz parte de sua arte imortal. “O peru está feliz, Ellen. O peru se tornou parte e produto da minha arte imortal. Agora, Ellen. Suba nesta cadeira. Abra os braços. Olhe para cima. Alfred, você também – olhe para cima!” (WOOLF, 1935, p. 14). Sabe-se que Ellen Terry e Alfred Tennyson posaram para Julia Cameron e, como já mencionado, Woolf conhecia bem as fotografias de sua tia-avó e, provavelmente, as narrativas por trás de cada imagem. Então, mesmo que de forma ambígua, Woolf reconhecia e admirava o potencial artístico de Cameron. A cena do peru pode até parecer uma crítica negativa à arte de Cameron, mas Woolf parece mostrar que as asas de uma ave morta também podem compor uma fotografia. O fato de Cameron não ter recebido uma educação formal fez com que ela lesse o mundo de uma outra forma, diferente dos homens de sua família. Era também uma mulher muito culta e uma leitora voraz, mas seu estímulo veio de leituras sem objetivos acadêmicos. Como observa a crítica literária Phyllis Rose (1998), Cameron via beleza e imortalidade nos objetos e situações mais simples e não tinha interesse em pesquisas sociológicas. Uma empregada segurando uma vassoura e um balde poderia se transformar em figuras históricas e literárias em sua arte (ROSE, 1998, p. 13). Do mesmo modo, celebridades intelectuais, tais como Tennyson e Watts, poderiam performar os mesmos papéis que os empregados daquela vila em *Freshwater*.

Em outro momento, o Sr. Cameron, em um dos seus devaneios, vê as roupas que a Sra. Cameron arremessara ao chão ao buscar asas para a sua musa e diz:

SR. CAMERON

Todas as coisas que têm uma substância me parecem irreais. O que são estas coisas? [Sr. Cameron pega os suspensórios.] Suspensórios. Grilhões que nos prendem à roda da vida. E estas? [SR. CAMERON pega as calças.]

Calças. Folhas de figueiras que escondem a verdade. O que é a verdade? O brilho da lua. A luz do luar. Onde a lua brilha para sempre? Índia. (WOOLF, 1935, p. 14).

Enquanto a Sra. Cameron buscava por algo que era em essência intangível, mas que se torna material na farsa de Woolf, o Sr. Cameron olha para as peças de roupa, com significados estabelecidos, e questiona sua substância. As calças, que Ellen usa na versão de 1923, em referência à Nova Mulher da decadência vitoriana (Cf. WRIGHT, 2011), na versão de 1935 são questionadas por um homem. O Sr. Cameron percebe que até mesmo as peças de seu vestuário são como “grilhões”, prisões que limitam uma expressão completa do ser. O Sr. Cameron se distancia, então, da materialidade daquelas roupas e reflete sobre a imaterialidade da verdade e onde ela pode estar escondida. Para ele, a verdade é o brilho da lua, portanto impalpável, e ela brilha em outro continente, a Índia (Ceilão, na verdade). Se considerarmos a insistência dos Camerons em partirem para a Índia, assim como a brincadeira das irmãs Vanessa e Virginia como as “musas de Gauguin” e o *Embuste do Dreadnought*, podemos inferir que a intenção de Woolf seja mostrar que a Índia não exatamente guarda a verdade, mas sim uma outra verdade possível. A Índia e a Abissínia, países da Ásia e da África, respectivamente, ficcionalmente imaginadas e performadas por Woolf, colocam em suspensão aquela Inglaterra de uma modernidade em crise no início do século XX.

Outro aspecto que merece ser mencionado sobre a ambivalência da indumentária de uma época é a diferença entre “roupas como símbolos” e “símbolos transformados em roupas”. Koppen (2009) explica, a partir de seu estudo sobre a obra do escritor escocês Thomas Carlyle (1795 – 1881), que o primeiro diz respeito à função das roupas dentro de um sistema de significação compartilhado de crenças e, desse modo, está sujeito a entrar e sair de moda; já o segundo implica entender que todos os símbolos são roupas, visto que a vida, essencialmente, é capturada linguisticamente por símbolos que a encobrem de sentido, e que conectam os indivíduos a uma alegoria; e se símbolos são roupas, eles podem ser “costurados pela mente e pelas mãos”²¹⁵ (KOPPEN, 2009, p. 44). Levando em consideração a argumentação de Koppen, podemos voltar à imagem do véu, que é uma grande

²¹⁵ “thought-woven and hand-woven”

preocupação para Watts. “Vou envolvê-la em uma bela textura branca que tenha a aparência de um véu; mas se examiná-la de perto parece ser composta de inúmeras estrelas. Trata-se basicamente da Via Láctea” (WOOLF, 1935, p. 17). Aqui, Watts, pintor simbolista, está deveras preocupado em criar uma membrana através da qual o mundo possa ser percebido, mas que também possa criar uma aura de mistério que represente tanto sua arte enigmática e visionária quanto os mistérios da vida, conectada a uma alegoria simbolista de ideal feminino universal (Cf. KOPPEN, 2009, p. 41). Porém, na farsa, a arte simbolista de Watts torna-se absurda, pois o véu que ele quer pintar para a musa, inspirada por Ellen, e em oposição aos tecidos dourados que envolvem a figura corrupta da Cobiça (*Mammon*)²¹⁶, foge ao símbolo que ele quer pintar. A textura branca que Watts quer pintar, o véu, não se trata de uma vestimenta que esteja de acordo com um sistema de significação de moda de uma época, senão com uma idealização e captura do feminino. A partir das considerações de Koppen, entende-se que “símbolos como roupas” não são universais e estão sujeitos a novas costuras.

Em vista disso, a crítica literária também diferencia vestimenta de tecido. A primeira é contingente e está sujeita a tendências de estilo de um dado grupo social; já o segundo tenta transcender o tempo, almejando construir significados universais (KOPPEN, 2009, p. 42). Entretanto, a tentativa de Watts falha quando ele percebe que os povos de um país africano, o Egito, desmantelam sua ideia de universalidade.

WATTS

Que horror! Que horror! Fui cruelmente enganado! Escutem: [*Ele lê.*] “A Via Láctea para os antigos era o símbolo universal da fertilidade. Simbolizava as ovas de peixe, as inúmeras crias do mar, e a fertilidade da cama de casamento”. Que horror! Ah, que horror! Eu que sempre vivi por um bem maior fiz a Modéstia simbolizar a fertilidade dos peixes! (WOOLF, 1935, p. 19)

De forma absurda e cômica, Woolf desconstrói o idealismo universal de Watts ao associá-lo não apenas à Via Láctea (afinal, a ideia do véu estaria relacionada à idealização do feminino), mas também à fertilidade dos peixes e da cama de casamento. Primeiramente, a referência de Woolf à cama de casamento trata-se de uma piada interna que seus amigos de Bloomsbury provavelmente estavam a par e,

²¹⁶ Ver Imagem 14.

consequentemente, deve ter arrancado deles muitas risadas naquela animada noite em janeiro de 1935. De acordo com Nina Auerbach (1987), a jovem Ellen Terry, que abraçara ardentemente a atmosfera artística de *Little Holland House*, onde ela conheceu o seu primeiro marido, o grande e fastidioso pintor Watts, era também uma moça muito exigente. Seu casamento com Watts durou apenas alguns meses e houve rumores de que o pintor era sexualmente impotente (AUERBACH, 1987, p. 26). Na versão de 1923, Ellen é bem menos ambígua e muito mais debochada em suas observações. Há um certo momento em que ela entra sem ser notada envolta em um véu branco, e observa Tennyson absorto em sua leitura de *Maud* e o Sr. Cameron adormecido.

Afinal, nunca imaginei que teria que passar por isso quando me casasse com o Sr. Watts. Imaginava que artistas fossem pessoas bem-humoradas - sempre se vestindo bem e contratando carros de aluguel e indo a piqueniques e bebendo champagne e comendo ostras e beijando uns aos outros e – bem, se comportando como os Rossetti. Já o meu marido não consegue comer nada a não ser carne de segunda bem moída e passada no triturador duas vezes. Ele bebe um copo d'água quente às nove e vai para cama vestindo meias de algodão às 9:30 em ponto. Em vez de me beijar, ele me dá uma rosa branca todas as manhãs (WOOLF, 1923, p. 69)

Há mais uma vez uma alusão à possível impotência e ao comportamento metódico de Watts; e aqui Ellen está mais próxima do que Auerbach diz acerca de seu comportamento rebelde. Ademais, essa passagem alude à boemia e à liberdade sexual performadas pelos amigos do grupo de Bloomsbury, que comem ostras e beijam uns aos outros, e aos irmãos Rossetti, que também frequentavam a festiva *Little Holland House* (Cf. FORD, 2003, p. 24). Assim, de modo anacrônico, Woolf debocha das supostas excentricidades de Watts, em oposição à animação rebelde de Ellen, mas não deixa de reconhecer que os salões vitorianos também tinham aspectos intelectuais, boêmios e festeiros, tal como as noites teatrais de Bloomsbury.

Já com relação à fertilidade dos peixes, fica sugerido que o pensamento insular de Watts se opõe à mobilidade do pensamento modernista. Woolf usou algumas vezes a imagem dos peixes e criaturas do mar como paradigmas para o fluxo das correntezas do pensamento. Em *A Room* (1929a), por exemplo, a imagem do peixe surge como paradigma de uma mente livre. No início de seu ensaio-manifesto, a narradora diz que se sentou às margens de um rio quando começou a pensar sobre o que poderia falar a respeito da relação entre mulheres e ficção. Na

tradução de Julia Romeu, ela diz: “quando vocês me pediram para falar sobre as mulheres e a ficção, eu me sentei às margens de um rio e comecei a me perguntar o que essas palavras significam”²¹⁷ (WOOLF, 1929b, n/p). Em sua divagação, a narradora-pescadora de Woolf metaforiza o seu pensamento na imagem de uma vara de pescar, cujos anzol e linha buscam por possíveis respostas.

O pensamento – para dar a ele um nome mais nobre do que merecia – largara sua linha no riacho. Ela balançou, por diversos minutos, para lá e para cá por entre os reflexos e as algas, deixando que a água a erguesse e afundasse até que...vocês conhecem aquele breve puxão, a súbita conglomeração de uma ideia na ponta da sua linha? E como a erguemos com cautela e a dispomos com cuidado? Ai de mim, quão pequena, quão insignificante essa minha ideia parecia ali disposta sobre a grama; o tipo de peixe que um bom pescador coloca de volta na água para que ele fique mais gordo e um dia valha ser cozido e comido. Não vou incomodá-las com essa ideia agora, porém, se vocês olharem com cuidado, talvez a encontrem por conta própria ao longo do que irei dizer²¹⁸. (WOOLF, 1929b, n/p)

Nesse preâmbulo, a palestrante diz àquelas que a ouvem que o peixe que pescara ainda precisava ser engordado antes que pudesse ser cozinhado e comido, e, por isso, resolve devolvê-lo ao rio. Ou seja, aquela ideia precisava ser amadurecida, e a narradora decide não adiantar o seu percurso.

O peixe que ela arremessa de volta ao rio no início de sua fala parece antecipar a sua defesa por uma mente andrógina, que ela irá abordar no último capítulo de seu ensaio, como sugere Farfan (2004, p. 56). Embora não volte à imagem do peixe propriamente dita, fica implícito que a narradora consegue pescá-lo, e dessa vez ele está forte e robusto. A narradora-pescadora conta a suas ouvintes que está em Londres e observa de sua janela a grande movimentação das ruas e o tráfego pesado. O fluxo das ruas ela compara ao rio da fictícia Universidade de Oxbridge, fazendo alusão à sua primeira divagação enquanto tentava pescar significados; e o que ela pesca é a imagem de um casal que ela observa de sua

²¹⁷ No original: “When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant” (WOOLF, 1929b, p. 7).

²¹⁸ No original: “Thought - to call it by a prouder name than it deserved - had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it until - you know the little tug - the sudden conglomeration of an idea at the end of one's line: and then the cautious hauling of it in, and the careful laying of it out? Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked; the sort of fish that a good fisherman puts back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating. I will not trouble you with that thought now, though if you look carefully you may find it for yourselves in the course of what I am going to say” (WOOLF, 1929a, p. 9)

janela. A rua, assim como a correnteza de um rio, trouxe a imagem de uma moça e um rapaz que estavam a chamar um táxi.

Agora, estava trazendo de um lado a outro da rua, diagonalmente, uma moça com botas de couro e, depois, um rapaz com sobretudo cor de vinho; estava trazendo também um táxi; e reuniu os três num ponto exatamente abaixo da minha janela; onde o táxi parou; e a moça e o rapaz pararam; e eles entraram no táxi; e o táxi saiu deslizando como se estivesse sendo levado pela correnteza para outro lugar²¹⁹ (WOOLF, 1929b, n/p).

Uma mulher e um homem que dividem um táxi é a imagem da criatividade andrógina que Woolf proclama ao final de *A Room*. O silêncio poético feminino, em oposição às inscrições em tábuas, como já debatido a partir de *To the Lighthouse* (1927d) e *Freshwater* (1923/1935), efetiva-se na argumentação de Woolf acerca da androginia. O encontro daquele homem e daquela mulher naquele táxi — receptáculos históricos idealizados do masculino-mente e do feminino-corpo que ocupam o mesmo espaço físico — promulga um pensamento fértil, um peixe que nada livremente pelas correntezas do rio. Como propõe Pinho (2015), a androginia em Woolf diz respeito ao pensamento que performa o encontro dos desiguais, fora de zonas que criam símbolos universais estéreis; e esse encontro derruba os imperativos ocidentais binários que tornam certos corpos mais vulneráveis do que outros. O pensamento andrógino surge como uma intervenção filosófica, e por isso *avant-garde*, que nos ajuda a atravessar o campo de batalha em direção a uma nova terra.

A versão de três atos de 1935 de *Freshwater* traz a questão da androginia com contornos cômicos; e podemos afirmar também que essa versão é mais madura do que aquela de 1923 no que tange ao entendimento de Woolf acerca da performance andrógina. Enquanto a Ellen da versão que foi engavetada soa mais debochada e atrevida, e usa calças para afrontar os artistas de *Freshwater*, a Ellen de 1935 soa mais sonhadora e opõe-se àquele sistema opressor com mais firmeza e menos deboche. No primeiro ato, quando se sente cansada de posar para Watts quatro horas, que mais pareciam séculos, Woolf brinca, ela é tomada por uma

²¹⁹ No original: “Now it was bringing from one side of the street to the other diagonally a girl in patent leather boots, and then a young man in a maroon overcoat; it was also bringing a taxi-cab; and it brought all three together at a point directly beneath my window; where the taxi stopped; and the girl and the young man stopped; and they got into the taxi; and then the cab glided off as if it were swept on by the current elsewhere” (WOOLF, 1929a, p. 104).

vontade de ir à praia e dar um mergulho. “Apenas quatro horas! Parece que foram séculos. Enfim, estou terrivelmente cansada. E eu adoraria me retirar e dar um mergulho” (WOOLF, 1935, p. 9). O ato de mergulhar, Woolf parece sugerir, é a forma que Ellen encontra não apenas de relaxar após intensas horas de trabalho, senão de perpassar e profanar a subjugação secular do feminino, ao passo que para Watts, seus anos de experiência como um pintor são muito mais significativos. “Você dedicou quatro horas a serviço da arte, Ellen, e já está cansada. Há 77 anos eu me dedico ao serviço da arte e ainda não estou cansado”²²⁰.

Já no segundo ato, Ellen surge em trajes de banho — mais uma quebra com os padrões da indumentária simbólica universal — com o seu amante John Craig. Este é supostamente o único personagem inteiramente ficcional, mas o seu sobrenome carrega aspectos biográficos acerca da vida pessoal da atriz Ellen Terry. Na farsa de Woolf, Craig aparece como o principal causador da fuga de Ellen para Bloomsbury, mas como nos informa Auerbach (1987, p. 26), logo após o fim de seu casamento com Watts, Ellen, na verdade, se casou com o arquiteto e cenógrafo inglês Edward William Godwin (1833 – 1886), com quem teve dois filhos, os diretores de teatro Edith Craig (1869 – 1947) e Edward Gordon Craig (1872 – 1966). Além disso, “Craig” foi o sobrenome artístico que Terry deu para os seus filhos (SHAUGHNESSY, 1995, p. 181), o que também deixa implícito que Terry tinha a intenção de afastar seus filhos de um ideário patriarcal. Para Farfan, o personagem John Craig serve a um propósito imaginativo que afasta Ellen das prisões simbolistas de Watts (FARFAN, 2004, p. 53). E a própria Terry vai dizer em suas memórias que conheceu Godwin em sua casa, em Bristol, onde leituras teatrais das peças de Shakespeare aconteciam, e das quais ela participou. Nessa época, ao respirar o ar teatral, Terry diz ter aprendido a entender seus poderes de atriz (TERRY, 1908, n/p).

Contudo, há também piadas internas que conectam a vida de Woolf e seu desejo sexual por mulheres. Em 1933, Woolf foi para Smallhythe (casa de Terry), com Vita Sackville-West, e lá conheceu também Edith Craig e a ativista e sufragista Christopher St. John — Christabel Mashall (1871-1960). St. John tinha um caso com

²²⁰ *Ibidem*, 1935, p. 10. Vale notar que Woolf exagera. Watts estava, na verdade, por volta de seus 46 anos de idade.

tanto com Craig, quanto com Vita, e isso pode ter gerado ciúmes em Woolf (SHAUGHNESSY, 1995, p. 171). Em carta a sua amiga, a compositora e sufragista Ethel Smyth (1858 – 1944), no dia 15 de agosto de 1934, Woolf refere-se a St. John como uma “burra histérica que não para de zurrar”²²¹ (WOOLF, 1979, p. 323). Então, quando a Sra. Cameron olha pela janela e vê um jovem belo rapaz que possa talvez posar para ela, ela percebe que se trata, na verdade de um burro. “Aquilo não é um homem. Aquilo é um burro. Ainda que, para um artista de verdade, um fato seja o mesmo que o outro” (WOOLF, 1935, p. 16). Logo, pode se tratar de um ataque de Woolf para St. John, assumidamente lésbica e que se apresentava com nome masculino. Por fim, vale mencionar que *porpoise* (a toninha, que traduzimos por golfinho) era um apelido carinhoso que Woolf utilizava para se referir à Vita em suas cartas. E isso não era ocasional. Dentre vários exemplos, podemos mencionar um: em 15 de abril de 1924, Woolf convida Vita para jantar e escreve “me ligue, querida Golfinho West, e diga quando” (SACKVILLE-WEST & WOOLF, 1984, p. 312).

No que diz respeito à performance, Vanessa Bell, muito provavelmente, estava a par dos entrelaçamentos lésbicos da farsa de sua irmã. Se voltarmos às suas anotações (Imagem 2), pode-se notar que Bell escala Ann Stephen para interpretar John, talvez influenciada pelo *cross-dressing* da primeira versão. Se a farsa for apenas lida, fica a cargo do leitor imaginar a seu modo as características físicas dos personagens; mas, se encenada nos palcos, a estética teatral permite entrever as dinâmicas de gênero e o texto da farsa ganhará outros relevos. Se considerarmos as biografias de Quentin Bell (1972) e Hermione Lee (1999), assim como as notas de Woolf (Imagem 3), já discutidas no capítulo 1, é mais provável que Julian Bell tenha interpretado John. Além do mais, elas podem ter chegado à conclusão de que não seria uma boa ideia fazer com que Ann beijasse Angelica, sua prima. Contudo, não há evidências muito claras se as irmãs entrecruzaram suas anotações para a performance, ou se apenas as notas de Woolf foram utilizadas. Mas a possibilidade de ter no ato dois duas mulheres em cena se beijando mostra que outras possibilidades para a montagem da farsa de Woolf possam ser vislumbradas.

JOHN

²²¹ No original: “a braying hysterical ass”

Olhe aqui, Nell. Vamos conversar de forma coerente por um minuto. Você já esteve apaixonada?

NELL

Apaixonada? Não estou casada?

JOHN

Ah, mas deste jeito. [*Ele a beija*]

NELL

Não exatamente desse jeito. [*Ele a beija novamente.*] Mas até que eu gosto. Claro, isso deve estar errado.

JOHN

Errado? [*Ele a beija.*] O que tem de errado nisso?

(WOOLF, 1935, p. 28)

Nesta cena, então, “o que tem de errado nisso?”, com relação à entrega de uma mulher ao amor de um homem, poderia se tornar “o que tem de errado uma mulher beijar outra mulher?”. Assim, há uma licença dramática que pode ser explorada por atores, atrizes e diretores a fim de revelar a potência transgressora da farsa de Woolf (Cf. SHAUGHNESSY, 1995, p. 196).

À vista dessas breves considerações biográficas, pode-se perceber que há evidências claras de que *Freshwater* é informada por ataques e piadas internas, mas todos os eventos são sublimados esteticamente, e essa sublimação serve ao propósito andrógino de Woolf. Ellen sente-se cansada de ser a Modéstia para os artistas de Freshwater, mas ela lembra que gosta de nadar.

Pobre de mim, acho que sou uma pobre coitada abandonada. Todos dizem o quão orgulhosa eu deveria ser. Pensar em ficar exposta na Tate Gallery para todo o sempre – que honra para uma jovem mulher como eu! Pelo menos – isso não é terrível? – gosto de nadar. (WOOLF, 1935, p. 27)

Se, como vimos, em *A Room* (1929a) a narradora-pescadora devolve o peixe para o rio, pois ele precisa ser engordado antes que possa informar algum significado andrógino, em *Freshwater*, Ellen também gosta de nadar e quer mergulhar em novas formas de ser. No ensaio “Ellen Terry” (1941), Woolf discorre sobre o ofício da atriz e reconhece em Ellen Terry a habilidade de performar vários personagens, não apenas os literários, mas também aqueles que a sociedade exige da mulher; mas Terry não se fixa em nenhum deles; ela sempre mergulha em outros, visto que sempre há papeis ainda não ultrapassados pelo corpo da atriz. “Cada papel parece ser o melhor papel até que ela o deixe de lado e performe outro. Algo em Ellen Terry parece que transbordou todos os papeis e permaneceu

desencarnado”²²² (WOOLF, 1941c, p. 170). Parece que a forma de Woolf se aproximar de Ellen Terry sempre seguiu o que ela vislumbra em seu ensaio, pois, nas duas versões de sua farsa, Ellen performa um papel diferente, nada em rios diferentes, fisga e é fisgada pelo texto. O conceito de “poética hídrica”, cunhado pela pesquisadora Patricia Marouvo ao analisar o romance *The Waves* (1931b), pode ser aplicado aqui para que se possa refletir acerca de uma “performance hídrica” que forma e informa a estética dramática de Woolf.

A imaginação material coaduna tempo e água, no fluir de correntes que espacializam o tempo, tornando-o mais imediato à percepção sensibilizada do sonho melancólico. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque a efemeridade da substância constitui tanto o destino quanto o próprio corpo humano. (MAROUVO, 2021, p. 116)

Aqui, no entanto, o sonho é cômico. Depois que Ellen e John se beijam, eles/elas avistam um golfinho, imagem inspirada pelo amor de Woolf por Vita, logo mais uma conexão *queer*, que funciona como um elemento absurdo, que desestabiliza a cena romântica. Porém, a androginia em Woolf não nega, mas também não se fixa em paradigmas. Na farsa, o golfinho informa a androginia que Woolf discutira em *A Room*; o peixe que precisava ser engordado na reflexão da narradora-pescadora surge em *Freshwater* como um golfinho faminto, uma imagem andrógina que precisa ser efetivada. Ellen decide alimentá-lo/la com seu anel de casamento, mas se questiona sobre se tratar de um macho ou de uma fêmea. “Agora você está casado com o Sr. Watts, golfinho! Tudo por um bem maior, golfinho. Olhe para cima, golfinho! E fique perfeitamente imóvel! Acho que era um golfinho-fêmea, não acha, John?” (WOOLF, 1935, p. 34). Mas essa figura deveras ambígua afirma que isso não importa e beija Ellen; e uma vez mais o beijo impede que o assunto seja aprisionado. Lá em *A Room*, homem e mulher entram no táxi; e em *Freshwater*, uma mulher e um homem, atravessados pelo rio da ficção, se beijam em meio à imensidão do mar. E, Watts, que era bígamo, pois também era casado com a sua arte, agora se casa com um golfinho-andrógino, parte da natureza, livre das amarras do pensamento insular simbolista.

²²² No original: “Each part seems the right part until she throws it aside and plays another. Something of Ellen Terry it seems overflowed every part and remained unacted”.

No ato três, Watts entra em cena aos berros e informa que vira Ellen morrer afogada, uma alusão ao afogamento de Ofélia, em *Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1603), numa tentativa de aprisioná-la à ideia de loucura feminina e suicídio²²³, como sugere Shaughnessy (1995, p. 303). Nesse mesmo momento, a Sra. Cameron lamenta ter perdido a sua musa: “A moça está morta e onde vou conseguir outra modelo para a Musa? Você tem certeza, senhor, que ela está bem morta? Nenhuma faísca de vida resta nela?” (WOOLF, 1935, p. 40). E Tennyson vê algo de louvável e poético na morte de uma jovem moça. “Sim. Tem algo bastante satisfatório na morte de uma jovem mulher na flor da idade”²²⁴. Entretanto, Ellen surge viva e recusa ser tratada como a Modéstia ou a Penitência, ou a ser capturada em uma fotografia. “Não, não posso, Sra. Cameron. Não, não posso. Primeiro, eu sou a Modéstia; depois, sou a Musa. Mas a Penitência em um Monumento – não, isso não vai acontecer”²²⁵. Enquanto isso, Watts continua a esbravejar, pois não se conforma com a traição.

Eu estava na praia, atrás do rochedo. E vi você – sim, desgraçada errante, eu vi você, sentada nas Agulhas; sentada nas Agulhas com seus braços ao redor de um homem. Este é o fim, Ellen. Nosso casamento se dissolveu – no mar (WOOLF, 1935, p. 43).

Ao dizer ter visto Ellen nos braços de um homem, Watts tenta capturar a imagem de Craig em prisões de gênero, mas, como já foi sugerido, Craig é uma figura ambígua; e a comicidade parece se estabelecer quando Ellen não entende que Watts se refere a John, e não ao/ à golfinho. “Bem, John achou que fosse uma fêmea. E o John deve saber. John está na Marinha. Ele frequentemente come

²²³ Em 1863, no início de seu casamento com Terry, Watts pintou o quadro *Ophelia* (1863-4 and c. 1877-1880) e voltou a trabalhar nele em 1877. Terry posou para Watts diversas vezes, inclusive para *Ophelia*, pois não era apenas a sua beleza que chamava a atenção do pintor, mas habilidade da jovem atriz de performar diferentes papéis enquanto posava, como sugere James Boyle (2019). A pintura faz referência ao ato IV de *Hamlet* (1603), quando Ofélia se lança nas águas de um rio e morre em desespero devido à morte de seu pai pelas mãos do jovem Hamlet. Como pode ser observado no **Anexo C**, a Ofélia de Watts, apesar das cores vivas, tem uma expressão bastante soturna. Em comparação, podemos observar também, no **Anexo D**, a fotografia de Terry para a sua performance como Ofélia em 1878. Na fotografia, Terry, como Ofélia, tem o semblante triste e perdido, mas não sombrio como o quadro de Watts.

²²⁴ *Ibidem*, 1935, p. 40.

²²⁵ *Ibidem*, 1935, p. 44.

golfinhos em ilhas desertas. Fritos no óleo, sabe, no café da manhã”²²⁶. As questões de gênero impedem que Watts e Ellen se entendam, pois para Ellen essa questão já foi perpassada quando ela alimentou o/a golfinho com seu anel de casamento; enquanto Watts continua preso às suas próprias conclusões, embora tenha tido a chance de mergulhar com o/a golfinho quando espionara Ellen e John na praia. E aqui pode-se fazer uma alusão também ao peixe da narradora-pescadora de *A Room* que precisa ser engordado para que possa ser descrito-comido; e Craig come golfinhos em ilhas desertas. A imagem da ilha — do pensamento insular —, então, opõe-se à fartura das refeições de Craig. Logo, essa imagem andrógina está prestes a ser efetivada. Quando ele entra em cena, o Sr. Cameron chega a perguntar: “De todo modo, aquilo era um fato nos arbustos de framboesa. [*Craig entra.*] Você é um fato, meu jovem?” (WOOLF, 1935, p. 46). Afinal, Craig é real? Ele foge a definições fáceis. E Ellen, agora, começa a performar outro papel, sem véu. Watts a vê como uma maldita, um anjo caído e profano, pois seu símbolo universal mostrou-se mais uma vez equivocado. “Ellen, Ellen, maquiada, cheia de pó. Garota miserável. Eu poderia tê-la perdoado por muita coisa. Eu tinha te perdoado por tudo. Mas agora que vejo como você é – maquiada, cheia de pó – sem véu”²²⁷; porém, Ellen apenas mergulha em mais um papel, e não parará por aí. Agora, ela vai para Bloomsbury, exercitar seu poder artístico e ter toda a liberdade que sempre sonhou. “Veja, isso me faz pensar em – bifés; cerveja; estar na chuva sob um guarda-chuva; estar esperando para entrar no teatro; multidões de pessoas; castanhas torradas; livros – todas as coisas sobre as quais sempre sonhei”²²⁸.

Finalmente, mais uma última imagem das performances de Bloomsbury. Assim como a Sra. Cameron deu à Ellen uma câmera, cujas lentes estão sempre fora de foco, Woolf presenteia sua sobrinha com um personagem que está sempre fora de foco.

²²⁶ *Ibidem*, 1935, p. 43.

²²⁷ *Ibidem*, 1935, p. 47.

²²⁸ *Ibidem*, 1935, p. 29.

Imagem 13 - Angelica Bell como Ellen Terry na estreia de *Freshwater* em 1935



Fonte: KOPPEN, 2009, p. 42.

Imagem 14 - PARTE II — ADAPTAÇÕES E TRADUÇÃO ORIGINAL DE *FRESHWATER* - Montagem de *Freshwater* em 1983, dirigida por Simone Benmussa



Legenda: Como Ellen Terry sobre a cadeira, Florence Delay, atriz e professora de literatura na Universidade de Paris. Sentado, Eugène Ionesco, como Alfred Tennyson.

Fonte: <https://www.gettyimages.ie/detail/news-photo/freshwater-by-virginia-woolf-directed-by-simone-benmussa-news-photo/952436676>

4 ADAPTAÇÕES DE *FRESHWATER* NA EUROPA, EUA E BRASIL

Adaptem a ação à palavra, e a palavra à ação, com o cuidado de não perder a naturalidade. Pois todo exagero deturpa a representação, cuja finalidade é, tanto em sua origem como agora, servir de espelho à natureza: mostrar a virtude em sua essência, ao escárnio sua própria imagem, e ao século e à geração seu vulto e efígie.

William Shakespeare (Hamlet, Ato III, Cena II)

Alguns dias antes da festa de aniversário de sua sobrinha e da estreia da peça, no dia 2 de janeiro de 1935, Woolf registra em seu diário que “não vou me preocupar em causar uma boa impressão como dramaturga”²²⁹ (WOOLF, 1982, p. 271). Como sugere a pesquisadora Andrea Adolph acerca de *Freshwater*, é bem improvável que Woolf tivesse qualquer tipo de interesse em montar sua farsa para o grande público, pois, além de achar a peça apenas uma brincadeira e não achar que fosse representativa de sua escrita, Woolf teria rejeitado uma proposta feita por uma companhia de teatro para que sua peça fosse montada (ADOLPH, 2001, p. 67). Contudo, após a noite de riso solto no estúdio de Vanessa Bell, *Freshwater* foi adaptada e montada algumas vezes, em geral por grupos de estudantes universitários, como nos informa Steven D. Putzel (2012, p. 170).

Além de ser o precursor nos estudos sobre esta farsa, sendo o primeiro a anotar e comentar o texto, como já mencionado, Ruotolo também montou a peça. Como nos informa Putzel (2012, p. 170), no dia 3 de março de 1974, a peça foi encenada na Universidade de Stanford por alunos de teatro. No ano seguinte,

²²⁹ No original: “I’m not going to bother about making a good impression as a playwright”.

Ruotolo e sua esposa passaram uma temporada em Monk 's House e em setembro o prefácio para a primeira edição de *Freshwater* foi escrito²³⁰.

Depois de Ruotolo, *Freshwater* foi adaptada pela diretora de teatro franco-tunisiense Simone Benmussa (1931-2001), a fim de celebrar o centenário de Woolf, nascida em 1882. No dia 15 de dezembro de 1982, no Centro *George Pompidou*, em Paris, a peça foi encenada por atores e atrizes franceses amadores, incluindo o dramaturgo franco-romeno Eugène Ionesco (1909-1994) e sua esposa Rodica Ionesco (1936-1994), o escritor e cineasta francês Alain Robbe-Grillet (1922 - 2008) a escritora francesa Nathalie Sarraute (1900 - 1999), como nos informa crítico de teatro americano Charles Isherwood (2009)²³¹. A montagem de Benmussa foi apresentada algumas vezes na França, e depois foi para Nova Iorque.

Nos dias 20 e 21 de outubro de 1983, a peça foi encenada na Universidade de Nova Iorque, mais uma vez em ambiente universitário. No dia 22 de outubro de 1983, a crítica literária Eva Hoffman escreve uma nota para o *The New York Times*, no qual fala sobre a inusitada performance dirigida por Benmussa, que reuniu artistas e intelectuais franceses para encenar a peça de Woolf em francês (HOFFMAN, 1983, p. 9). Além disso, um mês depois, saiu um texto sobre a adaptação de Benmussa na revista *The New Yorker* escrito por Natacha Stewart (1983). Certamente o texto de Stewart contribuiu também para a descoberta de um lado cômico de Woolf, mas para a crítica tratava-se de “uma piada para amadores performarem diante da família e amigos” (STEWART, 1983, p. 43)²³². Contudo, Stewart nos dá preciosas informações sobre a estreia de *Freshwater* em Nova Iorque. Stewart termina o texto informando que Nigel Nicolson, filho de Harold Nicolson e Vita Sackville-West — um dos amores de Woolf e para quem dedicou o romance *Orlando* (1928) —, fez uma aparição e um discurso em uma das apresentações de Benmussa em Nova Iorque. Segundo Stewart, Nicolson teria afirmado que a farsa de Woolf era o único registro que sobrevivera das noites de

²³⁰ Ver **Anexo E**. Informações disponíveis no *Virginia Woolf Miscellany* de 2003. Edição em homenagem a Lucio P. Ruotolo que morreu em julho desse ano. Disponível em: <https://virginiawoolfmiscellany.files.wordpress.com/2013/09/vwm63summer2003.pdf>. Acesso: 26/08/2021.

²³¹ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/01/26/theater/reviews/26fres.html>. Acesso em 31/05/2021.

²³² “a joke for amateurs to act in front of family and friends”

teatrais de Bloomsbury, mas ele estava mal informado, pois, de acordo com Ruotolo em seu prefácio de 1975 e E.H Wright, no ensaio *Bloomsbury At Play* (2011), outros esquetes foram encontrados e hoje compõem o acervo da Biblioteca Britânica, tais como *Don't Be Frightened, or Pippinton Park*²³³, sobre uma menina (interpretada por Vanessa Bell) que foi molestada em um parque; *One hundred years after, or Ladies and gentleman*²³⁴, escrita por Quentin Bell, e que imagina Charleston, sua casa, como uma ruína arqueológica em um futuro distante; dentre outras farsas²³⁵.

Ademais, Nicolson teria dito que a farsa de Woolf era basicamente verdadeira, pois a história dos Camerons indo para o Ceilão (não para a Índia) levando consigo seus caixões de fato aconteceu. E teria dito também que havia muitas piadas internas, tal como a figura do golfinho, que seria, como já mencionado no capítulo anterior, uma referência à Vita, sua mãe. Golfinho (*porpoise*) seria um apelido carinhoso utilizado por Woolf para se referir à Vita. No entanto, após fornecer pistas valiosas, Nicolson teria terminado seu discurso com uma imagem negativa ao dizer que nem mesmo Nova Iorque poderia encontrar uma plateia para um projeto tão bizarro (STEWART, 1983, p. 46).

Depois disso, de volta à Europa, a adaptação de Benmussa foi encenada no *Théâtre du Rond-Point*, em Paris, no dia 7 de novembro de 1983; no *Riverside Theatre*, em Londres, nos dias 26 e 27 de novembro de 1983. Por fim, de volta aos EUA, participou do Festival Spoleto, nos dias 4 e 5 de julho de 1984, em Charleston, no estado norte-americano da Carolina do Sul (PUTZEL, 2012, p. 170). Também em 1984, algo que não é mencionado por Putzel, a versão de 1923 de *Freshwater* é adaptada por Eric Valinsky (1953 -), compositor americano. No dia 19 de outubro de 1984, no *Minor Latham Playhouse*, em Nova Iorque, a ópera experimental de apenas um ato é apresentada. Talvez Valinsky tenha sido influenciado pela turnê de Benmussa nos EUA, mas o que é interessante notar é o fato de a farsa de Woolf ter chamado a atenção de músicos e compositores. Afinal, não foi apenas Valinsky que musicou *Freshwater*. O compositor galês Andy Vores (1956 -) também adaptou e

²³³ *Não tenha medo, ou o Parque Pippinton*

²³⁴ *Cem anos depois, ou Senhoras e Senhores*

²³⁵ Ver Ruotolo (1975) e Wright (2011) para outros exemplos. Os esquetes mencionados fazem parte do acervo da Biblioteca Britânica - Add MS 83330 (1918-c 1927). De fato, *Freshwater* foi a única a ser publicada e anotada.

orquestrou a peça dez anos mais tarde com a especial participação da Orquestra Sinfônica da Universidade de Boston. Seu trabalho recebeu atenção da crítica, em especial do pesquisador britânico Richard Dyer, professor na *King's College*, em Londres, que entrevistou Vores e publicou um artigo para o *The Boston Globe* em 27 de novembro de 1994 intitulado *If You're Writing Your First Opera, Why Be Afraid Of Virginia Woolf? Composer Andy Vores Finds His Own Way to Freshwater*²³⁶ (1994b). No dia 1 de dezembro de 1994, na Universidade de Boston, a ópera *Freshwater*²³⁷ (VORES, 1994) foi apresentada e ganhou uma resenha também escrita por Dyer e publicada no *The Boston Globe*²³⁸.

Para Dyer, *Freshwater* é uma peça que "sustenta algo como uma casa de espelhos que mostra nossas vidas, e nela descobrimos nossos próprios reflexos"²³⁹ (DYER, 1994a, p. 47). Dyer faz uma referência jocosa a *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1603), de William Shakespeare (1564 -1616). Na segunda cena do terceiro ato da tragédia, Hamlet incumbe a atores a responsabilidade de performarem uma farsa diante de toda a corte e, principalmente para o rei Cláudio, seu tio e padrasto, posto que este casou-se com sua mãe, a Rainha Gertrudes, logo após a morte de seu pai, o rei Hamlet. O príncipe Hamlet é informado pelo fantasma de seu pai, ainda no primeiro ato, que ele fora brutalmente assassinado e que queria vingança. A fim de ter certeza de que seu tio e padrasto fora o grande responsável por esse feito, Hamlet convoca atores para encenarem o assassinato de um rei, acreditando que a performance causará um desconforto tão grande que lhe dará a certeza da culpa do rei Cláudio. Hamlet, na tradução de Bruna Beber, explica para os atores como ele deseja que a performance seja conduzida.

HAMLET: Também não sejam mansos, deixem que a discrição seja o guia. Adaptem a ação à palavra, e a palavra à ação, com o cuidado de não perder a naturalidade. Pois todo exagero deturpa a representação, cuja

²³⁶ Se você está escrevendo sua primeira ópera, por que ter medo de Virginia Woolf?: o compositor Andy Vores encontra seu próprio caminho com *Freshwater*. **Ver Anexo G.**

²³⁷ Os áudios e o libreto da ópera *Freshwater* (1994), de Andy Vores, podem ser conferidos em seu acervo online. Disponível em: <http://www.andyvores.com/Music/worksDEF/Freshwater/Freshwater.html>. Acesso em: 08/01/2022. Além disso, a foto do elenco encontra-se no **Anexo H.**

²³⁸ **Ver Anexo F.**

²³⁹ No original: "holds, as 'twere, the funhouse mirror up to life, and in it we find our own reflections"

finalidade é, tanto em sua origem como agora, servir de espelho à natureza: mostrar a virtude em sua essência, ao escárnio sua própria imagem, e ao século e à geração seu vulto e efígie. (SHAKESPEARE, 2019 [1603], Ato III, Cena II. Nossa ênfase)

Aqui, Hamlet, de modo metateatral, ecoa a concepção de que arte não está descolada da realidade e que a ficção pode guardar fatos, tal como Woolf vai elaborar em *A Room*. A ação ligada à palavra, e vice-versa, e cuja finalidade é “servir de espelho à natureza”, diz respeito às virtudes e aos vícios que podem ser refletidos de volta para nós que assistimos à peça. Com sua participação no mundo, a arte pode ser um espelho para a nossa mais profunda e mascarada humanidade.

Essa brincadeira de Dyer, portanto, insere a farsa de Woolf em uma tradição literária ao fazer uma referência a uma das tragédias mais pesquisadas no ocidente, apesar de afirmar também que *Freshwater* não chega a ser “impecável” (*flawless*). Mesmo assim, Dyer acredita em seu potencial para durar por um bom tempo e atrair a atenção de pequenas companhias de teatro, além de ser um presente para experimentos operáticos (DYER, 1994, p. 47). Além disso, como aponta Putzel (2012, p. 170), esse comentário de Dyer, acerca da ópera de Vores a partir da tragédia de Shakespeare nos remete também a uma das últimas cenas de *Between the Acts* (1941), último romance de Virginia Woolf, quando a diretora de teatro Miss. La Trobe faz a sua plateia ver a si mesmos, para o horror de quem ali estava, em fragmentos refletidos em espelhos.

Putzel (2012, p. 172) também menciona a adaptação a partir da farsa de Woolf feita pela diretora e crítica de teatro americana Anne Bogart (1951 -). A fim de celebrar os 128 anos do nascimento de Woolf, de 15 de janeiro a 15 de fevereiro de 2009, *Freshwater: a Comedy*²⁴⁰ (BOGART, 2009) foi encenada no *Julia Miles Theatre*, mais uma vez em Nova Iorque. Esta adaptação de Bogart consiste em uma junção das duas versões do esquete de Woolf. As versões de 1923 e de 1935 tornam-se, na adaptação de Bogart, uma peça de três atos, que vem a ser a primeira montagem *off-Broadway* da farsa de Woolf²⁴¹. De certo modo, o trabalho de

²⁴⁰ Para ter acesso a algumas fotos da adaptação de Anne Bogart no Julia Miles Theatre, em Nova Iorque, ver **Anexo I**. Além disso, para mais informações acerca do elenco e fotos, ver *Women 's Project Theater*. Disponível em <https://wptheater.org/show/freshwater/>. Acesso: 07/02/2022.

²⁴¹ Ver nota escrita em 2009 por James Barron para o *The New York Times* acerca do projeto da SITI Company, com produção artística de Julie Crosby. 2 Scripts Later, a Woolf Play Makes its Debut está

Bogart dá mais destaque para a versão de 1923, visto que, até mesmo no volume editado por Lucio P. Ruotolo (1976), essa versão encontra-se no apêndice, ao passo que a versão de 1935 compõe o núcleo do livro. Levando em consideração que se tratam de dois experimentos realizados em épocas diferentes por Woolf e com questões próprias de cada momento histórico, acreditamos que as duas versões merecem a devida atenção, tal como na presente tese que inclui traduções originais de ambos os textos.

Além de ficar um mês em cartaz, a montagem de Bogart ganhou uma resenha escrita pelo crítico de teatro americano Charles Isherwood (1964 -) para o *The New York Times*²⁴², cujo título é *Proof That Virginia Woolf Did Have a Light Side*. O título de Isherwood já avisa aos leitores que aquela imagem séria e sisuda (*a dour figure of high seriousness*) de uma escritora que colocou pedras nos bolsos e cometeu suicídio — imagem esta que foi amplamente propagada pelo filme *As horas* (2002) — seria questionada. De acordo com o crítico, “a peça é leve como uma pluma, mas é engraçada, e a diversão reside na alta comédia de seu jogo de palavras”²⁴³ (ISHERWOOD, 2009, n/p). Assim, mesmo questionando a “assinatura” de Virginia Woolf como uma escritora melancólica e séria (Cf. AGAMBEN, 2009b)²⁴⁴ e reconhecendo o lado cômico da peça, Isherwood não considera *Freshwater* um trabalho de “peso”. Contudo, ele vê na farsa de Woolf um potencial jogo de palavras que não é aproveitado por Bogart. Para o crítico, a diretora prioriza muito mais o movimento dos atores no palco em detrimento da linguagem.

disponível em <https://cityroom.blogs.nytimes.com/2009/01/16/2-scripts-later/?searchResultPosition=2>. Acesso em 31/05/2021.

²⁴² *Prova de que Woolf de fato tinha um lado leve*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/01/26/theater/reviews/26fres.html>. Acesso em 30/05/2021.

²⁴³ No original: “The play is featherweight, but it is fun, and the fun resides in the high comedy of its wordplay”.

²⁴⁴ De acordo com Giorgio Agamben, em seu ensaio “The Signature of All Things” (2009b), assinaturas históricas tendem a ser lidas como “significados” (signified elements), ao invés de serem lidas como significantes (*signifiers*), gerando uma zona de indecidibilidade. Na proposição do filósofo, todas as assinaturas deveriam sugerir leituras da história como significantes, pois assinaturas são gestos que podem questionar produções de significados ao longo da história. Por outro lado, assinaturas como “significados” apresentam conceitos fechados e fixos, criando a ilusão da inquestionabilidade e da veracidade de um dado conceito. Desse modo, esta tese também contribui para uma reavaliação da imagem de Virginia Woolf como “significado”, e propõe que a sua assinatura seja lida como um signifiante, sempre aberto a novos olhares e gestos.

A senhora Bogart ou não aprecia a beleza sutil da peça ou não espera que a plateia a absorva de modo natural. Ela não tem um ouvido sensível para o texto, para colocar de forma amena, e a estética da produção cênica da SITI Company favorece o movimento em detrimento de uma interpretação versada no texto. O resultado lamentável é que esse gracejo cômico leve seja encenado como se fosse uma grande festa do riso²⁴⁵. (ISHERWOOD, 2009, n/p)

Logo, apesar de Isherwood não desenvolver extensamente o que ele entende por este exagero dos movimentos em comparação ao estudo do texto da peça, ele nos dá uma ótima pista sobre como encenar *Freshwater*. Partindo do pressuposto que a estética da obra woolfiana põe em xeque verdades estanques — posto que verdade é sempre algo em fluxo e temporário na obra de Woolf, tal como ela elaborou em seu ensaio “Craftsmanship” (1937b) —, podemos inferir que o que desagradou Isherwood acerca da montagem de Bogart foi o fato de a peça ter tirado da plateia o prazer de ler/ver o texto em performance. Ao colocar em cena atores com movimentos exagerados, a peça torna-se escancaradamente “engraçada”, mas não engraçada porque houve uma reflexão sobre o “jogo de palavras”. Por outro lado, parece que Bogart conseguiu presentear sua plateia com uma noite de riso solto, uma piada escrachada, tal como foi a festa de Bloomsbury. A resenha de Isherwood sugere que ele esperava algo mais sutil e refinado, justamente aquilo que os amigos de Bloomsbury questionavam com suas brincadeiras.

Por fim, gostaríamos de trazer à baila a mais recente performance de *Freshwater*²⁴⁶, realizada no dia 29 de março de 2021, um dia após o aniversário de 80 anos da morte de Woolf em 28 de março de 1941. Como parte da pesquisa que compõe esta tese, traduzi as duas versões da farsa modernista de Woolf e,

²⁴⁵ No original: “Ms. Bogart either does not appreciate the play’s gossamer charm or does not expect the audience to absorb it naturally. She does not have a delicate ear for text, to put it mildly, and the house acting style of the SITI Company favors movement over literate interpretation. The unfortunate result is a light comic lark played as if it were a laugh riot”.

²⁴⁶ De fato, a performance sobre a qual trataremos aqui foi a última realizada por atores profissionais, tal como as adaptações de Eric Valinsky, Andy Vores e Anne Bogart. Contudo, leituras da peça continuam sendo feitas por atores amadores que, de certo modo, fazem parte da tradição de *Freshwater* que foi originalmente performada por amigos do grupo de Bloomsbury. Os membros da *Virginia Woolf Society of Great Britain* (VWSGB) leu a peça de forma dramatizada em dois eventos (também fechados para membros, tal como os amigos de Woolf fizeram no estúdio de sua irmã Vanessa Bell): em 2005 e, bem recentemente, no dia 15 de dezembro de 2021, do qual tive a honra de participar. Além disso, no dia 18 de dezembro de 2021, a pesquisadora woolfiana Ellie Mitchell deu uma aula online sobre *Freshwater* e seu contexto histórico. Essas informações podem ser checadas no site da VWSGB, disponível em <http://www.virginiawoolfsociety.org.uk/>.

juntamente com profissionais do teatro, consegui montar a versão de 1935 após ser aprovado em edital da Lei Aldir Blanc, que deu auxílio emergencial para o setor da cultura devido à pandemia da Covid-19. O título escolhido para a minha adaptação foi *Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf*²⁴⁷ (2021). Mesmo sabendo que Freshwater é um lugar, levei em consideração o fato de que a peça seria vista por pessoas que ou não conheciam Virginia Woolf ou não tinham ouvido falar da existência de uma peça escrita por ela. *Água Fresca*, então, pode ser entendida como uma metáfora para um novo tempo; algo que refresque e limpe o pensamento de um país assolado por um governo fascista. Procurei deixar o texto claro e límpido, mas sem tirar o jogo de palavras proposto por Woolf, a fim de fazer com que todos os espectadores participassem de forma ativa da performance e refletissem por si mesmos acerca das imagens apresentadas. A peça foi transmitida e encenada ao vivo e online para mais de 400 pessoas. Se a montagem de Woolf e Bell aconteceu em meio a alguns amigos da vanguarda inglesa, nossa montagem foi no sentido radicalmente oposto ao usar o YouTube como ponto de encontro com qualquer habitante do mundo virtual, o que retoma e expande de maneira mais democrática o impulso de fazer interferências no mundo por meio da performance. *Água Fresca*, desse modo, pôde ser assistida por quaisquer pessoas, visto que era gratuita e a estreia foi exaustivamente divulgada em plataformas online. Além disso, essa performance pôde quebrar barreiras entre público e privado, pois, devido às restrições de um momento pandêmico, as pessoas não poderiam sair de suas casas, mas não deixariam de ter a experiência teatral.

Como pudemos observar nesse percurso, *Freshwater*, além de um experimento teatral, revela também o trabalho de Woolf a partir da estética dramática do *avant-garde*. A seguir, nas traduções originais das duas versões da peça, deixamos o experimento aberto, na esperança de que novos tempos enquadrem novos palcos para as interferências de Woolf.

²⁴⁷ *Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf* foi encenada online sob a direção de Fabiano de Freitas, direção técnica de Juracy de Oliveira e Raquel Theo. Esta versão brasileira da farsa de Woolf contou com a participação de atores e atrizes petropolitanos: Ana Cecília Reis, como Julia Margaret Cameron; Gabriel Saito, como George Frederic Watts; Sidney Carneiro, como Lord Alfred Tennyson; Simone Gonçalves, como Charles Hay Cameron; Stephanie Carvalho, como Ellen Terry; e Yuri Mendes, como John Craig. Ver **Anexos J e K** para conferir o *flyer* e o texto de divulgação e a ficha técnica.

5 ***FRESHWATER: UMA COMÉDIA DE VIRGINIA WOOLF (1923) – UMA FARSA MODERNISTA EM UM ATO***

Imagem 15 - Julia Margaret Cameron em Freshwater (1870)



Fonte: <https://foto.espm.br/julia-margaret-cameron-as-alegorias-e-retratos/>

Dramatis Personae

CHARLES HENRY HAY CAMERON

MRS. JULIA CAMERON

G. P. WATTS

ELLEN TERRY

LORD TENNYSON

MR. CRAIG

MARY MAGDALEN

SERVANTS

A drawing room at Dimbola, hung with photographs; CHARLES CAMERON, a very old man with long white hair and beard, is sitting with a bath towel round his head. MARY MAGDALEN, the housemaid, is engaged in rubbing his hair, which has just been washed, and is of the utmost fineness.

MR. C.

The sixth time in eight months!

Whenever we start for India, Julia

*Personagens*SR. CHARLES CAMERON, O JURISTASRA. JULIA CAMERON, A FOTÓGRAFAGEORGE F. WATTS, O PINTORELLEN TERRY, A ATRIZSR. ALFRED TENNYSON, O POETASR. JOHN CRAIG, O CAPITÃOMARIA MADALENA, A EMPREGADA

EMPREGADOS

Um estúdio em Dimbola, casa dos Camerons²⁴⁸, cheio de fotografias²⁴⁹; CHARLES CAMERON, um ancião com cabelos e barba brancos, está sentado com uma toalha de banho ao redor de seu pescoço. Maria Madalena²⁵⁰, a empregada, está empenhada em secar o cabelo de CHARLES que acaba de ser lavado, e está bem sedoso.

SR. CAMERON

É a sexta vez em oito meses! Sempre

²⁴⁸ Dimbola Lodge foi a casa da de Julia Cameron, na Ilha de Wight, de 1860 a 1875. Aqui, decido incluir que se trata da casa dos Camerons para deixar o texto mais claro para a plateia e leitores.

²⁴⁹ Em 6 de outubro de 1923, Woolf envia uma carta para Desmond MacCarthy para falar sobre a possível montagem de *Freshwater* para o Natal. “A ideia é ter pilhas de fotografias dos Camerons, camafeus, calças de cintura larga, loureiros, laureados e todo o resto” (WOOLF, 1977, p. 73). Como mencionado anteriormente, esta versão foi engavetada e revisada para a performance de 1935.

²⁵⁰ Referência à Mary Hillier (1847 – 1936), uma das empregadas da fotógrafa Julia Margaret Cameron. Ao chamá-la de Maria Madalena, Woolf está fazendo alusão às fotografias de sua tia-avó, para as quais Hillier posou diversas vezes, interpretando a Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, e Maria Madalena, quem Jesus impediu de ser apedrejada em praça pública por ser uma prostituta (Ver RUOTOLO, 1976, p. 85).

insists — [<i>Here MARY, who is combing, tugs his hair sharply.</i>] — Ah! Ah! Ah! — Julia insists that I must have my head washed. Yet we never do start for India — I sometimes think we never shall start for India. At the last moment something happens — something always happens. And so we stay on and on, living this life of poetry, of photography, of frivolity, and I shall never see the land of my spiritual youth. I shall never learn the true nature of virtue from the fasting philosophers of Baluchistan. I shall never solve the great problem, or answer the Eternal Question. I am a captive in the hands of Circumstance — [<i>MARY now tugs his beard.</i>] Ah! Oh! Oh! MARY MR. Cameron, dear darling MR. Cameron, do let me wash your beard. It's the most beautiful beard in the whole Isle of Wight. MRS. Cameron	que nos preparamos para ir à Índia²⁵¹, Julia insiste — [<i>Aqui, MARIA, que está penteando Charles</i>²⁵², <i>puxa o cabelo dele com força.</i>] — Ai! Ai! Ai! — Julia insiste que a minha cabeça seja lavada. Ainda que a gente nunca vá à Índia. - Às vezes acho que nunca iremos à Índia. No último momento algo acontece — algo sempre acontece. E assim nós continuaremos aqui, vivendo essa vida de poesia, de fotografia, de banalidade, e nunca verei ver a terra de minha juventude mística. Nunca poderei aprender a verdadeira natureza da virtude de filósofos do Baluquistão²⁵³ que fazem jejum. Nunca poderei solucionar o grande problema, ou entender o Sentido da Vida. Estou preso nas mãos da Circunstância — [<i>nesse momento, MARIA puxa a barba de Charles.</i>] Ai! Ai! Ai! MARIA Sr. Cameron, querido Sr. Cameron, deixe-me lavar a sua barba. É a barba mais bela de toda a Ilha de Wight. A Sra.
--	---

²⁵¹ Woolf refere-se à Índia, mas, na verdade, os Camerons vão para o Ceilão, atual Sri Lanka, como podemos checar em uma entrada nos diários de Woolf datada a 30/01/1919, como mencionado anteriormente (WOOLF, 2008, p. 67).

²⁵² Em se tratando de direções de palco, decido fazer referências diretas aos personagens que sofrem ou realizam a ação. Acredito que, desta forma, o texto fique mais claro para diretores e atores caso esta farsa seja adaptada para os palcos.

²⁵³ Baluquistão é uma província localizada no sul do Paquistão, que fica no Sul da Ásia. É também nesse continente que fica a Índia, para onde os Camerons querem ir. Contudo, os Camerons tinham terras no Ceilão (atual Sri Lanka), colônia do Império Britânico.

will never let you go to India — [*Enter MRS. CAMERON, a brown-faced gipsylike-looking old woman, wearing a green shawl, fastened by an enormous cameo. She stops dead and raises her hand.*]

MRS. C.

What a picture! What a composition! Truth sipping at the fount of inspiration! The soul taking flight from the body! Upward, girl, look upward! Fling your arms round his neck and look upward! [*MARY and MR. C. assume a pose.*] Let your head fall on your breast, Charles. The soul has left its mortal tenement. She wings her way — where are the wings, the angel's wings, the turkey's wings, Andrews gave me last Christmas?

MARY

They're packed, ma'am.

MRS. C.

Packed — why packed? Ah — I remember. We start for India at two thirty sharp. [*MARY goes on combing the beard.*] Did you ever hear anything

Cameron nunca deixará o senhor ir à Índia — [*Entra a SRA. CAMERON, uma senhora de rosto bronzeado tal qual uma cigana*²⁵⁴, *vestindo um xale verde, preso por um enorme broche de camafeu. Ela para repentinamente e levanta a mão.*]

SRA. CAMERON

Que fotografia! Que composição! A verdade bebendo na fonte da inspiração! A alma libertando-se do corpo! Para cima, menina, olhe para cima! Jogue os braços em torno do pescoço dele e olhe para cima. [*MARIA e SR. CAMERON fazem o uma pose.*] Deixe a sua cabeça pender sobre o seu peito, Charles. A alma acaba de deixar o seu cortiço. Ela lança voo — onde estão as asas, as asas do anjo, as asas do peru, que os Andrews me deram no último Natal?

MARIA

Estão embaladas, senhora.

SRA. CAMERON

Embaladas — embaladas por quê? Ah — Lembrei. Iniciamos nossa jornada para a Índia às 2:30 em ponto. [*MARIA continua escovando a barba do SR. CAMERON*]

²⁵⁴ De acordo com Colin Ford (2003, p. 11), Julia Cameron era uma figura excêntrica, tanto com a relação ao seu estilo de vida quanto às vestimentas. Fazia parte de um grupo pequeno de intelectuais e artistas que frequentavam *Little Holland House* e *Freshwater* e circulava por esses ambientes com roupas bem coloridas.

so provoking? I've only just time to finish my study of Sir Galahad watching the Holy Grail by moonlight. Cook was posed. The light superb. At the last moment up comes word that Galahad has to take the sheep to Yarmouth. It's market day. Sheep! Market day! [*With great scorn*] Where I'm to find another Galahad heaven only knows! [*She looks distractedly about the room, out of the window and soon.*]

MR. C. [*lying back with his eyes shut, while MARY washes his beard*] Loose your mind from the affairs of the present. Seek truth where truth lies hidden. Follow the everlasting will o' the wisp — Magdalen, don't tug my beard. Cast away your vain fineries. Let us be free like birds of the air. [*Growing more and more excited, and speaking in a loud prophetic voice*] At two thirty we start for India! [*The door opens as he says this and LORD TENNYSON enters.*]

Vocês já ouviram algo mais irritante? Estou prestes a finalizar a composição do cavaleiro Galahad²⁵⁵ observando o Santo Graal sob a luz da lua. A cozinheira já está a postos. A luz está sublime. No último instante, chega a notícia de que Galahad tem que levar as ovelhas para outra cidade. É dia de feira. Ovelhas! Dia de feira! [*Com bastante desdém*]. Onde vou encontrar outro Cavaleiro só Deus sabe! [*Ela olha distraidamente pela sala, pela janela e por um curto espaço de tempo.*]

SR. CAMERON [*deitado com seus olhos fechados, enquanto MARIA lava sua barba*] Liberte sua mente das questões do presente. Procure a verdade onde a verdade está escondida. Siga a chama que não se apaga – Madalena, não puxe minha barba. Livre-se das suas futilidades. Deixe-nos ser livres como pássaros do vento. [*Ficando cada vez mais entusiasmado e falando alto e de modo profético.*] Às 2:30 viajamos para a Índia. [*A porta é aberta enquanto SR.*

²⁵⁵ Sir Galahad é um personagem lendário das histórias Arturianas. Ele era um dos cavaleiros da Távola Redonda do Rei Artur e um dos que conseguiu alcançar o Santo Graal (expressão medieval que se refere ao cálice supostamente usado por Jesus na Última Ceia - ver: <https://msaaes.medium.com/galahad-e-a-busca-do-santo-graal-7de3abc5145b>). Woolf parece estar fazendo referência a obras de dois artistas que ela satiriza na presente farsa: *Sir Galahad* (1862), pintura de George Frederic Watts (**Anexo M**); e "Sir Galahad" (1842) e "Holy Grail [O Santo Graal] (1869), poemas de Alfred Tennyson (ver *Alfred Tennyson: the Major Works* [2009]).

LORD T.

So Emily told me. Julia Cameron has ordered the coffins, she said, and at two thirty they start for India.

MRS. C. [*advancing upon him and speaking in a sepulchral voice*]

Julia Cameron has ordered the coffins but the coffins have not come. It's that villain Ashwood again. This is the sixth time I have ordered the coffins and the coffins have not come. But without her coffins Julia Cameron will not start for India. For, Alfred [*she stands before him, fixing him with her eyes*], when we lie dead under the Southern Cross, my head will be raised upon a copy of *In Memoriam*. *Maud* lies upon my heart. In my right hand I hold the quill which wrote — under providence—

CAMERON diz isso e o SR. TENNYSON entra.]

SR. TENNYSON

Bem que Emily ²⁵⁶ me disse. Julia Cameron encomendou os caixões, ela disse, e às 2:30 partem para a Índia.

SRA. CAMERON [*indo em direção a ele e falando com um tom de voz sombrio*]

A Sra. Cameron encomendou os caixões, mas os caixões não chegaram. Deve ser aquele vilão do Ashwood de novo. Pela sexta vez encomendei os caixões e os caixões não foram entregues. Mas sem os seus caixões Julia Cameron não vai à Índia. Pois, Alfred [*ela fica de pé de frente para Alfred e o olha fixamente*], quando estivermos mortos sob o Cruzeiro do Sul, minha cabeça será colocada sobre uma cópia de *In Memoriam* ²⁵⁷. *Maud* ²⁵⁸ repousa em meu coração. Em minha mão direita, seguro a pena que escreveu — sob a Divina Providência²⁵⁹ - “A morte

²⁵⁶ Lady Emily Tennyson (1813 – 1896), esposa de Lord Alfred Tennyson de 1852 a 1892.

²⁵⁷ Poema de Alfred Tennyson publicado em 1850. Ver *Alfred Tennyson: the Major Works* (2009).

²⁵⁸ Poema de Alfred Tennyson publicado em 1855. Ver *Alfred Tennyson: the Major Works* (2009)

²⁵⁹ Termo teológico que faz referência ao poder supremo de Deus.

“The Passing of Arthur.” In my left, the slipper which you threw at my head when I asked you to sit for my two hundredth study of Arthur saying farewell to Sir Bedivere. [*She casts her eyes up and speaks in a deep ecstatic voice.*] All is over, Alfred. All is ready. It is a deep Southern night. Orion glitters in the firmament. The scent of the tulip trees is wafted through the open window. The silence is only broken by the sobs of my faithful friends and the occasional howl of a solitary tiger. And then — what is this? What infamy is this? [*She plucks at her wrist, picks something off it, and holds it towards TENNYSON.*] An Ant! A White Ant! They are advancing in hordes from the jungle, Alfred. I hear the crepitation of their myriad feet. They will be upon me before dawn. They will eat the flesh off my bones. Alfred, they will devour *Maud!*

de Arthur”²⁶⁰. Na esquerda, a pantufa que você acertou na minha cabeça quando pedi que posasse para o meu milésimo estudo sobre Arthur que diz adeus ao Cavaleiro Bedivere²⁶¹. [*Ela lança um olhar para cima e fala com um tom de voz profundamente vibrante.*]. Está tudo acabado, Alfred. Tudo está pronto. A noite ao sul brilha. A constelação de Órion²⁶² no paraíso resplandece. O aroma dos tulipeiros atravessa a janela aberta. O silêncio é apenas quebrado pelos lamentos dos meus leais amigos e pelo ocasional rugido de um tigre solitário. E então – o que é isto? Que desgraça é esta? [*Ela sente algo em seu pulso, o retira com os dedos e mostra para TENNYSON.*] Um cupim! Um cupim! Estão vindo em bandos da floresta, Alfred. Consigo ouvir o estalido de suas inumeráveis patas. Elas me alcançarão antes do amanhecer. Irão devorar a carne de meus ossos. Alfred, elas vão devorar

²⁶⁰ Poema de Alfred Tennyson. “The Passing of Arthur” [A morte de Arthur] foi publicado em *The Idylls of the King* (1869) mesmo livro do qual “O Santo Graal” faz parte (Ver <https://www.poetryfoundation.org/poems/45325/idylls-of-the-king-the-passing-of-arthur>). Além disso, Julia Margaret Cameron, a pedido do próprio Tennyson, fez ilustrações fotográficas para uma nova versão de *Idylls of the King*. As fotografias fazem alusão às lendas arturianas e contou com a participação de familiares e amigos para os modelos de Cameron (Cf. MANCOFF, 1998).

²⁶¹ Um dos cavaleiros da Távola Redonda do círculo arturiano.

²⁶² Referência a John Herschel (1792 – 1871), astrônomo e matemático que construiu um observatório na Cidade Cabo e descobriu a presença de mais de 1200 nuvens interestelares, presentes na constelação de Órion. Herschel, além de posar para Julia, também foi padrinho do primeiro filho dos Camerons e teria sido ele quem falou com Julia sobre a invenção da fotografia em meados do século XIX.

LORD T. [*greatly shocked*]

God bless my soul! The woman's right.
Devour Maud! It's too disgusting! It
must be stopped. Devour Maud
indeed! My darling Maud! [He presses
the book beneath his arm.] But what
an awful fate! What a hideous
prospect! Here are my two honoured
old friends, setting sail, in less than
three hours, for an unknown land
where, whatever else may happen,
they can never by any possible chance
hear me read Maud again. But [he
looks at his watch] what is the time?
We have still two hours and twenty
minutes. I have read it in less. Let us
begin.

[*LORD TENNYSON sits down by the
window which opens into the garden
and begins to read aloud.*]

I hate the dreadful hollow beneath the little
wood,
Its lips in the field above are dabbled with
blood-
red heath,
The red-ribb'd ledges drip with a silent horror
of blood,
And Echo there, whatever is ask'd her,
answers
"Death."

MRS. C. [*interrupting him*]

Alfred, Alfred, I seek Sir Galahad.
Where shall I find a Galahad? Is there

Maud!

SR. TENNYSON

Que Deus tenha piedade da minha alma!
A mulher está certa. Estão devorando
Maud! Isso é asqueroso. Elas devem ser
impedidas. De fato, estão devorando
Maud! Minha doce *Maud!* [*Ele aperta o
livro por debaixo de seu braço.*] Que
destino cruel! Que futuro detestável! Aqui
estão meus dois prezados velhos
amigos, prontos para navegar, em
menos de três horas, em direção a uma
ilha desconhecida onde, independente
do que mais possa acontecer, nunca
mais poderão me ouvir recitar *Maud*
novamente. Mas [*ele olha para seu
relógio*] que horas são? Ainda temos
duas horas e vinte minutos. Já li em
menos tempo. Vamos começar.

[*SR. TENNYSON senta-se à janela que
dá para o jardim e começa a ler em voz
alta.*]

Odeio o terrível silêncio que a mata esconde,
Cujas margens em algum lugar distante
encontram-
se imersas
Em terrenos áridos cor de sangue,
À beira de nervuras rochosas que manam um
terror
Silencioso e sangrento,
E que ecoam de lá, não importa o que você
pergunte,
a resposta será "Morte". ²⁶³

²⁶³ Tradução livre de parte do poema *Maud*, que Woolf menciona na peça.

no gardener, no footman, no pantry boy at Farringford with calves — he must have calves. Hallam alas has grown too stout. A Galahad! A Galahad!

[She goes wringing her hands and crying “A Galahad!” out of the room, TENNYSON goes on reading steadily.]

LORD T.

For there in the ghastly pit long since a body was found,
His who had given me life — O father! O God was it well?
— Mangled, and flatten'd, and crush'd, and dinted into the ground;
There yet lies the rock that fell with him when he fell.

[TENNYSON becomes absorbed in his reading and does not notice that [illegible], MR. CAMERON falls asleep and snores gently. TENNYSON goes

SRA. CAMERON *[interrompendo TENNYSON]*

Alfred, Alfred! Estou à procura do Cavaleiro Galahad. Onde poderei encontrar um Galahad. Há algum jardineiro, caseiro ou um jovem serviçal em Farringford ²⁶⁴ que tenha pernas bonitas — ele precisa ter pernas bonitas. Hallam ²⁶⁵, seu filho, nossa, como cresceu. Um cavaleiro! Um cavaleiro!

[SRA. CAMERON começa a apertar as mãos e queixar-se em tom de lamento “Um cavaleiro” porta afora, enquanto SR. TENNYSON continua sua leitura ininterruptamente.]

SR. TENNYSON

Pois lá no sombrio precipício há muito tempo um corpo foi encontrado,
Daquele que me deu a vida — Oh Pai! Oh Deus!
Estava ele em bom estado? —
Despedaçado, aterrado, e esmagado, e absolvido
Pela terra;
Lá ainda jaz a rocha que despencou juntamente
Com sua queda. ²⁶⁶

[SR. TENNYSON fica compenetrado em sua leitura e não percebe que a SRA.

²⁶⁴ Referência à casa de Alfred Tennyson na Ilha de Wight (Farringford).

²⁶⁵ Hallan Tennyson (1852 – 1928), filho de Alfred Tennyson. Foi um aristocrata britânico que trabalhou como secretário do próprio pai, o auxiliando em suas viagens. Além disso, foi também governador do estado da Austrália do Sul de 1892 a 1902. (ver <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp04455/hallam-tennyson-2nd-baron-tennyson> para informações e fotografias, dentre elas fotografias de Julia Margaret Cameron)

²⁶⁶ Poema “Maud”, Alfred Tennyson, publicado em 1855. Ver *Alfred Tennyson: the Major Works* (2009)

<i>on reading. The door opens and ELLEN TERRY comes in, dressed in white veils which are wrapped about her arms, head, etc. TENNYSON reads on to himself in rather a low voice, without noticing her. MR. CAMERON snores very quietly.]</i>	<i>CAMERON saiu da sala²⁶⁷ e o SR. CAMERON adormeceu e ronca suavemente. TENNYSON não para de ler. A porta é aberta e ELLEN TERRY entra, envolta em um véu branco que cai por sobre sua cabeça e ombros e que chega até os seus pés²⁶⁸. SR. TENNYSON continua lendo para si mesmo em um tom de voz relativamente baixo, sem perceber que ELLEN está lá. SR. CAMERON continua roncando levemente.]</i>
<i>ELLEN [looking from one to the other]</i> O how usual it all is. Nothing ever changes in this house. Somebody's always asleep. Lord Tennyson is always reading <i>Maud</i>. The cook is always being photographed. The Camerons are always starting for India. I'm always sitting to Signor. I'm Modesty today — Modesty crouching at the feet of Mammon. If it weren't for Mammon, I should be there still. But Mammon's big toe is out of drawing. Of course, Signor with all his high ideals couldn't pass that. So, I slipped down and escaped. If I only could escape. <i>[She wrings her hands in desperation.]</i> For I never thought when I married Mr. Watts that it was going to	<i>ELLEN [olhando para os dois homens que ali estão]</i> Ah, sempre a mesma coisa. Nada muda nesta casa. Tem sempre alguém dormindo. O Sr. Tennyson está sempre lendo <i>Maud</i>. A cozinheira está sempre sendo fotografada. Os Camerons estão sempre dizendo que vão à Índia. Eu estou sempre posando para o <i>Signor</i>. Sou a Modéstia hoje – a Modéstia aos pés da Cobiça. Se não fosse pela Cobiça, eu deveria estar lá ainda. Mas o dedão do pé da Cobiça não está em harmonia com a pintura. É óbvio que o Sr. Watts com os seus ideais não

²⁶⁷ De acordo com Lucio P. Ruotolo (1976), há uma parte ilegível no manuscrito da farsa de 1923. Decido, então, incluir que a Sra. Cameron “saiu da sala” para que esta direção de palco fique fluida e clara para diretores, atores e leitores.

²⁶⁸ Decidi substituir “etc” por uma informação que pode ajudar na composição da personagem.

be like this. I thought artists were such jolly people — always dressing up and hiring coaches and going for picnics and drinking champagne and eating oysters and kissing each other and — well, behaving like the Rossettis. As it is, *Signor* can't eat anything except the gristle of beef minced very fine and passed through the kitchen chopper twice. He drinks a glass of hot water at nine and goes to bed in woolen socks at nine thirty sharp. Instead of kissing me he gives me a white rose every morning. Every morning he says the same thing— "The Utmost for the Highest, Ellen! The Utmost for the Highest!" And so of course I have to sit to him all day long. Everybody says how proud I must be to hang forever and ever in the Tate Gallery as Modesty crouching beneath the feet of Mammon. But I'm an abandoned wretch, I suppose. I have such awful thoughts. Sometimes I actually want to go upon the stage and be an actress.

deixaria isso passar despercebido. Então eu saí de fininho e fugi. Se ao menos eu *pudesse mesmo* fugir. [*Ela aperta apenas demonstrando desespero.*] Afinal, nunca imaginei que teria que passar por isso quando me casasse com o Sr. Watts. Imaginava que artistas fossem pessoas bem-humoradas - sempre se vestindo bem e contratando carros de aluguel e indo a piqueniques e bebendo champagne e comendo ostras e beijando uns aos outros e – bem, se comportando como a família Rossetti²⁶⁹. Já o *Signor* não consegue comer nada a não ser carne de segunda bem moída e passada no triturador duas vezes. Ele bebe um copo d'água quente às nove e vai para cama usando meias de algodão às 9:30 em ponto. Em vez de me beijar, ele me dá uma rosa branca todas as manhãs²⁷⁰. Todos os dias de manhã ele diz a mesma coisa – "Tudo por um bem maior, Ellen!". E é claro que eu tenho que posar para ele o dia inteiro²⁷¹. Todos dizem que eu devo estar muito orgulhosa

²⁶⁹ De acordo com Colin Ford (2003, p. 24), é bem provável que Christina Rossetti tenha posado para Julia Cameron em *Little Holland House* em 1867, levando em consideração as anotações das fotografias de Cameron. Entretanto, esse registro não foi encontrado.

²⁷⁰ Woolf parece estar debochando da diferença de idade entre Ellen Terry e George Frederic Watts. Além disso, havia uma fofoca acerca de Watts ser sexualmente impotente, representada aqui pela falta de beijo e pela rosa branca. (Ver AUERBACH, 1987, p. 26)

²⁷¹ De fato, Ellen Terry foi objeto e inspiração para os quadros de Watts. Como podemos observar no **Anexo N**, Ellen é retratada como Alice (seu segundo nome), um jovem que sente o cheiro dos prazeres terrenos (simbolizados pelas flores vermelhas), algo que se opõe às rosas brancas que Woolf menciona em sua farsa. O quadro encontra-se no Museu de Arte do Reino Unido.

What would *Signor* say if he knew? And then, when I'm dressed like this, all in white and crouching there under Mammon's big toe, it suddenly comes into my head that I should like somebody to fall in love with me. And, what's much worse — oh, it's so unspeakable that I can't think how I've the face to go on crouching any longer — somebody has fallen in love with me. At least I think so. It happened like this. *Signor* and I were picking primroses in Maidens Lane. Suddenly I heard the sound of galloping hoofs, and a horse and rider sprang right over our heads. Luckily, the lane was very deep, or we should have been killed. Luckily, *Signor* is very deaf and he heard nothing. But I had just time to see a beautiful, sunburnt, whiskered face and to catch this. [*She takes out a piece of paper and reads.*] Come into

de um dia estar pendurada para todo o sempre na Galeria Tate²⁷², em Londres como a Modéstia aos pés da Cobiça. Mas sou uma miserável, acho. Tenho pensamentos horríveis. Vez ou outra, na verdade, quero subir no palco e ser uma atriz. O que *Signor* diria se soubesse disso? E aí, quando eu estou vestida assim, toda de branco e debaixo do grande dedão da Cobiça, do nada vem à minha cabeça que eu deveria gostar de alguém que se apaixone por mim. E o que é pior – ah, é tão difícil verbalizar que não consigo imaginar se terei coragem para continuar me ajoelhando por muito tempo – alguém se apaixonou por mim. Pelo menos é o que acho. Foi assim. *Signor* e eu estávamos colhendo primulas²⁷³ em Maiden Lane²⁷⁴. De repente, ouvi o som de galopes, e um cavaleiro a cavalo pulou por cima de nossas cabeças. Por sorte, a trilha era

²⁷² Há vários anacronismos feitos por Woolf, talvez propositalmente para fins cômicos. O quadro ao qual Ellen faz referência é *Mammon* (1884-5) e que aparecerá também na versão de 1935. De acordo com a personagem, Watts já está fazendo os últimos ajustes no seu quadro. Contudo, *Mammon* foi finalizado apenas entre 1884 e 1885. E, de fato, o quadro faz parte da coleção da Galeria Tate (Ver Imagem 14 na versão de 1935). Além disso, Ellen se casou com Watts quando tinha apenas 16 anos. Nascida em 1847, o ano da farsa deveria ser 1863, mas os Camerons vão para o Ceilão apenas em 1875, quando Terry e Watts não estão mais casados, posto que o casamento durou apenas 10 meses (AUERBACH, 1987, p. 26)

²⁷³ De acordo com a pesquisadora woolfiana Elisa K. Sparks, primula, no contexto literário vitoriano, significa “juventude”, além de poder ser associada também à inocência, virgindade (Ver *Virginia Woolf Herbarium*, Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/p/73-primroses.html>). Desse modo, pode-se observar um contraste entre colher primulas e fugir para Bloomsbury, um lugar entendido por muitos como depravado (Ver HELT & DETLOFF, 2006)

²⁷⁴ *Maiden Lane* é uma rua localizada em Londres.

the garden, Nell, I'm here at the gate alone. Tuesday, Midday, Craig. Tuesday! Midday! Craig! It is Tuesday. [*She goes up to the mantelpiece and looks at the large ticking clock.*] It is just half past eleven. But who's Craig?

bem larga, ou teríamos sido mortos. Por sorte, *Signor* não ouve bem e não escutou nada. Mas tive tempo de ver um belo rosto queimado de sol e com bigode e consegui pegar isto. [*Ela tira um pedaço de papel do bolso de seu vestido e começa a ler.*] Venha até o jardim, Nell, estou sozinho na entrada.²⁷⁵ Terça, ao meio-dia, Craig. Terça! Ao meio-dia! Craig! Hoje é terça. [*Ela caminha até a lareira e olha para o relógio.*] Já são 11:30. Mas quem é Craig?

SR. TENNYSON [*explodindo de tanta irritação*]

LORD T. [*bursting out in great agitation*]

Colvin has the temerity to say that my lyrics are better than my narrative. Gosse has the audacity to affirm that my narrative is better than my lyrics. That is the kind of criticism I have to endure. That is my daily portion of insult and injustice. If I weren't the most stoical man in the world, the very skin on my wrists would rise and blossom in purple and red at the

O sr. Colvin²⁷⁶ tem o atrevimento de dizer que minha poesia é melhor do que minha prosa. Já o sr. Gosse²⁷⁷ teve a audácia de afirmar que que minha prosa é melhor do que minha poesia. Esse é o tipo de crítica que tenho que suportar. Essa é a minha porção diária de insulto e injustiça. Se eu não fosse o homem mais estoico do mundo, a pele dos meus punhos inflamaria e daria bolhas roxas e vermelhas por conta das milhares de picadas de insetos venenosos da

²⁷⁵ Referência ao poema *Maud*. No verso 850, o eu-lírico de Tennyson chama a sua amada Maud para o jardim: "Come to garden, Maud" (TENNYSON, 1855, p. 332).

²⁷⁶ Trata-se de uma referência ao crítico e curador literário *Sir* Sidney Colvin (1847-1927), membro de uma ilustre família anglo-indiana. Como a fotógrafa Julia Margaret Cameron era também anglo-indiana, e a peça faz referência à Índia, é provável que Woolf não tenha citado Colvin por acaso.

²⁷⁷ *Sir* Edmund William Gosse (1849-1928), poeta, tradutor e crítico literário britânico.

innumerable bites of the poisoned bugs and pismires of the Press! [He shoots out his hand and looks at it.] That's a wonderful hand now. The skin is like a crumpled rose leaf. Young woman [<i>beckoning to ELLEN</i>], have you ever seen a poet's skin? — a great poet's skin? Ah, you should see me in my bath! I have thighs like alabaster.	imprensa! [<i>Ele estende sua mão e olha para ela.</i>] Esta é uma mão admirável agora. Sua pele é como a pétala de uma rosa murcha. Senhorita [<i>apontando para ELLEN</i>], você já viu a pele de um poeta? Ah, você tinha que me ver no banho! Minhas coxas são como vasos de alabastro ²⁷⁸ .
ELLEN It's a very beautiful skin, Lord Tennyson.	ELLEN É uma pele bem formosa, Sr. Tennyson.
LORD T. And you're a very beautiful wench. Get on my knee.	SR. TENNYSON E você é uma moça muito bonita. Sente-se no meu colo.
ELLEN I sometimes think you're the most sensible of them all, Lord Tennyson.	ELLEN Às vezes me pego pensando que o senhor é o mais sensato de todos, Sr. Tennyson.
LORD T. [<i>kissing her</i>] I am sensible to beauty in all its shapes. That is my function as Poet Laureate.	SR. TENNYSON [<i>ele a beija</i>] Tenho bom senso para a beleza em todas as suas formas. Essa é a minha função como Poeta Laureado.
	ELLEN Diga-me, Sr. Tennyson, já colheu prímulas alguma vez em sua vida?

²⁷⁸ Woolf diz "thighs like alabaster". Alabastro é um tipo de mineral branco utilizado para fazer vasos na Antiguidade.

ELLEN

Tell me, Lord Tennyson, have you —
ever picked primroses?

SR. TENNYSON

Milhares e milhares de vezes.

LORD T.

Millions and millions of times.

ELLEN

E a sra. Tennyson já pulou por cima de sua cabeça?

ELLEN

And did Lady Tennyson ever jump
over your head?

SR. TENNYSON

Saltar? Emily, saltar? Ela está deitada em seu sofá há 50 anos. Ela chegou a fazer isso em sua lua de mel, e eu ficaria surpreso, na verdade ficaria chocado, se ela se levantasse novamente²⁷⁹.

LORD T.

Jump! Emily jump! She has lain on her sofa for fifty years. She took to it on her honeymoon, and I should be surprised, indeed I should be shocked, if she ever got up again.

ELLEN

Então, suponho que nunca esteve apaixonado. O senhor nunca esteve com a vida bagunçada. Ninguém nunca o pintou com suas roupas de baixo. Ninguém nunca lhe deu uma rosa branca. Ninguém nunca deixou cair um bilhete em suas mãos e partiu a cavalo.

ELLEN

Then I suppose you were never in love. You were never in the devil of a mess. Nobody ever painted you in your chemise. Nobody ever gave you a white rose. Nobody ever threw a note into your hand and galloped away.

SR. TENNYSON

Meu filho, Hallam, nunca andou a cavalo. Tinha uma má postura para cavalgar. Minha vida praticamente nunca teve esse tipo de aventura amorosa que você

²⁷⁹ Aqui Woolf faz uma piada capacitista sobre Emily Tennyson, esposa de Alfred Tennyson. Após o nascimento de seu segundo filho, Emily adoeceu e seus movimentos ficaram limitados, sendo considerada uma deficiente (Cf. COLLEY, 1991). Além disso, a romancista Lynne Truss satiriza as limitações da esposa de Tennyson em seu romance *Tennyson's Gift* (1996). Truss trata a doença de forma leve a fim de mostrar que as limitações físicas de Emily não a impediram de ter uma vida ativa ao lado do marido, principalmente em Freshwater, onde o romance de Truss é ambientado.

LORD T.

No: Hallam never galloped. He had a bad seat on horseback. My life has been singularly free from amorous excitement of the kind you describe. Tell me more.

ELLEN

If you were quite young and you saw somebody you wanted to marry and she was married already to an old, old man, would you throw everything to the winds — your name, your fame, your house, your books, your servants, your wife — and elope with her?

LORD T. [*in great agitation*]

I should! I should!

ELLEN

Thank you, Lord Tennyson. You're a very great poet!

[*She kisses him, slips off his knee and runs out of the room.*]

MR. C. [*opening his eyes slowly*]

Alfred, Alfred!

LORD T. [*much startled*]

I thought you were asleep!

descreve. Continue.

ELLEN

Se o senhor fosse um jovem rapaz e visse alguém com quem quisesse se casar e ela já fosse casada com um homem bem mais velho, o senhor jogaria tudo para o alto – seu nome, sua reputação, sua casa, seus livros, seus empregados, sua esposa – para se casar em segredo?

SR. TENNYSON [*de modo bem agitado*]

Eu deveria! Deveria fazer isso, sim!

ELLEN

Obrigada, Sr. Tennyson. O senhor é um grande poeta!

[*Ela o beija, sai de seu colo e corre porta afora.*]

SR. CAMERON [*abrindo os olhos vagarosamente*]

Alfred! Alfred!

SR. TENNYSON [*meio assustado*]

Achei que estivesse dormindo!

SR. CAMERON

É quando nossos olhos estão fechados que melhor enxergamos.

MR. C.

It is when our eyes are shut that we see most!

LORD T.

But there is no need to mention it to Emily.

MR. C. [*dreamily*]

I slept, and had a vision. I thought I was looking into the future. I saw a yellow omnibus advancing down the glades of Farringford. I saw girls with red lips kissing young men without shame. I saw innumerable pictures of innumerable apples. Girls played games. Great men were no longer respected. Purity had fled from the hearth. The double bed had shrunk to a single. Yet as I wandered, lost, bewildered, utterly confounded, through the halls of Alfred Tennyson's home, I felt my youth return. My eyes cleared, my hair turned black, my powers revived. And [trembling and stretching his arms out] there was a damsel — an exquisite but not altogether ethereal nymph. Her name was Lydia. She was a dancer. She

SR. TENNYSON

Mas não há necessidade de contar isso para Emily.

SR. CAMERON [*como se estivesse tendo um devaneio*]

Eu adormeci e tive uma visão. Imaginei que estivesse tenho uma visão do futuro. Vi um automóvel amarelo indo em direção aos jardins de *Farringford*. Vi jovens moças com lábios avermelhados beijando rapazes sem um pinga de vergonha. Vi milhares de quadros com milhares de maçãs. Meninas jogavam. Homens nobres não eram mais respeitados. A pureza tinha abandonado a chama do lar. A cama de casamento encolheu e virou uma cama de solteiro. De todo modo, enquanto perambulava, perdido, confuso, completamente desorientado, e passava pelos portões da casa de Alfred Tennyson, senti o sabor da juventude retornar. Meus olhos enxergavam melhor, meu cabelo escureceu, minhas forças renasceram. E [*tremendo e estendendo os braços*] havia uma donzela – deslumbrante, mas não totalmente uma ninfa angelical. Seu nome era Lydia²⁸⁰. Uma bailarina. Veio

²⁸⁰ Lydia Lopokova (1892 – 1981), bailarina russa e esposa do economista britânico e membro do Grupo de Bloomsbury John Maynard Keynes (1883-1946). Como já mencionado, os Camerons vão para o Ceilão em 1875. Logo, mencionar Lopokova é mais um exemplo de anacronismo de Woolf, pois a bailarina russa nasceu apenas em 1892. Logo, como nos informa E.H. Wright (2011), a farsa

came from Muscovy. She had danced before the Tsar. She snatched me by the waist and whirled me through the currant bushes. Oh Alfred, Alfred, tell me, was it but a dream?

[Enter GEORGE FREDERIC WATTS carrying a palette.]

WATTS

Where is Ellen? Has anybody seen Ellen? She must have slipped from the room without my noticing it. [*Turning to the audience and speaking in rapturous tones*] Praise be to the Almighty Architect! The toe of Mammon is now, speaking under Providence, in drawing. Ah, my dear old friends, that toe has meant months of work — months of hard work. I have allowed myself no relaxation. I have sustained my body on the gristle of beef passed through the kitchen chopper twice, and my soul by the repetition of one prayer — The Utmost for the Highest! The Utmost for the Highest. At last my prayer has been heard; my request granted. The toe,

de Moscou. Já tinha dançado para o imperador russo. Ela me puxou pela cintura e girou comigo pelos pés de groselha. Ah, Alfred, Alfred, me diga, foi apenas um sonho?

[Entra GEORGE FREDERIC WATTS segurando uma paleta.]

WATTS

Onde está Ellen? Alguém viu Ellen? Ela deve ter saído de mansinho do estúdio sem que eu percebesse. [*Vira-se para a plateia e fala com um tom de voz entusiasmado.*] Louvado seja o todo poderoso Arquiteto! O dedão da Cobiça está finalmente, sob a divina providência, em harmonia com a pintura. Ah, meus velhos amigos, esse dedão me deu meses de trabalho – meses de trabalho árduo. Não me permiti ter um minuto de descanso. Sobrevivi de carne de segunda moída passada no triturador duas vezes, e meu espírito incansável mantinha sua prece – Tudo por um bem maior! Tudo por um bem maior. Finalmente a minha prece foi ouvida; meu pedido contemplado. O dedão, o

de Woolf, dentre outros esquetes, não foi escrita apenas para satirizar a era vitoriana e suas eminentes figuras, mas também para criticar e brincar com seus contemporâneos. Lopokova, por exemplo, além de estrangeira e desquitada (antes de Keynes, ela fora casada com Randolpho Barrocki, de 1916 a 1925), participou, em 1927, de uma performance que satirizava a rainha Victoria, epítome da feminilidade do XIX. Se performada no auge do império vitoriano, a dança de Lopokoka teria sido considerada uma afronta, um desrespeito aos princípios e autoridades da época. Mas, para os artistas de Bloomsbury, como sugere Wright (2011, p. 95), foi apenas uma noite de diversão e irreverência. Para conferir uma ilustração desta performance, feita por Quentin Bell em 1927, ver **Anexo O**.

the big toe, is now in drawing.

[He sits down.]

LORD T. [*gloomily*]

It sometimes seems to me that the toe is not the most important part of the human body, Watts.

WATTS [*starting up*]

There speaks the voice of the true artist. You are right, Alfred. You have recalled me from my exaltation; upwards, you point upwards. You remind me that even if I have succeeded, humanly speaking, with the toe, I have not solved the problem of the drapery. That, indeed, is a profoundly difficult problem. For by my treatment of the drapery I wish to express two distinct and utterly contradictory ideas. In the first place it should convey to the onlooker the idea that Modesty is always veiled; in the second, that Modesty is absolutely naked. For a long time I have pondered at a loss. At last I have solved the problem. I am wrapping her form in a fine white substance, which has the appearance of a veil but, if you examine it closely, is seen to consist of innumerable stars. It is, in short, the Milky Way. For in the Mythology of Ancient Egypt the Milky Way was held

grande dedão está agora em harmonia com a pintura.

[*Ele se senta.*]

SR. TENNYSON [*de modo apático*]

Às vezes me parece que o dedão do pé não seja a parte mais importante do corpo humano, Watts.

WATTS [*de modo sobressaltado*]

E aqui fala a voz de um verdadeiro artista. Você está certo, Alfred. Despertou-me de minha exaltação momentânea; para cima, você aponta para cima. Você me faz perceber que mesmo sendo bem sucedido, humanamente falando, com o dedão, ainda não resolvi o problema dos trajés. Isso de fato é um problema extremamente difícil. Pela minha forma de lidar com os trajés, desejo expressar duas ideias distintas e bem contraditórias. Em primeiro lugar, desejo passar para o espectador a ideia de que a Modéstia está sempre usando um véu; em segundo lugar, de que a Modéstia está completamente nua. Por muito tempo, tenho refletido com incertezas. Finalmente, consigo pensar em uma solução. Vou envolvê-la em uma bela textura branca que tenha a aparência de um véu; mas se examiná-la de perto parece ser composta de inúmeras

to symbolise — let me see, what did it symbolise? —

[He searches in his pockets and takes out a large book.]

[Enter MRS. CAMERON with her camera.]

MRS. C.

What is the use of a policeman if he has no calves? There you have the tragedy of my life. That is Julia Margaret Cameron's message to her age! *[She sits down facing the audience.]* All my sisters were beautiful, but I had genius *[touching her forehead]*. They were the brides of men, but I am the bride of Art. I have sought the beautiful in the most unlikely places. I have searched the police force at Freshwater, and not a man have I found with calves worthy of Sir Galahad. But, as I said to the Chief Constable, "Without beauty, constable, what is order? Without life, what is law?" Why should I continue to have my silver protected by a race of men whose legs are aesthetically abhorrent to me? If a burglar came and he were beautiful, I should say to him: Take my fish knives! Take my cruets, my bread

estrelas. Trata-se basicamente da Via Láctea. Pois de acordo com a mitologia dos antigos egípcios²⁸¹ a Via Láctea estava lá para simbolizar – deixe-me ver, o que ela simbolizava?

[Ele procura por algo em seus bolsos e puxa um livro.]

[Entra a SRA.CAMERON com sua câmara.]

SRA. CAMERON

Qual é a serventia de um policial se ele não tem pernas bonitas. E aqui vocês podem ter noção da tragédia que é a minha vida. Esta é a mensagem de Julia Margaret Cameron para a sua geração!

[Ela se senta e olha para a plateia.]

Todas as minhas irmãs eram belas, mas eu tinha talento *[colando a mão na testa]*.

Elas eram casadas com homens, mas eu sou casada com a Arte. Procurei pela beleza nos lugares mais inusitados. Pedi ajuda à força policial em Freshwater, e nenhum homem digno do cavaleiro Galahad e que tivesse pernas bonitas eu pude encontrar. Mas, como disse para o chefe de polícia, "Sem beleza, policial, o que é a ordem? Sem vida, o que é a lei?"

Por que eu deveria deixar a minha arte sob os cuidados de um bando de

²⁸¹ Watts se interessava bastante pela arte egípcia e chegou a passar a lua-de-mel, de seu segundo casamento com a biógrafa Mary Watts, no Egito. Uma de suas obras mais famosas é *Sphinx* (1887), inspirada pela Esfinge de Gizé (ver WATTS, 1912, p. 68).

baskets and my soup tureens. What you take is nothing to what you give, your calves, your beautiful calves. I have sought beauty in public houses and found her playing the concertina in the street. My cook was a mendicant. I have transformed her into a Queen. My housemaid sold bootlaces at Charing Cross; she is now engaged to the Earl of Dudley. My bootboy stole eggs and was in prison. He now waits at table in the guise of Cupid.

homens cujas pernas são esteticamente horrorosas em minha opinião? Se um ladrão aparecesse e ele fosse belo, eu deveria dizer para ele: "Leve as minhas facas de cortar peixe! Leve meus recipientes, minhas cestas de pão e minhas louças. O que você rouba não se compara ao que você oferta, suas pernas, suas lindas pernas. Fui atrás da beleza nos botequins e a vi tocando sanfona na rua. Minha cozinheira era uma mendiga. Eu a transformei em uma rainha. Minha empregada vendia cadaços em *Charing Cross* ²⁸²; agora ela está noiva do conde de Dudley. Meu jovem laçao roubava ovos e foi parar na prisão. Hoje ele põe a mesa com a aparência de um cupido.

WATTS [*crying out in agony*]

Horror! Horror! I have been cruelly misled — utterly deceived. [*He reads aloud.*] "The Milky Way among the Ancient Egyptians was the universal

WATTS [*dá um berro de desespero*]

Que horror! Que horror! Fui cruelmente ludibriado - completamente enganado. [*Ele lê em voz alta.*] " "A Via Láctea para os antigos era o símbolo universal da fertilidade. Simbolizava as ovas de peixe, as inúmeras crias do mar, e a colheita dos campos. Representava a fertilidade da cama de casamento, e suas bênçãos foram conjuradas nos corpos das noivas

²⁸² *Charing Cross* é a junção de três ruas em Westminster, em Londres..

token of fertility. It symbolised the spawn of fish, the innumerable progeny of the sea, and the harvest of the fields. It typified the fertility of the marriage bed, and its blessings were called down upon brides at the altar." Horror! Horror! I who have always lived for the Utmost for the Highest have made Modesty symbolise the fertility of fish! My picture is ruined! I must start afresh. It will cost me months of work, but it must be done. It shall never be said that George Frederic Watts painted a single hair that did not tend directly — or indirectly — to the spiritual and moral elevation of the British Public. Where is Ellen? There is not a moment to be lost. The Utmost for the Highest! The Utmost for the Highest!

MR. C.

Where is Ellen, Alfred?

LORD T.

Where is Lydia, Charles?

MRS. C.

Who is Lydia?

LORD T.

Who is Lydia, what is she that all our swans adore her?

diante do altar". Que horror! Que horror! Eu que sempre vivi por um bem maior fiz a Modéstia simbolizar a fertilidade dos peixes! Meu quadro foi destruído! Tenho que começar do zero. Vai me custar meses de trabalho, mas isso precisa ser feito. Nunca poderão dizer que George Frederic Watts pintou um fio de cabelo que não estivesse direta - ou indiretamente - em harmonia espiritual e moral com os princípios do povo britânico. Onde está Ellen? Tudo por um bem maior! Tudo por um bem maior!

SR. CAMERON

Onde está Ellen, Alfred?

SR. TENNYSON

Onde está Lydia, Charles?

SRA. CAMERON

Quem é Lydia?

SR. TENNYSON

Quem é Lydia, quem é essa que todos os cisnes adoram?

SR. CAMERON

É uma dançarina russa. Ela dançou para o imperador russo.

SRA. CAMERON

Essa é a modelo que preciso! Uma

MR. C.	empregada que sabe dançar!
She is a Muscovite. She danced before the Tsar.	
	WATTS
	Acabo de ser contemplado por uma ideia espetacular. Por que não transformar a Modéstia em Maternidade? Não entendo isso como forma de traição ao povo britânico. A Cobiça humilhando a Maternidade. Certamente o barulho é excelente; mas faz sentido?
MRS. C.	
The very person I want! A housemaid who can dance!	
	SR. TENNYSON
WATTS	
I have been visited by a most marvellous inspiration. Why should I not transform Modesty into Maternity? I see no treachery to the British Public in that. Mammon trampling upon Maternity. The sound is certainly excellent; but what about the sense?	Preocupe-se com o barulho e o sentido aparecerá.
	WATTS [<i>procurando por algo em seu bolso e tirando vários pedaços de papel</i>]
LORD T.	Dessa vez preciso estar atento aos fatos.
Take care of the sound and the sense will take care of itself.	Tenho aqui uma carta de Rosalinda, Condessa de Carlisle ²⁸³ , uma nobre e virtuosa dama que estou pintando como a rainha Boadicea ²⁸⁴ ou a aristocrata
WATTS [<i>fumbling in his pocket and</i>	

²⁸³ Rosalind Howard (1845-1921) foi uma ativista política britânica que lutava pelos direitos das mulheres. Além disso, juntou-se ao Movimento da Temperança, cujos ideários eram contra o consumo de bebidas alcoólicas. Ver <https://white-ribbon.org.uk/our-history/rosalind-howard/> Acesso: 26/02/2022.

²⁸⁴ Referência à rainha celta Boadiceia (séc. I d.C), também chamada de Boudica ou rainha dos Icenos, tribo britana que habitou a ilha da Bretanha. De acordo com a historiadora Sarah Pruitt (2019), Boadiceia liderou uma revolta contra o domínio do Império Romano após a morte de seu marido, o rei Prasutagos. Com a morte do rei, que não deixara um herdeiro masculino para assumir o trono, os romanos confiscaram as terras celtas, açoitaram Boadiceia e estupraram suas filhas. A rainha, então, decidiu se vingar e tornou-se uma guerreira. Aprendeu técnicas de luta e como usar armas brancas. Juntamente com membros da tribo dos icenos, ela conseguiu vencer algumas batalhas contra os romanos. No entanto, o exército romano conseguiu se reorganizar e derrotar os icenos. Para não ser morta pelos seus inimigos, a rainha decide se matar ingerindo veneno. Ver <https://www.history.com/news/who-was-boudica>. Acesso em 26/02/2022.

producing several papers]

I must make sure of my facts this time. I have here a letter from Rosalind, Countess of Carlisle, a very noble and highminded lady whom I am even now painting as Boadicea or Godiva — I forget which — but here it is. She is profoundly interested in the suppression of the sale of spirituous liquors — a movement which has my fullest sympathy; but hitherto, owing partly to the pressure of other subjects, I have not devised any means of treating a glass of hot water allegorically. [He reads.] “Dearest Signor, great painter of all time, brother of Michael Angelo, son of Titian, nephew of Tintoret, you who wear the white flower of a blameless Art, will scarcely credit the fact that the Working Classes of Great Britain spend upon beer in one year a sum sufficient to maintain and equip twenty battleships or two million horse marines.” No; that had never struck me. Never! But there is my picture! Lady Carlisle has given me my picture! Mammon typifies British love of beer. Maternity, two million horse marines. The Milky Way symbolising the spawn

Godiva²⁸⁵ - esqueci qual das duas - mas aqui está. Ela está bastante comprometida com a proibição da venda de bebidas alcoólicas - um movimento pelo qual tenho bastante apreço; mas até o momento, devido em parte à influência de outras questões, ainda não consegui conceber nenhuma forma de lidar com um copo d’água quente de modo simbólico. [*Ele lê.*] “Prezado Watts, maior pintor de todos os tempos, irmão de Michelangelo, filho de Ticiano, sobrinho de Tintoretto, aquele que veste a flor branca de uma arte pura, dificilmente irá acreditar que as classes trabalhadoras da Grã Bretanha gastam com cerveja em um ano o suficiente para manter e abastecer vinte navios de guerra ou dois milhões de fuzileiros navais”. Não, isso nunca me ocorreu. Nunca! Mas aqui está o meu quadro! a Sra. Carlisle acaba de me dar uma imagem! A Cobiça representa o amor britânico pela cerveja. A Maternidade, dois milhões de fuzileiros. A Via Láctea, que simboliza as ovas de peixe e a fertilidade da cama de casamento, pode ficar ao fundo, sem imoralidade, a fim de grandiosamente simbolizar dois milhões de fuzileiros navais. Assim, espero que o quadro

²⁸⁵ Referência à Lady Godiva (990 d.C. - 1067), uma aristocrata anglo-saxã, esposa de Leofrico, Conde da Mércia (968 d. C. - 1057). Godiva foi uma figura bastante importante para o povo da cidade Coventry, Inglaterra.

of fish and the fertility of the marriage bed may be held, without impropriety, to be highly symbolical of two million horse marines. Thus the picture will serve I hope a very high and holy purpose. I shall call it Mammon trampling upon Maternity, or the Prosperity of the British Empire being endangered —

LORD T. [*interrupting*]

— by the fertility of the Horse Marines.

WATTS

No, no, no, Alfred. You mistake my meaning entirely. I shall call it Mammon trampling upon Maternity or the Prosperity of the British Empire being endangered by the addiction of the Working Classes to the Consumption of Spirituous Liquors —

LORD T. [*shrieking and clasping his head*]

Oh, oh, oh — twelve s'es in ten lines — twelve s'es in ten lines! The prosssperity of the British — the sssspawn of the Horse Marines — consssumption of ssspirituous fissshes — Oh, oh, oh, I feel faint!
[He sinks onto the table.]

tenha uma finalidade elevada e sagrada. Devo chamá-lo de "A Cobiça humilhando a maternidade", ou "A prosperidade do Império Britânico sob a ameaça -

SR. TENNYSON

- da fertilidade dos fuzileiros navais".

WATTS

Não, não, não, Alfred. Você distorceu o que quis dizer completamente. Devo chamá-lo de "A Cobiça humilhando a Maternidade" ou "O triunfo do Império Britânico sob a ameaça do consumo desenfreado de bebidas alcoólicas por parte das classes trabalhadoras" -

SR. TENNYSON [*gritando e apertando com força sua cabeça*]

Ai, ai, ai - doze esses em dez linhas- doze esses em dez linhas! A prosssperidade dos Inglesesss - as ovasss dos fuzileirosss navaiasss - o consssumo de peixesss bêbadoss - Ai, ai, ai, acho que vou desmaiar! [*Ele cai sobre a mesa.*]

SRA. CAMERON [*posicionando o seu tripé*]

"A morte de Arthur!" [WATTS dirige-se a TENNYSON e dá tapinhas em seu ombro] Anime-se, meu velho amigo; anime-se. Atenderei completamente aos

MRS. C. [*planting her tripod*]
 "The Passing of Arthur!" [*WATTS up to TENNYSON and patting him on the shoulder*] Cheer up, my dear old friend; cheer up. I will be guided entirely by your wishes. I will call it merely "Mammon trampling upon Maternity." Unless I mistake — and I have made some very terrible mistakes today — there is not a single letter s in the line.

LORD T.

The moan of doves in immemorial elms. The murmuring of innumerable bees. Myriads of rivulets hurrying through the lawns. Forgive my

seus desejos. Chamarei simplesmente de "A Avareza humilhando a Maternidade". A não ser que tenha cometido algum erro - e eu cometi vários erros imperdoáveis hoje - não há uma letra S sequer nesse título.

SR. TENNYSON

"Pombas brancas agonizam em olmos esquecidos. De inúmeras abelhas, o lamento. Atravessam os relvados milhares de riachos"²⁸⁶. Perdoem a minha fragilidade. Faz anos que não me deparo com a letra S em grande número. Hallam as arranca com um canivete da revista *The Times* todas as manhãs. De todo modo, o Cerco de Sevastopol²⁸⁷ foi

²⁸⁶ Referência ao poema "The Princess" [A princesa] (1874) - Canto VII, linha 205 - poema de Tennyson. Woolf inverte a ordem do poema. A ordem correta é: "Myriads of rivulets hurrying through the lawns/ The moan of doves in immemorial elms/ The murmuring of innumerable bees". Ver *Alfred Tennyson: the Major Works* (2009, p. 196).

²⁸⁷ O Cerco de Sevastopol foi um dos principais combates ocorridos durante a Guerra da Crimeia, conflito entre o Império Russo e os aliados do Reino Unido (França, Reino da Sardenha [1297-1861] e o Império Otomano [atual Turquia]). Após a morte de Alexandre I, rei da Rússia, o déspota Nicolau I assumiu o trono e se dedicou à tarefa de expandir o território russo no Oriente Médio. Sob o pretexto de proteger terras sagradas, Nicolau comanda uma invasão em terras otomanas. O Reino Otomano declara guerra à Rússia a fim de proteger suas terras. Outro motivo para os conflitos tinha um teor religioso. Os russos ortodoxos e os católicos franceses brigavam pelo domínio de Jerusalém e Nazaré. De 1854 a 1855 (ano em que Tennyson publica *Maud*), as tropas aliadas sitiaram as cidades de Sevastopol, base oficial do Reino Tsarista no Mar Negro, a fim de dar suporte às tropas otomanas. Houve muita violência e mortes. Uma das batalhas mais famosas desse conflito foi a Batalha de Balaclava. Nesta, os russos não conseguiram tomar o porto de Balaclava, principal rota de acesso das tropas britânicas, francesas e otomanas. No entanto, por um erro de estratégia de guerra, a Carga da Brigada Ligeira, como era conhecida a cavalaria da armada britânica, foi surpreendida pelo exército russo. Foi uma batalha sangrenta que custou muito ao exército britânico, que perdeu muitos soldados e cavalos. Esse ataque suicida e mal planejado ainda é debatido por historiadores. Considerando que, em 30 de março de 1856, a Rússia percebe que seus rivais estão vencendo a guerra e decide assinar um tratado (o Tratado de Paris) que a obrigava a retirar suas tropas dos territórios otomanos, não deixa muito evidente se os britânicos foram desastrosos ou, de algum modo, bem-sucedidos, mesmo perdendo mais de 40% de sua tropa (ver <https://www.britannica.com/event/Battle-of-Balaklava>. Acesso em 28/02/2022). Contudo, esta batalha ficou muito famosa durante o período vitoriano e a cavalaria britânica sobreviventes receberam muitas homenagens à época. Alfred Tennyson, na posição de poeta laureado, escreve um poema

weakness. It is years since I encountered the letter s in such profusion. Hallam eradicates them from the *Times* with a penknife every morning. Even so, the Siege of Sevastopol was almost the death of me. If I had not been engaged in writing *Maud* at the time, I doubt that I could have survived. Living at Farringford there is constant danger from flocks of geese. So I carry a copy of my own works wherever I go and fortify myself by repeating the mellow ouzel fluting on the lawn, the moan of doves in immemorial elms. Maud, Maud, Maud, they are crying and calling. Maud, Maud, Maud.

[*He sits down by the window and begins to read.*]

quase fatal para mim. Se não estivesse envolvido na escrita de *Maud* naquela época, duvido que tivesse sobrevivido. Viver em Freshwater é bem perigoso devido ao grande número de gansos. É por isso que carrego meus livros aonde quer que eu vá e me fortaleço ao repetir "O canto suave de um pássaro negro que flauteia no campo"²⁸⁸. O sofrimento de pombas brancas em olmos esquecidos. Maud, Maud, Maud, estão chorando e clamando. Maud, Maud, Maud.

[*Ele se senta à janela e começa a ler.*]

SRA. CAMERON [*movendo os dedos como se estivesse pintando um quadro*]
"Inspiração - ou o sonho de uma poeta"²⁸⁹. Veja o contorno do nariz face a face com a hera²⁹⁰! Observe os cabelos

com título homônimo, "The Charge of the Light Brigade" (1855) [O ataque da brigada ligeira] a fim de exaltar a coragem e heroísmo dos soldados britânicos. (Ver <https://www.britannica.com/topic/The-Charge-of-the-Light-Brigade>. Acesso em 28/02/2022 e *Alfred Tennyson: the Major Works* (2009, p. 302-303).

²⁸⁸ Woolf mistura versos de dois poemas de Tennyson. O primeiro verso ("The mellow ouzel fluting on the lawn") faz parte do poema "The Gardener's Daughter" [A filha do Jardineiro], publicado no livro *The Gardener's Daughter and Other Poems* (1842). Já o segundo (the moan of doves in immemorial elms, como já mencionado, faz parte do poema "The Princess" (1874)

²⁸⁹ Trata-se de uma alusão ao poema "The Poet's Dream" [O sonho de um poeta], do poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792 - 1822). Este poema compõe *Prometheus Unbound* (1820), um longo drama lírico em quatro atos.

²⁹⁰ Aqui temos uma evidência de que Woolf refere-se ao poema "Prometheus Unbound", de Shelley. Como podemos observar na nota anterior, há um verso de Shelley que faz referência à hera (*ivy*), um tipo de planta trepadeira. "The yellow bees in the **ivy-bloom**/ Nor heed nor see, what things they be/ But from these create he can/ Forms more real than living man/ Nurslings of immortality!" (SHELLEY, 1820, p. 247, grifo nosso). Em tradução livre: "As abelhas áureas na hera florescente/ O que são, não percebem ou não veem/ Mas a partir disso cria-lo [o poeta] pode/ Formas muito mais reais do que um ser vivente, crias da imortalidade". De acordo com professora Elisa Kay Sparks, a hera, na tradição ocidental, tem relação direta com as mitologias romana e grega. Primeiramente, há uma associação

MRS. C. [*fluttering her fingers*]
 "Inspiration — or the poet's dream."
 Look at the outline of the nose against
 the ivy! Look at the hair tumbling like
 Atlantic billows on a stormy night! And
 the eyes — look up, Alfred, look up —
 they are like pools of living light in
 which thoughts play like dolphins
 among groves of coral. The legs are a
 trifle short, but legs, thank God, can
 always be covered. [*She covers his
 legs with an embroidered table cloth.*]
 Charles, rouse yourself. Signor, lean
 against the window frame. Cook!
 Louisa! Mary Magdalen! James! Lord
 Tennyson is about to read Maud.

esvoaçantes como nuvens sobre o mar
 do Atlântico em uma noite tempestuosa.
 E os olhos - olhe para cima, Alfred, olhe
 para cima - eles são como lagoas
 iluminadas onde os pensamentos
 brincam como golfinhos em meio ao
 conjunto de corais. As pernas são um
 pouco curtas, mas as pernas, graças a
 Deus, sempre podem ser cobertas. [*Ela
 cobre as pernas de TENNYSON com
 uma toalha de mesa bordada.*] Charles,
 levante-se. Senhor Watts, apoie-se na
 janela. Cozinheira! Louisa! Maria
 Madalena! James! O Sr. Tennyson vai
 começar a ler *Maud*.

[*Os empregados entram juntos. A*

com o deus romano Baco, deus do vinho, da agricultura, da fertilidade e da folia. Seu equivalente grego é o deus Dionísio, deus do vinho, da festa, das artes e do teatro. O deus Baco utilizava uma coroa feita com folhas de hera, pois esta, assim como o louro, era utilizada para celebrar e laurear poetas na antiguidade. Já nos séculos XVII e XIX, a hera, com a ascensão do período romântico, ganha outras associações. Como nos informa Sparks, a hera era associada com tavernas, o que ainda estava relacionado ao sentido clássico referente ao vinho e às festas. Um lugar, por exemplo, coberto por heras indicava que ali havia uma taverna. Com o tempo, a hera começou a ter associações negativas também. Devido à sua forma de crescimento, um arbusto trepador, era vista também como algo perigoso, um parasita que enrosca e engana suas presas, tal como podemos observar nos versos de Shelley, cujo eu lírico observa abelhas sendo atraídas pela hera que floresce. No século XIX, a hera começa a ser associada também com o amor, o casamento e a fidelidade, símbolo da docilidade feminina (Ver. *A Virginia Woolf Herbarium*. Disponível em <<https://woolfherbarium.blogspot.com/p/53-ivy.html>>. Acesso em 01/03/2022). Á guisa de exemplo, Sparks menciona o poema *The Ivy-Wife* [*A hera do lar*] (1898), de Thomas Hardy (1840 -1928), um exemplo misógino da presença parasita da mulher no lar, que se enrosca na árvore e a faz cair. (Ver https://www.poetry-archive.com/h/the_ivy_wife.html. Acesso em 01/03/2022). Contudo, em *Freshwater*, Woolf brinca com essa conotação negativa ao colocar Tennyson face a face com uma hera. Tennyson, que é de fato um poeta laureado, já que o louro e a hera, na mitologia clássica, celebram e laureiam poetas, também tem que observar outros sentidos para essa planta. Esta não celebra apenas a sua arte, mas também subjuga mulheres em sua época. Além disso, Watts, linhas acima, fala do consumo desenfreado de bebidas, algo que Rosalind Howard era contra e Tennyson faz trocadilhos com os títulos que Watts possivelmente dará à sua obra, como se estivesse bêbado (algo sobre a construção do personagem que atores devem levar em consideração). Na versão de 1935, Tennyson chega a mencionar "duas garrafas de vinho do porto", algo que deve levado pelos Camerons na viagem para Índia. Ou seja, mas uma referência aos deuses do vinho.

[<i>The servants come trooping in, COOK dressed as Guinevere; JAMES as Cupid. They form a tableau round LORD TENNYSON at the window.</i>]	cozinheira vestida como Guinevere²⁹¹; James como um Cupido. Eles se posicionam para a fotografia ao redor de TENNYSON à janela.]
MRS. C. [<i>to the audience</i>] "Alfred, Lord Tennyson reading Maud to Julia Margaret Cameron for the last time."	SRA. CAMERON [<i>dirigindo-se para a plateia</i>] "Alfred, Sr. Tennyson lendo <i>Maud</i> para Julia Margaret Cameron pela última vez".
LORD T. Come into the garden, Nell. [<i>The clock begins striking twelve as he reads.</i>] I am here at the gate alone; And the woodbine spices are wafted abroad. And the musk of the rose is blown. She is coming, my own, my dear; Were it ever so airy a tread, My heart would hear her and beat, Were it earth in an earthy bed; My dust would hear	SR. TENNYSON Venha para o jardim, Nell²⁹². [<i>O relógio marca meio-dia quando ele começa a ler.</i>]. Estou sozinho aqui no portão; e o aroma das folhas de heras americanas emanam por todos os lados, e da rosa o cheiro de almíscar emana. Ela está vindo, apenas minha, minha querida; Fosse sempre tão delicada a caminhada, Meu coração a ouviria e pulsaria, Estivesse sempre a terra em um leito mundano; Meu coração já em pó a ouviria e pulsaria, Tivesse eu por um

²⁹¹ Ver **Anexo P** para conferir "The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere" [*A despedida do cavaleiro Lancelot e da rainha Guinevere*] (1874), fotografia de Julia Margaret Cameron na qual aparecem Andrew Hichen e May Prinsep como o cavaleiro Lancelot e a rainha Guinevere.

²⁹² Referência ao poema *Maud*, de Tennyson. No original, ele diz: "Come into the garden, Maud", enquanto Woolf substitui Maud por Nell em sua farsa. De acordo com Adam Roberts, editor da obra de Tennyson, alguns versos de *Maud* (Parte I, seção XXII, estrofe I) foram musicados e ficaram bastante conhecidos como *parlour songs*, canções feitas para serem performadas em salões por cantores e pianistas amadores. No entanto, como nos informa Roberts em suas notas, Tennyson parece não ter gostado desse tipo de adaptação de seus versos, pois ele acreditava que apenas a voz humana seria apropriada para os seus poemas. (Ver de *Alfred Tennyson: the Major Works*, 2009, p. 599, nota 332). Além disso, essa adaptação dos versos de Tennyson está disponível em plataformas digitais. Em 1856, o compositor irlandês Micheal William Balfe (1808 - 1870), musicou tais versos. (Ver https://www.youtube.com/watch?v=brtK_ftiSjs. Acesso em 01/03/2022).

her and beat, Had I lain for a century
dead; Would start and tremble under
her feet. And blossom in purple and
red.

MRS C. [*in great excitement, pointing
at the window*]

Sir Galahad!

ALL

Sir Galahad?

MRS. C.

There among the raspberry canes —
kissing; no, being kissed. Wait, young
man. Wait! [*She dashes out of the
room.*]

MR. C.

I slept, and had a vision in my sleep. I
saw a yellow omnibus advancing down
the glade. I saw Lydia among the
raspberry canes.

século morto; Avançaria e tremeria sob
seus pés. E renasceria em púrpura e
carmim²⁹³.

SRA. CAMERON [*com bastante
animação e apontando para a janela*]

O Cavaleiro Galahad!

TODOS

Cavaleiro Galahad?

SRA. CAMERON

Lá, entre os arbustos de framboesa -
beijando; não, sendo beijado. Espere,
jovem rapaz. Espere! [*Ela sai correndo
porta afora.*]

SR. CAMERON.

Eu dormi, e tive uma visão durante meu
sono. Vi um automóvel amarelo indo em
direção ao jardim. Vi Lydia entre os
arbustos de framboesa.

WATTS

A sua música, Alfred, tocou em minha

²⁹³ Aqui, Woolf coloca os versos de *Maud* fora da estrutura de uma estrofe.

She is coming, my own, my sweet;
Were it ever so airy a tread,
My heart would hear her and beat,
Were it earth in an earthy bed;
My dust would hear her and beat,
Had I lain for a century dead;
Would start and tremble under her feet,
And blossom in purple and red.

(Ver Alfred Tennyson: *the Major Works*, 2009, p. 334)

WATTS

Your music, Alfred, has tuned my mind to its highest pitch, and I now feel inspired to approach the most awful problems of my art in a spirit of devout devotion. But where is Ellen? I must find Ellen. Where is Ellen?

[Enter MRS. CAMERON with ELLEN TERRY, who is dressed as a young man.]

MRS. C.

I have found him at last. Sir Galahad!

[Everybody stares. WATTS, TENNYSON and MR. CAMERON rise to their feet.]

LORD T.

Nell!

MR. C.

cabeça em sua nota mais alta²⁹⁴, e agora me sinto motivado para enfrentar o mais terrível dos problemas de minha obra com o espírito de fervorosa devoção. Mas onde está Ellen? Preciso encontrar Ellen. Onde está Ellen?

[Entra a SRA. CAMERON com ELLEN TERRY, que está vestida como um jovem rapaz.]

SRA. CAMERON

Eu o encontrei finalmente. O cavaleiro Galahad!

[Todos olham fixamente. WATTS, TENNYSON e SR. CAMERON ficam de pé.]

SR. TENNYSON

Nell!

SR. CAMERON

Lydia!

WATTS

Ellen! Ah, Modéstia, Modéstia. *[Ele cai de joelhos colocando as mãos no rosto.]*

SRA. CAMERON

²⁹⁴ Esta fala de Watts indica que Tennyson estava cantando, embora Woolf não tenha incluído uma direção de palco. Além disso, fica evidente também que Woolf conhecia a *parlour song* que foi feita a partir do poema de Tennyson e ela provavelmente sabia que ele não gostava. Sendo assim, ela está certamente debochando dessa informação. Por fim, esta cena, caso esta farsa seja adaptada, o ator que for interpretar Tennyson deverá cantar os versos de *Maud* e os versos aqui traduzidos para o Português precisarão ser musicados.

Lydia!

WATTS

Ellen! Oh, Modesty, Modesty. [He sinks down covering his face with his hand.]

MRS. C.

Why, it's Ellen Terry dressed up as a man. How becoming trousers are, to be sure! I have never, never, seen anything so exquisite as Ellen in the arms of a youth among the raspberry canes.

WATTS *[starting up]*

In the arms of a youth! In trousers in the arms of a youth! My wife in trousers in the arms of a youth! Unmaidenly! Unchaste! Impure! Out of my sight! Out of my life!

[Enter MR. CRAIG.]

CRAIG

And into my arms. Come along, Nell. It's time we were off. You can't keep a horse tied up at the gate all day in this weather.

MR. C.

I slept, and had a vision in my sleep. I thought I saw a motor omnibus advancing down the glades of

Nossa, Ellen Terry está vestida como um homem. Que as calças favorecem, não há dúvida. Nunca, nunca vi algo tão artístico como Ellen nos braços de um jovem no meio dos arbustos de framboesa.

WATTS *[começando a ficar nervoso]*

Nos braços de um fedelho! De calças e nos braços de um fedelho. A minha esposa vestindo calças e nos braços de um fedelho! Ninfeta! Depravada! Impura! Suma da minha frente! Suma da minha vida!

[Entra o SR. JOHN CRAIG.]

CRAIG

E caia nos meus braços. Venha comigo, Nell. Já deveríamos ter partido. Não podemos deixar um cavalo amarrado ao portão o dia todo na friagem.

SR. CAMERON

Eu dormi, e tive uma visão enquanto dormia. Pensei ter visto um automóvel indo na direção aos jardins da casa de Tennyson. Que cor é seu cavalo, meu jovem?

CRAIG

Ele tem a pelagem mesclada.

Farringford. What colour is your horse, young Sir?

CRAIG

A strawberry roan.

MR. C.

Then my dream has come — more or less — true. The omnibus was yellow.

WATTS

Miserable girl — if girl I still can call you. I could have forgiven you much but not this. Had you gone to meet him as a maiden, in a veil, or dressed in white, it would have been different. But trousers — no — check trousers; no. Go then. Vanish with your paramour to lead a life of corruption.

CRAIG

Hang it all, Sir. I have a large house in Gordon Square.

WATTS

Go then to Gordon Square. Found a society in which the sanctity of the marriage vow is no longer respected, where veils are rent and trousers, check trousers —

ELLEN

SR. CAMERON

Então o meu sonho quase se tornou realidade. O automóvel era amarelo.

WATTS

Garota miserável - se ainda posso chamá-la de garota. Eu poderia ter perdoado muita coisa menos isso. Se você o tivesse encontrado como uma donzela, usando um véu, ou vestida de branco. teria sido diferente. Mas calças - não - calças xadrez; não. Vá mesmo. Fuja com seu amante para levar uma vida de imoralidade.

CRAIG

Calma aí, senhor. Eu tenho uma grande casa em *Gordon Square*.

WATTS

Vão então para *Gordon Square*. Forme uma sociedade na qual a santidade do voto matrimonial não seja mais respeitada, onde os véus sejam rasgados e calças, calças xadrez -

ELLEN

Ah, já ia me esquecendo. [*Ela puxa um enorme véu do bolso de sua calça.*] Aqui está o seu véu. Pretendo usar calças de agora em diante. Nunca entendi essa coisa de usar véus num clima como este.

O, I was forgetting. [*She pulls a long veil out of her pocket.*] Here's your veil. I intend to wear trousers in future. I never could understand the sense of wearing veils in a climate like this.

WATTS

Unhappy maiden. You have no ideals. No imagination. No religion. No sense of the symbolical in art. The veil which you cast asunder symbolises purity, modesty, chastity —

LORD T.

— and the fertility of fish. Don't forget that, Watts.

ELLEN [*to CRAIG*]

I don't understand a word they're saying. But then I never did. Can't we escape to some place where people talk sense?

WATTS

Go to Bloomsbury. In that polluted atmosphere spread your doctrines, propagate your race, wear your trousers. But there will come a day [*he raises his eyes and clasps his hands*] when the voice of purity, of conscience, of high mindedness, of

WATTS

Garota infeliz. Você não tem princípios. Não tem criatividade. Não tem religião. Não entende nada da simbologia na arte. O véu que você acaba de rasgar simboliza a pureza, a modéstia, a castidade -

SR. TENNYSON

- e a fertilidade dos peixes. Não se esqueça disso, Watts.

ELLEN [*para CRAIG*]

Não consigo entender nada do que estão falando. Mas nunca entendi mesmo. Podemos fugir para algum lugar onde as pessoas digam coisas que façam sentido?

WATTS

Vão para Bloomsbury. Naquele ambiente imundo espalhem suas ideologias, propaguem a sua raça, usem calças. Mas vai chegar o dia [*ele olha para cima e aperta as mãos com força como se fosse rezar*] em que a voz da pureza, da consciência, da dignidade, da nobreza e da verdade será ouvida na terra.

SR. CAMERON [*com o olhar perdido em frente de WATTS como se estivesse tendo uma visão*]

Isso se refere a Middleton Murry e O

nobility, and truth, will again be heard in the land.

MR. C. [*gazing in front of him as if at a vision*]

The reference is to Middleton Murry and the Adelphi. All expectations have been surpassed. You are urgently advised to secure advertising space without delay. High Mindedness pays.

WATTS

Thank God for that! It was not so in my day. To this Middleton Murry, then, I bequeath my mantle. [*He flourishes the veil.*] As for you [*turning upon ELLEN and MR. CRAIG*] guilty, unbridled, unhallowed couple, fly! [*The door opens, and undertakers carry in two coffins which they put down in the middle of the room.*]

MRS. C.

They have come. They have come!

MR. C.

At last, at last! We start for India. [*MR. and MRS. CAMERON clasp hands*]

*Adelphi*²⁹⁵. Todas as expectativas foram superadas. Você é imediatamente orientado a garantir um espaço de publicidade sem demora. A Dignidade recompensa.

WATTS

Agradeço a Deus por isso! Não era assim na minha época. Para esse Middleton Murry, então, deixo o meu manto. [*Ele sacode o véu.*] Já vocês [*virando-se para ELLEN e CRAIG*] criminosos, tresloucados, casal pecador, sumam! [*A porta é aberta e agentes funerários entram com dois caixões que são colocados no meio da sala.*]

SRA. CAMERON

Eles chegaram. Chegaram!

SR. CAMERON

Finalmente, finalmente! Vamos para a Índia. [*SR. CAMERON e SRA. CAMERON dão as mãos e ficam de pé ao lado dos caixões.*]

SR. e SRA. CAMERON

Vamos para a Índia. Vamos procurar uma terra menos corrompida pela hipocrisia, onde a natureza impera. Uma

²⁹⁵ Referência a John Middleton Murry (1889-1957), escritor e crítico literário que fundou o periódico *The Adelphi* em 1923, mesmo ano em que Woolf escrevia a primeira versão de *Freshwater*. Além disso, Murry, foi casado com Katherine Mansfield (1888 -1923) de 1918 até o ano de sua morte, em 1923.

and stand by the coffins.]

MR. AND MRS. C.

We start for India. We go to seek a land less corrupted by hypocrisy, where nature prevails. A land where the sun always shines. Where philosophers speak the truth. Where men are naked. Where women are beautiful. Where damsels dance among the currant bushes — It is time — It is time. We go; we go.

ELLEN AND MR. CRAIG

And we go too. We go to a land —

ELLEN

Oh I've had enough of this style of talking! The fact is we're going to Bloomsbury — number forty-six Gordon Square, W.C. 1. There won't be no veils there! Not if I know it!

MR. C. [walking slowly out of the room with his hands stretched before him]
Lydia — Lydia — I come — I come!

MRS. C. [*running back into the room*]
Wait, wait. I have left my camera behind. [*She takes it and holds it towards ELLEN TERRY.*] It is my wedding gift, Ellen. Take my lens. I bequeath it to my descendents. See

terra onde o sol sempre brilha. Onde os filósofos digam a verdade. Onde os homens fiquem pelados. Onde as mulheres sejam bonitas. Onde as donzelas dançam entre os pés de groselha - Chegou a hora - Chegou a hora. Vamos; vamos.

ELLEN e SR. CRAIG [*juntos*]

E nós vamos também. Vamos para a terra -

ELLEN

Ah, já estou farta desse tipo de papo! O fato é que vamos para Bloomsbury - número 46, Gordon Square. Não vai ter nada de véus por lá! Não que eu saiba!

SR. CAMERON [*saindo da sala vagarosamente com seus braços estendidos à sua frente*]

Lydia - Lydia - Estou indo - Estou indo!

SRA. CAMERON [*volta correndo para a sala*]

Esperem, esperem. Esqueci a minha câmera. [*Ela pega a câmera e a entrega para ELLEN TERRY.*] Este é o meu presente de casamento, Ellen. Pegue a minha câmera. Eu passo adiante para os meus descendentes. Veja que as lentes estão sempre um pouco fora de foco. Adeus! Adeus!

that it is always slightly out of focus.
Farewell! Farewell!

[*Exeunt MR. and MRS. CAMERON and ELLEN and CRAIG. A noise of shouting is heard, which dies away and grows again. Excited servants rush in.*]

SERVANTS

It is the Queen, my Lord! She has driven over from Balmoral to see you.
[*HER MAJESTY QUEEN VICTORIA is wheeled in in an arm chair.*]

WATTS [*falling on his knees at her feet*]

The Utmost for the Highest!

LORD T. [*TO the audience, very grimly*]

The comedy is over.

[*LORD TENNYSON falls on his knees. Several gramophones play "God Save the Queen," and the curtain falls.*]

[*Saem SR. e SRA. CAMERON, ELLEN e CRAIG. Ouve-se o som de uma gritaria, que cessa e começa novamente. Agitados, os empregados correm para dentro.*]

EMPREGADOS

É a rainha, meu senhor! Ela viajou do castelo de Balmoral²⁹⁶ até aqui para vê-lo. [*Sua Majestade, a RAINHA VICTORIA é transportada para dentro em uma poltrona.*]

WATTS [*cai de joelhos aos pés da rainha*]

Tudo por um bem maior!

SR. TENNYSON [*olha para a plateia de um modo bem melancólico*]

A comédia chegou ao fim.

[*SR. TENNYSON cai de joelhos. Muitos gramofones tocam "Deus salve a rainha" e caem as cortinas*]

CAEM AS CORTINAS

²⁹⁶ O castelo de Balmoral em Aberdeenshire, Escócia, foi adquirido pela rainha Victoria em 1848, e tem sido residência da família real britânica desde então.

CURTAIN



6. **FRESHWATER: UMA COMÉDIA DE VIRGINIA WOOLF (1935) – UMA FARSA MODERNISTA EM TRÊS ATOS**

Imagem 16 - *Mammon* (1884-5), por George Frederic Watts



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-mammon-n01630>

Dramatis Personae

CHARLES HAY CAMERON
 MRS. JULIA CAMERON
 G. P. WATTS
 ELLEN TERRY
 LORD TENNYSON
 MR. CRAIG
 MARY MAGDALEN
 MITZI, THE MARMOSET
 THE PORPOISE
 QUEEN VICTORIA

Personagens

SR. CHARLES CAMERON, O JURISTA
 SRA. JULIA CAMERON, A FOTÓGRAFA
 GEORGE FREDERIC WATTS, O PINTOR
 ELLEN TERRY, A ATRIZ
 LORD ALFRED TENNYSON, O POETA
 SR. JOHN CRAIG, O CAPITÃO
 MARIA, A EMPREGADA
 MITZI, O MICO
 GOLFINHO, O ANDRÓGINO
 RAINHA VICTORIA, A VIÚVA

Ato I - A Modéstia aos pés da Cobiça

A studio. Mrs. Cameron washing Mr. Cameron's head. Ellen Terry on the model's throne posing to Watts for Modesty at the feet of Mammon.

MSR. C.

Sit still, Charles! Sit still! Soap in your eyes? Nonsense. Water down your back? Tush! Surely you can put up with a little discomfort in the cause of art!

Um estúdio. A Sra. Julia Cameron está lavando a cabeça do Sr. Charles Cameron. Ellen Terry de forma majestosa posa para Watts, que pinta a Modéstia aos pés da Cobiça²⁹⁷.

SRA CAMERON

Sente-se direito, Charles! Não se mexa! Caiu sabão nos seus olhos? Bobagem. Tem água escorrendo pelas suas costas? Ah, por favor! Tenho certeza de que você aguenta um pouco de desconforto em nome da arte!

²⁹⁷ Referência ao famoso quadro de George Frederic Watts, *Mammon* (1884-5). Decido traduzir por “cobiça”, pois, na língua inglesa, o termo *mammon* refere-se a *greed*, que pode ter traduzido por “cobiça”.

MR. C.

The sixth time in eight months! The sixth time in eight months! Whenever we start for India Julia washes my head. And yet we never do start for India. I sometimes think we never shall start for India.

MRS. C.

Nonsense, Charles. Control yourself, Charles. Remember what Alfred Tennyson said of you: A philosopher with his beard dipped in moonlight. A chimney-sweep with his beard dipped in soot.

MR. C.

Ah, if we could but go to India. There is no washing in India. There beards are white, for the moon for ever shines, on youth, on truth, in India. And here we dally, frittering away our miserable lives in the withered grasp of –
[*Mrs. C. washes vigorously.*]

SR CAMERON

É a sexta vez em oito meses! A sexta vez em oito meses! Sempre que nos preparamos para ir à Índia²⁹⁸, Julia lava a minha cabeça. Ainda que nunca tenhamos ido à Índia. Às vezes acho que nunca vamos à Índia.

SRA. CAMERON

Não diga bobagens, Charles. Controle-se, querido. Lembre-se do que Alfred Tennyson disse a você: Um filósofo com sua barba imersa na luz do luar. Um limpas-chaminés com sua barba imersa em fuligem.

SR. CAMERON

Ah, mas se pudéssemos ir à Índia. Não há banho na Índia. Lá, as barbas são brancas, pois a lua sempre brilha, sobre a juventude, sobre a verdade, na Índia. E aqui permanecemos, desperdiçando nossas vidas miseráveis com entendimentos débeis das –

[*A SRA. CAMERON lava a cabeça do Sr. Cameron com mais força*]

²⁹⁸ Woolf refere-se à Índia, mas, na verdade, os Camerons vão para o Ceilão, atual Sri Lanka, como podemos checar em uma entrada nos diários de Woolf datada a 30/01/1919, como mencionado anteriormente (WOOLF, 2008, p. 67).

WATTS [*looking around.*]

Courage, my old friend. Courage. The Utmost for the highest, Cameron. Always remember that. [*to Ellen*] Don't move, Ellen. Keep yourself perfectly still. I am struggling for six months. It is still out of drawing. But I say to myself, The Utmost for the Highest. Keep perfectly still.

[*Enter Tennyson*]

TENN

The son of man has nowhere to lay his head.

MR. C.

Washing day at Farringford too, Alfred?

TENN

Twenty earnest youths from Clerkenwell are in the shrubbery; six American professors are in the summer house; the bathroom is occupied by the Ladies Poetry Circle

WATTS [*olhando à sua volta*]:

Coragem, meu velho amigo. Coragem. Tudo por um bem maior, Cameron. Nunca se esqueça disso. [*Watts olha para Ellen.*] Não se mexa, Ellen. Mantenha-se perfeitamente imóvel. Estou tendo dificuldades para finalizar o dedão do pé da Cobiça. Faz seis meses que venho tentando. E ainda não está tecnicamente bom. Mas digo a mim mesmo, tudo por um bem maior. Continue perfeitamente imóvel.

[*Entra Alfred Tennyson*]

SR. TENNYSON

Não há lugar onde o filho do homem possa descansar sua cabeça²⁹⁹.

SR. CAMERON

É dia de banho em Farringford também³⁰⁰, Alfred?

SR TENNYSON

Vinte confiáveis jovens de *Clerkenwell* estão no meio do mato; seis professores americanos estão na casa

²⁹⁹Referência bíblica aos livros de Mateus (8:19) e Lucas (9:57-58). Em ambos os livros, Jesus conversava com futuros discípulos que queriam segui-lo aonde fosse. Jesus profere a mesma sentença: "o filho do homem não tem onde descansar sua cabeça", fazendo alusão ao fato de que segui-lo não seria tarefa fácil. Haveria muitas batalhas a serem travadas. (BÍBLIA SAGRADA, 1982).

³⁰⁰Referência à *Farringford*, casa de Alfred Tennyson na Ilha de Wight. Em seguida, Tennyson refere-se a Clerkenwell, município de Islington, em Londres.

from Ohio. The son of man has nowhere to lay his head.

MR. C.

Loose your mind from the affairs of the present. Seek truth where truth lies hidden. Follow the everlasting will o' the wisp. Oh don't tug my beard! [*Mrs. C. releases him.*] Heaven be praised! At two thirty we start for India. [*Mr. C. walks away to the window.*]

TENN

Upon my word! You don't say you're really going?

MRS. C. [*wringing out her sponge*]

Yes, Alfred. At two thirty we start for India – that's to say if the coffins have come. [*Mrs. C. gives the sponge to Mary.*] Take my sponge, girl; now go and see if the coffins have come.

de veraneio; o banheiro está ocupado por um Grupo de Poetisas Americanas. Não há lugar onde o filho do homem possa descansar sua mente³⁰¹.

SR. CAMERON

Liberte sua mente das questões do presente. Procure a verdade onde a verdade está escondida. Siga a chama que não se apaga. Calma, não puxe minha barba! [*Sra. Cameron o solta*] Deus seja louvado! Às 2:30 iniciamos nossa jornada para a Índia. [*Sr. Cameron anda em direção à janela*].

SR. TENNYSON

Não creio! Não me diga que vocês vão mesmo?

SRA. CAMERON [*espremendo a esponja*]

Sim, Alfred. Às 2:30, partimos para a Índia – quer dizer, se os caixões tiverem chegado. [*SRA.CAMERON dá a esponja para Maria*³⁰²]. Pegue a minha esponja, mocinha; agora vá e veja se os caixões já chegaram.

³⁰¹Como mencionado anteriormente, a casa de Tennyson em Freshwater tornou-se um chamariz para artistas e intelectuais (SWENSON, 2017). Woolf satiriza este fato ao dizer que ele não consegue achar um lugar no qual consiga descansar.

³⁰²Interessante notar que Maria está em cena, mas Woolf não dá nenhuma direção de palco que indique sua entrada. Suponho que já estivesse presente, auxiliando a Sra. Cameron.

MARY.

If the coffins have come! Why, it's the Earl of Dudley who's come. He's waiting for me in the kitchen. He's not much to look at but he's a deal sight better than coffins any day.

MRS.C.

We can't start for India without our coffins. For the eighth time I have ordered the coffins, and for the eighth time the coffins have not come. But without her coffin Julia Cameron will not start for India. Think, Alfred. When we lie dead under the Southern Cross my head will be pillowed upon your immortal poem *In Memoriam*. *Maud* will lie upon my heart. Look – Orion glitters in the southern sky. The scent of tulip-trees is wafted through the open

MARIA

Se os caixões tiverem chegado! Hum, é o conde de Dudley³⁰³ que acaba de chegar. Está esperando por mim na cozinha. Não é muito atraente, mas tem melhor aparência do que caixões em qualquer dia.

SRA. CAMERON

Não podemos ir à Índia sem os nossos caixões. Pela oitava vez encomendei os caixões, e pela oitava vez não foram entregues. Mas sem o seu caixão, Julia Cameron não vai à Índia. Reflita, Alfred. Quando estivermos mortos sob o Cruzeiro do Sul, minha cabeça repousará sobre *In Memoriam*, seu poema imortal. E *Maud*³⁰⁴ repousará em meu coração. Veja – a constelação de Órion³⁰⁵ brilha no céu do sul. O aroma dos tulipeiros atravessa a janela aberta. O silêncio é apenas quebrado

³⁰³ Referência à Mary Ryan, uma das empregadas dos Camerons que se casou com um nobre, mas não com o conde de Dudley. De acordo com Ruotolo (1976, p. 57), trata-se, na verdade, de uma piada familiar, pois Rachel Gurey (1868 -1920), sobrinha-neta de Julia Cameron, foi quem se casou com o Conde de Dudley II (1867 – 1932) em 1891.

³⁰⁴ Poema de Alfred Tennyson. *Maud and Other Poems* (1859).

³⁰⁵ Referência a John Herschel (1792 – 1871), astrônomo e matemático que construiu um observatório na Cidade Cabo e descobriu a presença de mais de 1200 nuvens interestelares, presentes na constelação de Órion. Herschel, além de posar para Julia, também foi padrinho do primeiro filho dos Camerons e teria sido ele quem falou com Julia sobre a invenção da fotografia em meados do século XIX.

window. The silence is only broken by the sobs of my husband and the occasional howl of a solitary tiger.

And then what is this – what infamy do I perceive? An ant, Alfred, a white ant. They are advancing in hordes from the jungle. Alfred, they are devouring *Maud*!

TENN

God bless my soul! Devouring *Maud*? The white ants! My ewe lamb! That's true. You can't go to India without your coffins. And how am I going to read *Maud* to you when you're in India? Still – what's the time? Twelve fifteen? I've read it in less. Let's begin.

I hate the dreadful hollow behind the little wood,
Its lips in the field above are dabbled with blood-red heath,
The red-ribb'd ledges drip with a silent horror of blood,
And Echo there, whatever is ask'd her, answers
'Death.'
For there in the ghastly pit long since a body was found,
His who had given me life – O father! O God!

MRS. C

That's the very attitude I want! Sit still, Alfred. Don't your eyes. Charles, you're sitting on my lens. Get up.

[MRS. C. fixes her tripod. Tennyson goes on reading *Maud*.]

pelos lamentos do meu marido e pelo eventual rugido de um tigre solitário. E então, o que é isso – esta infâmia da qual me dou conta? Um cupim, Alfred, um cupim. Estão vindo em bandos da floresta. Alfred, estão devorando *Maud*!

SR. TENNYSON

Que Deus tenha misericórdia! Estão devorando *Maud*? Os cupins! Minha ovelha! É verdade. Você não pode ir à Índia sem os caixões. E como vou ler *Maud* para você quando estiver na Índia? Ainda que – que horas são? 12:15? Já li em menos tempo. Vamos começar.

Odeio o terrível silêncio que a mata esconde,
Cujas margens em algum lugar distante encontram-se imersas
Em terrenos áridos cor de sangue,
À beira de nervuras rochosas que manam um terror silencioso
E sangrento,
E que ecoam de lá, não importa o que você pergunte, a resposta
"Morte".
Pois lá no sombrio precipício há muito tempo um corpo
Foi encontrado,
Daquele que me deu a vida – Oh Pai! Oh Deus!

SRA. CAMERON

É este tipo de conduta que eu aprecio! Aprume-se, Alfred! Não pisque os olhos. Charles, você está sentado na minha câmera. Levante-se.

[SRA. CAMERON ajusta o tripé da câmera. TENNYSON continua lendo

ELLEN [*stretching her arms*].

Oh, Signor, can't I get down? I am so stiff.

WATTS

Stiff, Ellen? Why you've only kept that pose for four hours this morning.

ELLEN

Only four hours! It seems like centuries. Anyhow I'm awfully stiff. And I would so like to go for a bathe. It's a lovely morning. The bees on the thorn. [*Ellen clambers down off the model's throne and stretches herself.*]

WATTS

You have given four hours to the service of art, Ellen, and are already tired. I have given seventy-seven years to the service of art and I am not tired yet.

ELLEN

O Lor'!

WATTS

Maud.]

ELLEN [*esticando os braços*]

Ah, *Signor*, posso me mover? Estou toda travada.

WATTS

Travada, Ellen? Mas você ficou nesta posição por apenas quatro horas esta manhã.

ELLEN

Apenas quatro horas! Parece que foram séculos. Enfim, estou terrivelmente cansada. E eu adoraria me retirar e dar um mergulho. O dia está lindo. As abelhas nos espinheiros [*Ellen deixa sua posição majestosa e se espreguiça.*]

WATTS

Você dedicou quatro horas a serviço da arte, Ellen, e já está cansada. Há 77 anos eu me dedico ao serviço da arte e ainda não estou cansado.

ELLEN

Ah, Deus d'céu!

WATTS

Se você quer se expressar de forma vulgar, Ellen, pelo menos articule

If you must use that vulgar expression,
Ellen, please sound the final *d*.

melhor as palavras.

ELLEN

Oh Lord, Lord, Lord!

ELLEN

Meu Deus do céu! Meu Deus do céu!
Meu Deus do céu!

TENN

I am not yet a Lord, damsel; but who
knows? That may lie on the lap of the
Queen. Meanwhile, sit on *my* lap.

SR. TENNYSON

Não sou ainda um nobre abençoado
por Deus, mocinha; mas quem sabe? A
decisão já deve estar repousando no
colo da rainha. Enquanto isso, sente-se
no meu colo.

[*Ellen sits on Tennyson's knee.*]

[*ELLEN senta no joelho de
TENNYSON*]

MRS. C

Another picture! A better picture!
Poetry in the person of Alfred
Tennyson adoring the Muse.

SRA. CAMERON

Outra fotografia! Uma fotografia
melhor! Poesia na figura de Alfred
Tennyson adorando a Musa.

ELLEN

But O'm Modesty, Mrs. Cameron;
Signor said so. I'm Modesty crouching
at the feet of Mammon, at least I was
ten minutes ago.

ELLEN

Mas eu sou a Modéstia, Sra. Cameron;
o senhor Watts disse. Sou a Modéstia
de cócoras aos pés da Cobiça, pelo
menos eu era há 10 minutos.

MRS.C.

Yes. But now you're the Muse. But the
Muse must have wings. [*Mrs. C.
rummages frantically in a chest. She*

SRA. CAMERON

Sim. Mas agora você é a Musa. Mas a
Musa deve ter asas ³⁰⁶. [*SRA.*

³⁰⁶Fica evidente quando a Sra. Cameron, no primeiro ato da versão de 1935, cisma em arranjar asas para Ellen, pois, segundo ela, a musa precisa ter asas. Sua solução, então, é pedir que Maria mate

<i>flings out various garments on the floor.] Towels, sheets, pyjamas, trousers, dressing gowns, braces – braces but no wings. Trousers but no wings. What a satire upon modern life! Braces but no wings! [Mrs. C. goes to the door and shouts.] Wings! Wings! Wings! What'd you say, Mary? There are no wings? Then kill the turkey! [Mrs. C. shuffles among the clothes. She exits.]</i> TENN <i>[to Ellen]</i> You're a very beautiful wench, Ellen! ELLEN And you're a great poet, Mr. Tennyson.	CAMERON <i>revira o baú empolgadamente. Arremessa várias roupas no chão].</i> Toalhas, lençóis, pijamas, calças, vestidos de festa, suspensórios – suspensórios, mas não tem asas. Calças, mas não tem asas. Que sátira da vida moderna! Tem suspensórios, mas não tem asas! <i>[SRA. CAMERON vai até a porta e grita]</i> Asas! Asas! Asas! Não entendi, Maria. Não tem asas? Ora, mate o peru! <i>[SRA. CAMERON arrasta os pés pelas roupas e se retira]</i> SR. TENNYSON <i>[para Ellen]</i> Você é uma rapariga³⁰⁷ muito bonita, Ellen! ELLEN E você é um grande poeta, Sr.
--	---

um peru e arranque suas asas. Esta cena é claramente um deboche acerca das performances asfixiantes de gênero que mulheres deveriam exercer. As asas que a Sra. Cameron insiste em conseguir para Ellen nos remetem ao conceito de “anjo do lar” propagado pelo poeta e crítico britânico Coventry Patmore (1823 - 1896) em seu poema *The Angel in the House [O anjo do lar]* (1854). Este poema traz questões concernentes ao autossacrifício e à obediência femininos, visto que a mulher, como receptáculo desse feminino histórico, deveria ser uma dama perfeita e atender aos caprichos do marido, caso fosse da alta sociedade, ou trabalhar em fábricas e/ou casas de família, caso habitasse as margens desta mesma sociedade, a fim de servir à máquina do Império (Cf. PINHO, 2010; SANTIAGO; 2018). Em 1931, em resposta a este “fantasma do lar”, Woolf faz um discurso para o *National Society for Women's Service* - Grupo britânico que lutava pelos direitos das mulheres - a fim de interrogar a posição das mulheres na sociedade e falar sobre o quão difícil era para elas se afirmarem pública e profissionalmente. Esse discurso acabou se tornando um dos ensaios mais célebres de Woolf: “Professions for Women” [Profissões para mulheres] (1931b). Ao discorrer sobre as profissões das mulheres, Woolf afirma que “É bem mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” (WOOLF, 1931b, p. 180), posto que mulheres, tidas como receptáculos de um feminino dócil, precisariam lidar com toda uma tradição de invisibilidade mesmo que já estivessem escrevendo profissionalmente, como era o caso da própria Woolf, que não frequentou a universidade tal como seus irmãos.

³⁰⁷ Sr. Tennyson chama Ellen de “wench” que, em inglês, pode significar uma jovem serviçal ou até mesmo uma prostituta. Considerando a resposta de Ellen, decido traduzir “wench” por “rapariga”, que pode ter um significado negativo em português brasileiro.

	Tennyson.
	SR. TENNYSON
	Você já viu a pele de um poeta? <i>[Tennyson levanta a manga da camisa e mostra o braço para Ellen]</i>
TENN	ELLEN
Did you ever see a poet's skin? <i>[He pull up his sleeve and shows her his arm.]</i>	Como a folha de uma rosa murcha.
	SR. TENNYSON
ELLEN	Ah, mas você devia me ver no banho!
Like a crumpled rose leaf!	Minhas coxas são como vasos de alabastro ³⁰⁸ !
TENN	ELLEN
Ah, but you should see me in my bath!	Acho às vezes, Sr. Tennyson, que o
I have thighs like alabaster!	senhor é o mais sensato de todos.
ELLEN	SR. TENNYSON <i>[ele a beija]</i>
I sometimes think, Mr. Tennyson, that you are the most sensible of them all.	Tenho bom senso para a beleza em todas a suas formas. Esta é a minha função como Poeta Laureado.
TENN <i>[kissing her]</i>	ELLEN
I am sensible to beauty in all its forms.	Diga-me, Sr. Tennyson, já colheu
That is my function as Poet Laureate.	prímulas ³⁰⁹ em uma trilha?
ELLEN	

³⁰⁸ Woolf diz "thighs like alabaster". Alabastro é um tipo de mineral branco utilizado para fazer vasos na Antiguidade.

³⁰⁹ De acordo com a pesquisadora woolfiana Elisa K. Sparks, prímula, no contexto literário vitoriano, significa "juventude", além de poder ser associada também à inocência, virgindade (Ver *Virginia Woolf Herbarium*, Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/p/73-primroses.html>). Desse modo,

Tell me, Mr. Tennyson, have you ever
picked primroses in a lane?

SR. TENNYSON

Diversas vezes.

ELLEN

E alguma vez a Sra. Tennyson saltou
por cima de sua cabeça montada em
um cavalo?

TENN

Scores of times.

ELLEN

And did Lady Tennyson ever jump over
your head on a horse?

SR. TENNYSON

Emily, pular? Emily, pular? Ela está
deitada em seu sofá há 50 anos, e eu
deveria ficar surpreso, não, deveria
ficar chocado, se um dia ela se
levantasse novamente³¹⁰.

TENN

Emily jump? Emily jump? She has lain
on her sofa for fifty years and I should
be surprised, nay I should be shocked,
if she ever got up again.

ELLEN

Suponho, então, que nunca estive
apaixonado. Ninguém nunca saltou por
cima de sua cabeça, deixando cair
uma rosa branca em suas mãos, e
fugiu a galope?

ELLEN

Then I suppose you were never in
love. Nobody ever jumped over your
head and dropped a white rose into
your hand and galloped away?

SR. TENNYSON

Meu filho, Hallam, nunca andou a

pode-se observar um contraste entre colher prímulas e fugir para Bloomsbury, um lugar entendido por muitos como depravado (Ver DELT & DETLOFF, 2006)

³¹⁰ Aqui Woolf faz uma piada capacitista sobre Emily Tennyson, esposa de Alfred Tennyson. Após o nascimento de seu segundo filho, Emily adoeceu e seus movimentos ficaram limitados, sendo considerada uma deficiente (Cf. COLLEY, 1991). Além disso, a romancista Lynne Truss satiriza as limitações da esposa de Tennyson em seu romance *Tennyson's Gift* (1996). Truss trata a doença de forma leve a fim de mostrar que as limitações físicas de Emily não a impediram de ter uma vida ativa ao lado do marido, principalmente em Freshwater, onde o romance de Truss é ambientado.

TENN	cavalo. Tinha uma má postura para cavalgar. Minha vida praticamente nunca teve esse tipo de aventura amorosa que você descreve. Continue.
Hallam never galloped. He had a bad seat on a horseback. My life has been singularly free from amorous excitement of the kind you describe. Tell me more.	ELLEN Bem, Sr. Tennyson, estava um dia desses andando por uma trilha e colhendo prímulas quando ³¹¹ –
ELLEN	SRA. CAMERON [<i>entrando novamente</i>]: Aqui estão as asas do peru.
Well you see, Mr. Tennyson, I was walking in a lane the other day picking primroses when –	ELLEN Ah, Sra. Cameron, a senhora matou a peru? Gostava tanto daquela ave.
MRS. C. [<i>re-entering</i>] Here's the turkey wings.	SRA. CAMERON O peru está feliz, Ellen. O peru se tornou parte e produto da minha arte imortal. Agora, Ellen. Suba nesta cadeira. Abra os braços. Olhe para cima. Alfred, você também – olhe para cima!
ELLEN	SR. TENNYSON
Oh, Mrs. Cameron, have you killed the turkey? And I was so fond of that bird.	Para Nell ³¹² .
MRS.C. The turkey is happy, Ellen. The turkey has become part and parcel of my immortal art. Now, Ellen. Mount this chair. Throw your arms out. Look upwards. Alfred, you too – look up!	

³¹¹ Esta fala indica que Ellen já havia se encontrado com John Craig.

³¹² Tennyson, pela primeira vez, chama Ellen de Nell, apelido derivado do nome Ellen, o que nos mostra que Tennyson dirige-se a Ellen de forma íntima, mesmo se tratando de uma moça comprometida. Além disso, poderemos observar ao longo da peça que Ellen Terry também é chamada de Musa, Modéstia, Castidade e Poesia. Levando em consideração a mudança de comportamento da personagem, que se rebela contra os padrões de conduta vitorianos que esperam que ela performe, ter outros nomes parece evidenciar a tentativa de Woolf em mostrar que, nesse contexto, Ellen possui vários nomes, mas nenhuma identidade fixa. Por ser atriz, é capaz de

TENN

To Nell!

WATTS

I do not altogether approve of the composition of this piece, Julia.

MRS. C.

The Utmost for the Highest, Signor. Now, keep perfectly still. Only for fifteen minutes.

MR. C. [*looking at the MARMOSET*]

Life is a dream.

TENN

Rather a wet one, Charles.

MR.C.

All things that have substance seem to

WATTS

Não estou completamente de acordo com a composição desta obra, Julia.

SRA CAMERON

Tudo por um bem maior, senhor. Agora, fique perfeitamente imóvel. Por apenas 15 minutos.

SR. CAMERON [*olhando para o MICO*³¹³]:

A vida é um sonho.

SR. TENNYSON

E bem molhado³¹⁴, Charles.

SR. CAMERON

Todas as coisas que têm uma substância me parecem irreais. O que são estas coisas? [*Sr. Cameron pega os suspensórios.*] Suspensórios.

performar vários personagens sem se fixar em nenhum deles (Cf. WOOLF, 1941c), embora tentem capturá-la em papéis que subjugam o feminino. A partir do Ato II, Ellen é marcada no texto como apenas Nell, mas não a Nell que Tennyson tenta seduzir, mas outra Nell, uma Nell antes do “café da manhã”, despida das performances e condutas vitorianas, uma Nell bem mais consciente e determinada.

³¹³ Referência a Mitzi, sagui de estimação de Leonard Woolf, adotado em 1934. (Ver. GLENDINNING, 2006). Aqui decido traduzir por mico, pois, em português, pode gerar um ambiguidade que contribua para a comicidade da farsa.

³¹⁴ Coincidentemente, no dia da performance, de acordo com Woolf (1979, p. 373) em carta a Quentin Bell, Mitzi fez xixi no ombro de Leonard. “gostaria que pudesse ter ido [para estreia de *Freshwater*] para ver Nessa e Angelica e Duncan e o mico fazendo xixi no braço de Leonard”³¹⁴. Parece que era algo comum de acontecer, pois Leonard ia a todos os lugares com Mitzi em seu ombro (Ver NUNEZ, 1998, n/p).

ne unreal. What are these? [<i>He picks up the braces.</i>] Braces. Fetters that bind us to the wheel of life. What are these? [<i>He picks up the trousers.</i>] Trousers. Fig leaves that conceal the truth. What is truth? Moonshine. Where does the moon shine for ever? India. Come, my marmoset, let us go to India, the land of our dreams. [<i>He walks to the window. A whistle sounds in the garden.</i>]	Grilhões que nos prendem à roda da vida. E estas? [<i>SR. CAMERON pega as calças.</i>] Calças. Folhas de figueiras ³¹⁵ que escondem a verdade. O que é a verdade? O brilho da lua ³¹⁶ . A luz do luar. Onde a lua brilha para sempre? Índia. Venha, meu mico, deixe-nos ir para a Índia. Deixe-nos ir para a Índia, a terra de nossos sonhos. [<i>TENNYSON vai até a janela. Um assobio ecoa no jardim.</i>]
ELLEN I come! I come! [<i>She jumps down and rushes out of the room.</i>]	ELLEN Estou indo! Estou indo! [<i>Ellen pula da cadeira e corre porta afora.</i>]
MRS. C. She spoilt my picture!	SRA. CAMERON Ela estragou a minha fotografia!
TENN. My picture too.	SR. TENNYSON A <i>minha</i> ³¹⁷ também.
MRS.C.	SRA. CAMERON

³¹⁵Folhas de figueiras são usadas em quadros para cobrirem corpos nus, tal como em pinturas bíblicas que mostram os órgãos sexuais de Adão e Eva cobertos por folhas de figueiras. Além disso, em inglês, a expressão *fig leaf* pode metaforicamente significar algo que encubra histórias e/ou objetos desonrosos e vergonhosos. No caso do Sr. Cameron, usa-se a expressão *fig leaves* para se referir às calças que escondem a verdade. Estaria Woolf tentando mostrar que as roupas também aprisionam nossos sexos ou, pelo menos, a ideia de que temos sobre os sexos? E por que tal verdade seria vergonhosa e desonrosa?

³¹⁶Woolf utiliza a expressão *moonshine* que, ao pé da letra, significa “brilho da lua”. Vale notar também que, em inglês, tal expressão pode significar algum tipo de bebida alcoólica, uma espécie de licor; além disso, pode se referir a algo que é dito e considerado um disparate, um absurdo. Como a conversa entre o Sr. Cameron e Tennyson já é construída com contornos aparentemente “sem sentido”, e em seguida a Sra. Cameron se refere à Índia como a terra dos sonhos, onde a lua brilha para sempre, decido deixar a expressão em seu sentido literal.

³¹⁷Grifo no original.

The girl's mad. The girl's gone clean out of her wits. What can she want to go bathing for when she might be sitting to me?

TENN *[opens Maud and begins reading]*

Well:

Come into the Garden, Maud,
For the black bat, night, has flown,
Como into the Garden, Maud,
I am here at the gate alone –

WATTS

Alfred, tell me. Is your poetry based on facts?

TENN

Certainly it is. I never describe a daisy without putting it under the microscope first. Listen.

For her feet have touch'd the meadows
And left the daisies rosy.

Why did I say "rosy"? Because it's a fact-

MR. C.

I thought I saw something which many people would call a fact pass the window just now. A fact in trousers; a

A garota está louca. A garota ficou completamente louca. Por que ela quer ir dar um mergulho quando pode estar posando para mim?

SR. TENNYSON *[volta a Maud e começa a ler]*

Venha para o jardim, Maud,
Pois o morcego negro, a noite, voou,
Venha para o jardim, Maud,
Estou aqui sozinho no portão -

WATTS

Alfred, diga-me. A sua poesia é baseada em fatos?

SR. TENNYSON

Certamente é. Eu nunca descrevo uma margarida sem colocá-la sob o microscópio primeiro. Escute.

Pois seus pés tocaram os prados
E deixaram as margaridas rosadas.

Por que eu disse "rosadas"? Porque é um fato.

SR. CAMERON

Pensei ter visto algo, que muitas pessoas chamariam de fato, passar pela janela agora mesmo. Um fato de calças; um fato com costeletas. Um fato de boa aparência, como os fatos são. Um jovem rapaz, de fato.

SRA. CAMERON

Um jovem rapaz! Exatamente o que eu

fact in the side whiskers; a handsome fact, as facts go. A young man, in fact.

MRS. C.

A young man! Just what I want. A young man with noble thighs, ambrosial locks and eyes of gold. [*She goes to the window and calls out:*] Young man! Young man! I want you to come and sit to me for Sir Isumbras at the Ford. [*She exists. A donkey brays. She comes back into the room.*] That's not a man. That's a donkey. Still, to the true artist, one fact is much the same as another. A fact is a fact; art is art; a

quero. Um jovem rapaz com coxas nobres, cachos divinos e olhos dourados. [*Vai até a janela e o chama.*] Jovem rapaz! Jovem rapaz! Quero que pose para mim como *Senhor Isumbras no vau*³¹⁸. [*SRA. CAMERON se retira. Um burro zurra. Ela entra novamente.*] Aquilo não é um homem. Aquilo é um burro³¹⁹. Ainda que, para um artista de verdade um fato seja o mesmo que o outro. Um fato é um fato; arte é arte; um burro é um burro. [*Ela olha pela janela.*] Fique parado, burro; pense, idiota, você está carregando o Santo Cristóvão da Lícia³²⁰ em suas costas.

³¹⁸ *Sir Isumbras at the Ford* é um romance de cavalaria escrito em Inglês Médio por volta de 1320, mas que começou a circular na Inglaterra apenas a partir do século XV. A história é sobre Isumbras, um cavaleiro que é amaldiçoado por um pássaro após escolher ser feliz apenas enquanto jovem. Por conta disso, perde o título de cavaleiro, além de sua esposa e filhos. Torna-se um andarilho e, após enfrentar muitas adversidades, decide tornar-se um ferreiro. Consegue consertar sua armadura e se envolve numa batalha contra um sultão islâmico, após descobrir que este havia sequestrado sua esposa. Após vencer tal batalha, domina o reino e casa-se novamente com aquela que sempre foi sua mulher. Tornam-se rei e rainha em terras islâmicas. Juntos tentam cristianizar o reino, mas o povo se rebela. A rainha chega a usar uma armadura, e luta com o marido como uma versão feminina de cavaleiro. Durante a batalha, seus três filhos reaparecem e ajudam os pais a vencer os rebeldes. Essa história ganhou uma nova versão. Em 1857, John Everett Millais pinta *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford*. O título da pintura faz referência a esse romance medieval e tem relação com o interesse dos artistas pré-raphaelitas pelos romances de cavalaria. Acredito ser este o quadro ao qual Sra. Cameron faz referência, pois as fotografias de Julia Cameron também eram associadas ao movimento pré-raphaelita e inspiradas pela literatura medieval. De acordo com Roger Fry (1926, p. 75), a arte inglesa pré-raphaelita de meados do século XIX tinha bastante interesse pela beleza em suas diferentes formas, e é este período que Woolf está satirizando ao colocar a Sra. Cameron extremamente obcecada pela beleza de seus possíveis modelos. Além do mais, “a dream of the past” [um sonho do passado] é bem sugestivo se pensarmos que esta sátira se dá em meio ao movimento modernista. Ver **Anexo Q**.

³¹⁹ Possivelmente uma referência à sufragista Christopher St. John — Christabel Mashall (1871-1960), que teve um caso com Vita Sackville-West, o que pode ter gerado ciúmes em Woolf (SHAUGHNESSY, 1995, p. 171). Em carta a sua amiga, a compositora e sufragista Ethel Smyth (1858 – 1944), no dia 15 de agosto de 1934, Woolf refere-se a St. John como uma “burra histórica que não para de zurrar”³¹⁹ (WOOLF, 1979, p. 323).

³²⁰ É considerado o padroeiro dos peregrinos. É um marte que viveu durante o império de Décio, terceiro imperador romano, por volta de 250 d.C. É venerado no Oriente e no Ocidente, mas sua influência é mais conhecida no Ocidente. Seu nome vem do Grego, “Christophoros”, que significa “o portador de Cristo”. É representado com o menino Jesus em seus ombros, enquanto carrega um

donkey's a donkey. [<i>She looks out of the window.</i>] Stand still, donkey; think, Ass, you are carrying St. Christopher upon your back. Look up, Ass. Cast your eyes to Heaven. Stand absolutely still. There! I say to the Ass, look up. And the Ass looks down. The donkey is eating thistles on the lawn. TENN Yes, there was a damned ass praising Browning the other day. Browning, I tell you. But I ask you, could Browning have written: The moan of doves in immemorial elms, The murmuring of innumerable bees. Or this, perhaps the loveliest line in the language – The mellow ouzel fluting on the lawn? [<i>The donkey brays.</i>] Donkeys at Dimbola! Geese at Farringford! The son of man has nowhere to lay his head! [<i>Watts slowly advances into the middle.</i>]	Olhe para cima, Idiota. Lance seus olhos para o Paraíso. Continue absolutamente parado. Lá! Eu digo para o Idiota, olhe para cima. E ele olha para baixo. O burro está comendo flores do cardo na grama. SR. TENNYSON Sim. Havia um idiota maldito fazendo um elogio a Browning³²¹ no outro dia. Browning, estou dizendo. Mas eu te pergunto, poderia Browning ter escrito: O sofrimento de pombas brancas em olmos esquecidos. De inúmeras abelhas o lamento Ou isso, talvez o mais belo verso em nossa língua – “O canto suave de um pássaro negro que flauteia no campo’?³²² [<i>O burro zurra.</i>] Burros em Dimbola³²³. Gansos em Farringford! Não há lugar em que o filho do homem possa descansar sua mente! [<i>Watts calmamente se aproxima.</i>]
---	---

cajado de folhas. (Fonte: <https://www.acidigital.com/noticias/hoje-e-a-festa-de-sao-cristovao-padroeiro-dos-motoristas-71024>). Talvez possamos relacionar a imagem deste santo à imagem de Isumbras, na versão de Millais.

³²¹Referência ao poeta e dramaturgo vitoriano Robert Browning, cuja esposa era a escritora Elizabeth Barrett, também poeta. Barrett é umas das personagens em *Flush: A Biography* (1933a), no qual coloca em xeque os limites entre vida e arte, uma questão bastante recorrente nos debates modernistas de Woolf.

³²²Referência ao poema “The Gardener’s Daughter” (1847), de Alfred Tennyson.

³²³Dimbola Lodge foi a casa da de Julia Cameron, na Ilha de Wight, de 1860 a 1875.

WATTS

Praise be to the Almighty Architect - under Providence, the toe of Mammon is now humanly speaking, in drawing. Yes, in drawing. [*He turns to them in ecstasy.*] Ah, my dear friends and fellow workers in the cause of truth which is beauty, beauty which is truth, after months of work, months of hard work, the great toe of Mammon is now in drawing. I have prayed; and humanly speaking, under the Providence, the toe of Mammon is now in drawing.

TENN

It sometimes seems to me, Watts, that the toe is not the most important part of the human body.

WATTS [*starting up and seizing his palette again*]

There speaks the voice of the artist! You are right, Alfred. You have recalled me from my momentary exaltation. You remind me that even if I have succeeded, humanly speaking, with the great toe, I have not solved the problem of the drapery. [*He goes to*

WATTS

Louvado seja o todo poderoso arquiteto - sob a divina providência, o dedão da Cobiça está agora, humanamente falando, em harmonia com a pintura. Sim, em harmonia. [*Ele vira para os outros em êxtase.*] Ah, meus queridos amigos e companheiros que trabalham em nome da verdade que é bela, do belo que é verdadeiro³²⁴, após meses de trabalho, meses de trabalho árduo, o dedão da Cobiça está em harmonia com a pintura. Rezei e trabalhei; trabalhei e rezei; e humanamente falando, sob a divina Providência, o dedão da Cobiça está em harmonia.

SR. TENNYSON

Às vezes me parece, Watts, que o dedão do pé não seja a parte mais importante do corpo humano.

WATTS [*movendo-se rapidamente e pegando sua paleta mais uma vez*]:

E aqui fala a voz de um verdadeiro artista. Você está certo, Alfred. Despertou-me de minha exaltação momentânea. Você me faz perceber

³²⁴ Referência aos dois últimos versos do poema "Ode to a Grecian Urn", do poeta John Keats. No original: "Beauty is truth, truth beauty,—that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know." (KEATS, 1819, p. 186)

the picture and takes a mahlstick.] That indeed is a profoundly difficult problem. For by my treatment of the drapery I wish to express two important but utterly contradictory ideas. In the first place I wish to convey to the onlooker the idea that Modesty is absolutely naked. For a long time I have pondered at a loss. At last I have attempted a solution. I am wrapping her in a fine substance which has the appearance of a veil; but if you examine it closely it is seen to consist of innumerable stars. It is in short the Milky Way. I will tell you. For if you consult the mythology of the ancient Egyptians, you will find that the Milky Way was held to symbolise – let me see, what did it symbolise – [*He opens his book.*]

MRS. C.

Let me see. Time's getting on. Now let me think. What shall I want on the voyage?

MR. C.

Faith, hope and charity.

que mesmo sendo bem-sucedido, humanamente falando, com o dedão, ainda não resolvi o problema dos trajés. [*Ele vai até o quadro e pega o tento.*]. Isso de fato é um problema profundamente difícil. Pela minha forma de lidar com os trajés, desejo expressar duas importantes ideias, embora bem contraditórias. Em primeiro lugar, desejo passar para o espectador a ideia de que a Modéstia está sempre usando um véu; em segundo lugar, de que a Modéstia está completamente nua. Por muito tempo, tenho refletido com incertezas. Finalmente, consigo pensar em uma solução. Vou envolvê-la em uma bela textura branca que tenha a aparência de um véu; mas se examiná-la de perto parece ser composta de inúmeras estrelas. Trata-se basicamente da Via Láctea. Você me pergunta por quê? Vou te dizer. Porque se você consultar a mitologia dos antigos Egípcios³²⁵, você verá que a Via Láctea estava lá para simbolizar – deixe-me ver, o que ela simbolizava - [*Ele abre o seu livro.*]

SRA. CAMERON

Deixe-me ver. Está chegando a hora.

³²⁵ Watts se interessava bastante pela arte egípcia e chegou a passar a lua-de-mel, de seu segundo casamento com a biógrafa Mary Watts, no Egito. Uma de suas obras mais famosas é *Sphinx* (1887), inspirada pela Esfinge de Gizé (ver WATTS, 1912, p. 68).

	Agora deixe-me pensar. O que devo querer desta viagem?
	SR. CAMERON Fé, esperança e caridade.
	SRA CAMERON: Sim, e os poemas de Henry Taylor ³²⁶ , e muita cânfora. E fotografias para dar aos marinheiros.
	SR TENNYSON E uma dúzia ou duas de vinho do porto.
MRS. C. Yes and the poems of Sir Henry Taylor; and plenty of camphor. And photographs to give to the sailors.	WATTS Que horror! Que horror! Fui cruelmente enganado! Escutem: [<i>Ele lê.</i>] “A Via Láctea para os antigos era o símbolo universal da fertilidade. Simbolizava as ovas de peixe, as inúmeras crias do mar, e a fertilidade da cama de casamento” ³²⁷ . Que horror! Ah, que horror! Eu que sempre vivi por um bem maior fiz a Modéstia simbolizar a fertilidade dos peixes ³²⁸ !
TENN And a dozen or two of port.	
WATTS Horror! Horror! I have been most cruelly deceived! Listen: “The Milky Way among the ancients was the	

³²⁶Poeta e dramaturgo Inglês (1800-1886) que posou para Julia Cameron.

³²⁷ Woolf parece estar debochando da diferença de idade entre Ellen Terry e George Frederic Watts. Além disso, havia uma fofoca acerca de Watts ser sexualmente impotente, representada aqui pela falta de beijo e pela rosa branca. (Ver AUERBACH, 1987, p. 26)

³²⁸De acordo com Penny Farfan (2004), a referência a peixes nesta passagem tem a ver com a concepção de “androginia” que Woolf traz em *A Room* (1929). Para a crítica literária, os peixes remetem à ideia de “nadar contra a corrente” vitoriana que, neste caso, aprisiona Ellen Terry.

universal token of fertility. It symbolised the spawn of fish, the innumerable progeny of the sea, and the fertility of the marriage bed.” Horror! Oh Horror! I who have always lived for the Utmost for the Highest have made Modesty symbolise the fertility of fish!

MR. C.

My poor old friend. Fish. Fish. Fish.

Curtain

SR. CAMERON:

Meu pobre velho amigo. Peixes.

Peixes. Peixes.

CAEM AS CORTINAS

Ato II – Tudo por um bem maior

The Needle. Ellen Terry and John Craig are sitting in bathing dresses on the Needles.

JOHN

Well, here we are!

As Agulhas³³⁰. Ellen Terry e John Craig estão sentados em trajes de banho nas Agulhas da Ilha de Wight.

JOHN

Bem, aqui estamos!

³³⁰ “The Needles [As Agulhas]” são rochas de calcário que formam um paredão rochoso que se ergue a 30 metros do mar e fica acima do nível do mar ao oeste da Ilha de Wight. Nenhuma dessas rochas tem de fato formato de agulha. Ganham esse nome devido a uma rocha pontiaguda que fazia parte desse paredão, mas que não existe mais devido a uma forte tempestade que ocorreu em 1764. Curiosamente, a rocha era também chamada de esposa de Ló, em referência ao mito bíblico do livro de Gênesis que conta a história da destruição de Sodoma. A esposa de Ló fora advertida a não olhar para trás enquanto fugia de Sodoma e, por não obedecer às ordens, virou um pilar de sal. Há também um farol, construído em 1859, que fica bem onde as Agulhas se iniciam. Vale mencionar que o farol é uma imagem de um tempo por vir para Woolf, e é o título de seu quinto romance: *To the Lighthouse* (1927). Desse modo, Ellen e John encontram-se a uma altura considerável, 30 metros de altura, e estão vestindo trajes de banho, dando mais um detalhe “absurdo” e inesperado à peça. (Ver: <https://www.nationaltrust.org.uk/the-needles-old-battery-and-new-battery/features/the-needles>).

NELL

Oh, how lovely it is to sit on a rock
in the middle of the sea!

JOHN

In the middle of the sea?

NELL

Yes, it's a sea. Are you the Young
man who jumped over the lane on a
red horse?

JOHN

I am. Are you the young woman
who was picking primroses in the
lane?

NELL

I am.

JOHN

[Lor'] What a lark!

NELL

Oh you mustn't let Signor hear you
say that – or if you do, please
pronounce the final *d*.

NELL³³¹:

Ah, que incrível poder se sentar em uma
rocha no meio do mar.

JOHN

No meio do mar?

NELL

Sim, este é o mar. É você o jovem rapaz
que saltou pela trilha em um cavalo
vermelho?

JOHN

Sou. É você a jovem moça que estava
colhendo prímulas na trilha?

NELL

Sou.

JOHN

[*Deus d'céu*] Que aventura!

NELL

Ah, não pode deixar *Signor* escutá-lo dizer
isso – ou se disser, por favor, articule bem
as palavras.

JOHN

³³¹ Apelido para o nome Ellen, como já mencionado em outra nota. A partir do Ato II, outra Ellen/Nell entra em cena. Não é indicado por Woolf porque a partir do segundo ato, Ellen aparece no texto apenas como Nell. Contudo, podemos observar que a mudança de nomes evidencia também mudanças nas atitudes de Ellen diante dos personagens masculinos.

JOHN

D – be damned! Who is Signor?

NELL

Who's Signor? Oh he's the modern Titian.

JOHN

Titian?

NELL

Yes. Titian. Titian. Titian.

JOHN

Sneezing? I hope you haven't caught cold!

NELL

No. I feel heavenly. As warm as a toast – sitting in the sun here. You can't think how cold it is sitting for Modesty in a veil.

JOHN

Sitting for Modesty in a veil? What the dickens d'you mean?

NELL

Well I'm married to a great artist. And if you're married to a great artist, you do sit for Modesty in a

Que se se dane! Quem é esse *Signor*?

NELL

Quem é *Signor*? Ah, ele é o Ticiano³³² moderno.

JOHN

Ticiano?

NELL

Sim. Ticiano. Ticiano. Ticiano.

JOHN

Espirrando? Espero que não tenha pegado um resfriado!

NELL

Não. Sinto-me angelical. Tão quente quanto uma torrada – sentada aqui ao sol. Não pode imaginar o quão frio é estar sentada como a Modéstia sob um véu.

JOHN

Sentada como a Modéstia sob um véu? Que diabos você quer dizer com isso?

NELL

Bem, sou casada com um grande artista. E se você se casa com um grande artista, você certamente posa como a Modéstia sob um véu.

³³²Referência ao pintor renascentista italiano Ticiano Vecellio (1490 – 1567), também chamado de Titian, conhecido por pintar retratos com temas religiosos e mitológicos.

veil.

JOHN

Married? You're a married woman?
You? Was that old gentleman with
a white beard your husband?

NELL

Oh everybody's got a white beard
at Dimbola. But if you mean, am I
married to the old gentleman with a
white beard in the lane, yes, of
course I am. Here's my wedding
ring. [*She pulls it off.*] With this ring
I thee wed. With this body I thee
worship. Aren't you married too?

JOHN

I married? Why I'm only twenty-two.
I'm a lieutenant in the Royal Navy.
That's my ship over there. Can't
you see it?
[*Nell looks.*]

NELL

That? That's a real ship. That's not
the kind of ship that sinks with all
we love below the verge.

JOHN

JOHN

Casada? Você é uma mulher casada?
Você? Aquele velho cavalheiro com uma
barba branca era o seu marido?

NELL

Ah, todo mundo tem barba branca em
Dimbola. Mas se você quer dizer, sou
casada com o velho cavalheiro de barba
branca que estava na trilha?, sim sou.
Aqui está o meu anel de casamento. [*Ela
arranca o anel do dedo.*] Com este anel
contigo eu caso. Com este corpo a ti sou
devota. Você também não é casado?

JOHN

Casado? Mas tenho apenas 22 anos. Sou
tenente da Marinha Real. Aquele ali é o
meu navio. Consegue vê-lo?
[*NELL olha.*]

NELL

Aquele? Aquilo é um navio de verdade.
Não é o tipo de navio que afunda com
tudo que nós amamos para debaixo da
linha do horizonte.

JOHN

Minha querida menina. Não sei do que
está falando. Claro que é um navio de

My dear girl. I don't know what you are talking about. Of course it's a real ship. The Iron Duke. Thirty-two guns. Captain Andrew Hatch. My name's Craig. Lieutenant John Craig of Her Majesty's Navy.

NELL

And my name is Mrs. George Frederic Watts.

JOHN

But haven't you got another?

NELL

Oh plenty! Sometimes I'm Modesty. Sometimes I'm Poetry. Sometimes I'm Chastity. Sometimes, generally before breakfast, I'm merely Nell.

JOHN

I like Nell best.

NELL

Well that's unlucky, because today I'm Modesty. Modesty crouching at the feet of Mammon. Only Mammon's great toe was out of drawing and so I got down; and then I heard a whistle. Dear me, I

verdade. O Duque de Ferro³³³. Trinta e duas armas. Capitão Andrew Hatch. Meu nome é Craig. Tenente John Craig do Navio de Sua Majestade.

NELL

E o meu nome é Sra. George Frederic Watts.

JOHN

Mas você tem outro nome?

NELL

Ah, muitos! Às vezes sou Modéstia. Às vezes sou Poesia. Às vezes sou Castidade. Às vezes, normalmente antes do café, sou apenas Nell.

JOHN

Prefiro Nell.

NELL

Bem, isso é má sorte, pois hoje sou a Modéstia. A Modéstia agachada aos pés da Cobiça. Apenas o dedão da Cobiça não estava em harmonia com a pintura, por isso me abaixei; então escutei um assovio. Pobre de mim, acho que sou uma pobre coitada abandonada. Todos dizem a quão orgulhosa eu deveria ser. Pensar em

³³³*The Iron Duke* é o primeiro navio da classe dos couraçados (navios de guerra) da Marinha Real Britânica, construído em 1912, cujo nome homenageia Arthur Wellington, o 1º Duque de Wellington, membro da Câmara dos Comuns e duas vezes primeiro-ministro do Reino Unido. Logo, trata-se de um anacronismo, pois a peça se dá em meados do século XIX.

suppose I'm an abandoned wretch. Everybody says how proud I ought to be. Think of hanging in the Tate Gallery for ever – what an honour for a young woman like me! Only – isn't it awful – I like swimming.

JOHN

And sitting on a rock, Nell?

NELL

Well it's better than that awful model's throne. Mrs. Cameron killed a turkey today. The Muse has to have wings, you see. But you can't think how they tickle.

JOHN

What the dickens are you talking about? Who's Mrs. Cameron?

NELL

Mrs. Cameron is the photographer; and Mr. Cameron is the philosopher; and Mr. Tennyson is the poet; and Signor is the artist. And beauty is truth; truth is beauty; that is all we know and we ought to ask. Be good, sweet maid, and let who will be clever. Oh, and the

ficar exposta na *Tate Gallery* para todo o sempre – que honra para uma jovem mulher como eu! Pelo menos – isso não é terrível? – gosto de nadar³³⁴.

JOHN

E de estar sentada numa rocha, Nell?

NELL

Bem, melhor do que posar naquele terrível trono. Sra. Cameron matou o peru hoje. A Musa deve ter asas, sabe. Mas você não imagina como elas coçam.

JOHN

Sobre que diabos você está falando? Quem é a Sra. Cameron?

NELL

Sra. Cameron é a fotógrafa; e o Sr. Cameron é o filósofo; e o Sr. Tennyson é o poeta; e *Signor* é o artista. E o belo é a verdade; a verdade, o belo; isso é tudo que sabemos e tudo que devemos perguntar. Seja bondosa, doce donzela, e aceite quem será talentoso. Ah, e tudo por um bem maior, estava esquecendo disso.

JOHN

³³⁴ Mais uma referência que justifica a observação de Penny Farfan sobre os peixes. Ellen gosta de nadar. Talvez seja por isso que Watts ficou tão irritado com a imagem dos peixes. Podemos inferir que ele não quer que Ellen nade. Ela tem que ficar cristalizada em sua pintura.

utmost for the highest, I was forgetting that.

JOHN

It's worse than shooting the sun with a sextant. Is this the Isle of Wight? Or is it the Isle of Dogs – the Isle where the mad dogs go?

NELL

The apple trees bloom all the year here; the nightingales sing all night.

JOHN

Look here, Nell. Let's talk sense for a minute. Have you ever been in love?

NELL

In love? Aren't I married?

JOHN

Oh but like this. [*He kisses her.*]

NELL

Not quite like that. [*He kisses her again.*] But I rather like it. Of course, it must be wrong.

JOHN

Isso é pior do que acertar o sol com um sextante³³⁵. Esta é a Ilha de Wight? Ou a Ilha dos Cachorros – a ilha aonde os cachorros loucos vão?

NELL

As macieiras florescem o ano todo aqui; os rouxinóis cantam todas as noites.

JOHN

Olhe aqui, Nell. Vamos conversar de forma coerente por um minuto. Você já esteve apaixonada?

NELL

Apixonada? Não estou casada?

JOHN

Ah, mas deste jeito. [*Ele a beija.*]

NELL

Não exatamente desse jeito. [*Ele a beija novamente.*] Mas até que eu gosto. Claro, isso deve estar errado.

JOHN

Errado? [*Ele a beija.*] O que tem de errado nisso?

³³⁵ Instrumento de navegação utilizado para medir ângulos, tais como os ângulos entre os astros e a linha do horizonte, ou entre o sol e a Terra.

Wrong? [*He kisses her.*] What's wrong about that?

NELL

It makes me think such dreadful thoughts. I don't I could really dare to tell you. You see, it makes me think of – beef steaks; beer; standing under an umbrella in the rain; waiting to go into a theatre; crowds of people; hot chestnuts; omnibuses – all the things I've always dreamt about. And then, Signor snores. And I get up to the casement. And the moon's shining. And the bees on the thorn. And the dews on the lawn. And the nightingales forlorn.

JOHN

'Struth! God bless my soul! I've been in the tropics, but I've seen nothing like this. Now look here, Nell. I've got something to say to you – something very sensible. I'm not the sort of man who makes up his mind in a hurry. I took a good look at you as I jumped over the lane. And I said to myself as I landed in the turnip field, that's the girl for me. And I'm not the sort of

NELL

Isso me faz ter pensamentos horríveis. Não acho que me atreveria lhe contar. Veja, isso me faz pensar em – bifês; cerveja; estar na chuva sob um guarda-chuva; estar esperando para entrar no teatro; multidões de pessoas; castanhas torradas; ônibus – todas as coisas sobre as quais sempre sonhei. E aí, o meu marido ronca. E eu me levanto e vou até a janela. E a lua está brilhando. E as abelhas estão nos espinheiros. E as gotas de orvalho estão na grama. E os rouxinóis cantam solitários.

JOHN

Meu Deus! Que Deus tenha piedade da minha alma. Já estive nos trópicos, mas nunca vi algo assim. Agora preste atenção, Nell. Tenho algo para te dizer – algo bem sensato. Não sou o tipo de homem que toma decisões de uma hora para a outra. Olhei bem para você quando saltei pela trilha. E disse para mim mesmo assim que aterrissei em uma plantação de nabos, aquela moça é para mim. E eu não sou o tipo de homem que faz as coisas com pressa. Olhe aqui. [*Ele pega o relógio.*] Vamos nos casar às 2:30.

man who does things in a hurry.
 Loke here. [*He takes out his watch.*]
 Let's be married at half past two.

NELL
 Married? Where shall we live?

JOHN
 In Bloomsbury.

NELL
 Are there any apple trees there?

JOHN
 Not one.

NELL
 Any nightingales?

JOHN
 Never heard a nightingale in
 Bloomsbury, on my honour as an
 officer.

NELL
 What about painting? D'you ever
 paint?

JOHN
 Only the bath. Red, white and blue.

NELL
 Casar? Onde vamos morar?

JOHN
 Em Bloomsbury.

NELL
 Tem macieiras lá?

JOHN
 Nenhuma.

NELL
 Rouxinóis?

JOHN
 Nunca ouvi um rouxinol em Bloomsbury,
 pela minha honra como um oficial.

NELL
 E sobre pintar? Você pinta em algum
 momento?

JOHN
 Apenas a banheira. Vermelho, branco,
 azul. Com as cores da bandeira.

NELL
 Mas vamos viver de quê?

With Aspinalls³²⁹ enamel.

NELL

But what shall we live on?

JOHN

Well, bread and butter. Sausages and kippers.

NELL

No bees. No apple trees. No nightingales. Sausages and kippers. John, this is Heaven!

JOHN

That's fixed then. Two thirty sharp.

NELL

Oh but what about this? [*She takes her wedding ring off*]

JOHN

Did the old gentleman with a white beard really give you that?

JOHN

Bem, pão e manteiga. Salsichas e peixe.

NELL

Sem abelhas. Sem macieiras. Sem rouxinóis. Salsichas e peixe. John, isso é o paraíso!

JOHN

Está acertado então. Às 2:30 em ponto.

NELL

Ah, mas e quanto a isto? [*Ela tira seu anel de casamento.*]

JOHN

O velho cavalheiro de barba branca realmente lhe deu isso?

NELL

Foi retirado de um túmulo. Da Beatrice³³⁶. Não, da Laura³³⁷! A Sra. Raven Mount

³²⁹ Famosa marca britânica de tintas.

³³⁶ É bem provável que Woolf esteja fazendo uma referência à Beatrice Portinari (1265-1290), musa do escritor italiano Dante Alighieri (1265-1321). De acordo com Helder da Rocha (1999/2000), Beatrice serviu de inspiração tanto para *Vita Nuova* (1294), obra que narra o amor platônico de Alighieri por Beatrice, quanto para a sua obra-prima *A Divina Comédia* (1304 -1321), poema narrativo que narra a odisseia de Dante pelo *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. No *Inferno* e no *Purgatório*, Dante é guiado pelo poeta Virgílio, e no *Paraíso* por Beatrice. (Ver http://www.stelle.com.br/pt/index_dante.html. Acesso em 01/07/2022). Além disso, a imagem de Beatrice foi imortalizada em obras pré-raphaelitas, tal como no quadro *Blessed Beatrice* (1864), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), irmão da poeta Christina Rossetti. Como já mencionado, os irmãos Rossetti frequentavam *Little Holland House* (FORD, 2003, p. 24) e são mencionados por Ellen Terry na versão de 1923. A pintura de Rossetti encontra-se no **Anexo R**.

NELL

Yes. It was dug out of a tomb.
Beatrice's. No, Laura's! Lady
Raven Mount Temple gave it him
on the top of the Acropolis at dawn.
It symbolises - let me see, what
does this wedding ring symbolise?
With this ring I thee wed; with this
brush I thee worship – It symbolises
Signor's marriage to his art.

JOHN

He's committed bigamy. I thought
so! There's something fishy about
that old boy, I said to myself, as I
jumped over the lane; I'm not the
sort of chap to make up his mind in
a hurry.

NELL

Fishy? About Mr. Watts?

J

OHN

Very fishy; yes.

[A loud sigh is heard.]

Temple³³⁸ deu a ele no topo da Acrópole
de madrugada. Simboliza – deixe me ver,
o que este anel de casamento simboliza?
Com este anel contigo me caso; com este
pincel a ti serei devota – simboliza o
casamento do meu senhor com sua
própria arte.

JOHN

Ele é bígamo. Sabia! Tem algo de
desonesto naquele velho rapaz, disse a
mim mesmo, enquanto pulava por cima da
trilha; e não sou o tipo de sujeito que tira
suas próprias conclusões repentinamente.

NELL

Desonesto? O Sr. Watts?

JOHN

Muito desonesto; sim.

[Ouve-se um forte suspiro]

NELL [olhando em volta]:

Pensei ter ouvido alguém suspirar.

³³⁷ Mais uma referência à arte italiana. Woolf possivelmente se refere à Laura de Noves (1310-1348), a mulher que talvez tenha inspirado a escrita da coleção de poemas *Il Canzoniere* [Rimas Esparsas], escrita pelo poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374) entre os anos 1327 e 1368. O tema central dos poemas diz respeito ao amor idealizado do poeta por Laura que, de acordo com Kline (2002), é uma mulher imaginada por Petrarca, e não uma pessoa que ele tenha de fato conhecido. (Ver: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Italian/Petrarchhome.php>. Acesso: 01/07/2022). Vale mencionar também que a Laura imaginada pelo poeta italiano também influenciou a arte pré-rafaelita que Woolf satiriza em *Freshwater*. À guisa de ilustração, a pintora inglesa Marie Spartali Stillman (1844 – 1927) pintou o quadro *The First Meeting of Petrarch and Laura* [O primeiro encontro entre Petrarca e Laura] (1889). **Ver Anexo S.**

³³⁸ Provavelmente, trata-se de uma referência à baronesa Georgina Mount-Temple (1822 – 1901), ativista que lutava contra maus-tratos a animais.

NELL [*looking round*].

I thought I heard somebody sighing.

JOHN [*long round*].

I thought I saw somebody spying.

NELL

That's only one of those dreadful reporters. The beach is always full of them. They hide behind the rocks, you know, in the case the Poet Laureate may be listening to the scream of the maddened beach backward by the wakes. [*The PORPOISE appears in the foreground.*] Look. Look. What's that?

JOHN

It looks to me like a porpoise.

NELL

A porpoise? A real porpoise?

JOHN

What else should a porpoise be?

NELL

Oh I don't know. But nightingales are widows, I thought the porpoise might be a widower. He sounds so

JOHN [*olhando em volta*]:

Pensei ter visto alguém nos espiando.

NELL

É apenas um daqueles jornalistas execráveis. A praia está sempre cheia deles. Ficam escondidos atrás das pedras, sabe, no caso de o poeta laureado estar ouvindo o bramido da praia enfurecida sendo arrastada de volta pelas ondas. [*O golfinho aparece bem à frente deles*]. Olhe. Olhe. O que é aquilo?

JOHN

Para mim parece um golfinho.

NELL

Um golfinho? Um golfinho de verdade?

JOHN

O que mais um golfinho poderia ser?

NELL

Ah, não sei. Mas assim como rouxinóis são viúvas, pensei que o golfinho pudesse ser um viúvo. Ele emite um som tão triste. Ouça. [*O golfinho respira fundo.*] Ah, pobre golfinho, você soa tão triste! Tenho certeza de que está com fome. Veja como

sad. Listen. [The porpoise gulps.]
Oh, poor porpoise, how sad you
sound! I'm sure he's hungry. Look
how his mouth opens! Haven't we
anything we could give him?

JOHN

I don't go about with my bathing
drawers full of sprats.

NELL

And I've got nothing – or only a
ring. There, porpoise - take that!
[*She throws him her wedding ring.*]

JOHN

Lord, Nell! Now you've gone and
done it! The porpoise has
swallowed your wedding ring!
What'll Lady Mount Temple say to
that?

NELL

Now you're married to Mr. Watts,
porpoise! The utmost for the
highest, porpoise. Look upwards,
porpoise! And keep perfectly still! I
suppose it was a female porpoise,
John?

JOHN

a boca dele se abre! Não teríamos nada
para dar a ele?

JOHN

Não vou aos lugares com meu calção de
banho cheio de comida para peixe.

NELL

E eu não tenho nada – ou apenas o anel.
Aqui, golfinho– coma isso! [*Ela arremessa
o seu anel de casamento para ele.*]

JOHN

Meu Deus, Nell! Agora o que você fez não
tem volta! O golfinho engoliu o seu anel de
casamento! O que a Sra. Mount Temple
diria sobre isso?

NELL

Agora você está casado com o Sr. Watts,
golfinho! Tudo por um bem maior,
golfinho. Olhe para cima, golfinho! E fique
perfeitamente imóvel! Acho que era um
golfinho-fêmea, não acha, John?

JOHN

Isso não importa nem um pouco para o Sr.
Watts, Nell. [*Ele a beija.*]

CAEM AS CORTINAS

That don't matter a damn to Mr.
Watts, Nell. [*He kisses her.*]

Curtain

Ato III – Chegam os caixões

The studio as before. Tennyson reading Maud aloud. Tennyson reads aloud for some time. Then the door opens and Watts comes in, hiding his head in his hands. He staggers across the room distractedly.

TENN

"The fault was mine, the fault was mine" –
Why am I sitting here so stunn'd and still,
Plucking the harmless wild-flower on the hill? –
It is this guilty hand! –
And there rises ever a passionate cry –

WATTS

Ellen! Ellen! My wife – my wife – dead,
dead, dead!

TENN

My god, Watts! You don't mean to say
Ellen's dead?

MRS. C.

Drowned? That's what comes of going
bathing.

WATTS

O estúdio está como antes. Tennyson está lendo Maud em voz alta. Tennyson lê em voz alta por alguns instantes. Então a porta abre e Watts entra, colocando as mãos na cabeça. Ele cambaleia pela sala distraidamente.

SR. TENNYSON

"A culpa foi minha, a culpa foi minha" –
Por que estou eu aqui sentado tão atordoado e
imóvel,
Colhendo a inofensiva flor silvestre no monte? –
É esta a mão culpada! –
E lá sempre surge um choro impetuoso –

WATTS

Ellen! Ellen! A minha esposa – minha
esposa – morta, morta, morta!

SR. TENNYSON

Por Deus, Watts. Você não quer dizer que
Ellen está morta?

SRA. CAMERON

Afogada? É isso que acontece ao ir
mergulhar.

She's dead – drowned – not me. I was behind a rock on the beach. I saw her – drown.

MR. C.

Happy Ellen! Gone to Paradise.

MRS. C.

Oh but this is awful! The girl's dead and where am I to get another model for the Muse? Are you sure, Signor, that's she's quite dead? Not a spark of life left in her? Couldn't something be done to revive her? Brandy – where's the brandy?

WATTS

No brandy will bring Ellen to life. She is dead – stone dead – to me.

MR. C.

Happy Ellen; lucky Ellen. They don't wear braces in Heaven; they don't wear trousers in Heaven. Would that I were where Ellen lies.

TENN

WATTS

Ela está morta – afogada – para mim. Eu estava atrás de uma rocha na praia. Eu a vi – afogando-se³³⁹.

SR. CAMERON

Ellen está feliz! Foi para o paraíso.

SRA. CAMERON

Ah, mas isso é horrível! A moça está morta e onde vou conseguir outra modelo para a Musa? Você tem certeza, senhor, que ela está bem morta? Nenhuma faísca de vida resta nela? Algo poderia ser feito para ressuscitá-la? O conhaque – onde está o conhaque?

WATTS

Conhaque algum trará Ellen à vida. Ela está morta – absolutamente morta – para mim.

SR. CAMERON

Ellen está feliz; Ellen tem sorte. Não se veste suspensórios no paraíso; não se veste calças no paraíso. Queria eu estar onde Ellen repousa.

SR. TENNYSON

³³⁹ Referência ao quadro *Ophelia* (1863-4 and c. 1877-1880), de Watts. A pintura faz diz referência ao ato IV de *Hamlet* (1603), quando Ofélia se lança nas águas de um rio e morre. Ver **Anexo C**.

Yes. There is something highly pleasing about the death of a young woman in the pride of life. Rolled round in earth's diurnal course with stocks and stones and trees. That's Wordsworth. I've said it too. 'Tis better to have loved and lost than never to have loved at all. Wearing the white flower of a blameless life. Hm, ha, yes let me see. Give me a pencil. Now a sheet of paper. Alexandrines? Iambics? Sapphics? Which shall it be?

[*He begins to write. Watts goes to his canvas and begins painting out the picture.*]

Sim. Tem algo bastante satisfatório na morte de uma jovem mulher na flor da idade. Envoltas no curso diurno da terra com agrupamentos de pedras e árvores³⁴⁰. Isso é Wordsworth. Eu disse isso também. É melhor ter amado e perdido a nunca nem mesmo ter amado.³⁴¹ Usando a flor imaculada de uma vida inocente³⁴². Um, rá, sim, deixe-me ver. Deem-me uma caneta. Agora uma folha de papel. Alexandrinos? Iâmbicos? Sáficos? Qual será?

[*TENNYSON começa a escrever. Watts vai até a tela e começa a pintar*]

WATTS

³⁴⁰Referência ao poema *A Slumber Did My Spirit Seal* do poeta romântico inglês William Wordsworth (1770 – 1850).

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

(Ver: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45553/a-slumber-did-my-spirit-seal>)

O verso que Woolf cita, através do personagem Tennyson, é: "Rolled round in earth's diurnal course/ with stocks and stones and trees". Contudo, no original, Wordsworth utiliza a palavra *rocks*, e não *stocks*, como o faz Woolf. Decidi manter a versão cômica de Woolf, pois nesta farsa ela satiriza Tennyson como uma figura que, apesar da vaidade artística, comete erros ao tentar citar outros poetas de cor. Desse modo, traduzi "*stocks and stones and trees*" por "agrupamentos de pedras e árvores".

³⁴¹Versos do poema *In Memoriam*, de Alfred Tennyson. "'Tis better to have loved and lost/ Than never to have loved at all". Woolf está claramente satirizando a vaidade vitoriana masculina através do personagem Tennyson, pois este, apesar de todos estarem falando da possível morte de Ellen, está citando Wordsworth e a si mesmo de cor.

³⁴²"Wearing the white flower of a blameless life". Verso de outro poema de Tennyson: *Dedication*, que faz parte de *Idylls of the King* (1869).

WATTS

Modesty forsooth! Chastity! Alas, I painted better than I knew. The Ancient Egyptians were right. This veil did symbolise the fertility of fish. [*He strikes his brush across it.*] What symbol can I find now?

TENN

Ahem. I have written the first six lines. Listen. Ode on the death of Ellen Terry, a beautiful young woman who was found drowned.

[*Enter Ellen. Everybody turns round in astonishment.*]

MR. C.

But you're in Heaven!

TENN

Found drowned.

MRS. C.

Brandy's no use!

NELL

Is this a madhouse?

MR. C.

Are you a fact?

NELL

Modéstia com certeza! Castidade! Nossa, pinte melhor do que esperava. Os antigos Egípcios estavam certos. Este véu realmente simbolizava a fertilidade dos peixes. [*Ele bate com o pincel de fora a fora.*] Que símbolo posso descobrir agora?

SR. TENNYSON

Aham. Escrevi as primeiras seis linhas. Ouçam. Ode à morte de Ellen Terry, uma bela moça que foi encontrada afogada.

[*ELLEN entra. Todos se viram espantados.*]

SR. CAMERON

Mas você está no paraíso!

SR. TENNYSON

Encontrada afogada.

SRA. CAMERON

O conhaque não tem serventia!

NELL

Isso é um hospício?

SR. CAMERON

Você é um fato?

NELL

I'm Ellen Terry.

WATTS [*advancing brandishing his brush*].

Yes, Ma'am. There you speak the truth. You are no longer the wife of George Frederic Watts. I saw you -

NELL

Oh you did, did you?

WATTS

I was on the beach, behind a rock. And I saw you – yes, abandoned wretch, I saw you, sitting on the Needles; sitting on the Needles with a man. This is the end, Ellen. Our marriage is dissolved – in the sea.

TENN

The umplumb'd, salt, estranging sea. Matthew Arnold.

NELL

I'm very sorry, signor. Indeed I am. But he looked so very hungry, Signor; I couldn't help it. She looked so very hungry, I should say; I'm almost sure it was a female.

Eu sou Ellen Terry.

WATTS [*avança brandindo seu pincel*]:

Sim, senhora. Agora você diz a verdade. Você não é mais a esposa de George Frederic Watts. Eu vi você –

NELL

Ah, você viu, não viu?

WATTS

Eu estava na praia, atrás do rochedo. E vi você – sim, desgraçada errante, eu vi você, sentada nas Agulhas; sentada nas Agulhas com seus braços ao redor de um homem. Este é o fim, Ellen. Nosso casamento se dissolveu – no mar.

SR. TENNYSON

O enigmático, salgado, estranho mar. Matthew Arnold³⁴³.

NELL

Sinto muito, *Signor*. De fato, sinto muito. Mas ele parecia estar com tanta fome, senhor; não pude evitar. *Ela* parecia estar com tanta fome, devo dizer. Tenho quase certeza de que era uma fêmea.

³⁴³Verso do poema *To Marguerite*, do poeta e crítico literário britânico Matthew Arnold (1822-1888), cujas ideias influenciaram bastante o pensamento vitoriano (ver: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43609/to-marguerite-continued>)

WATTS

A female! Don't attempt to lie to me, Ellen.

NELL

Well, John thought it was a female. And John ought to know. John is in the Navy. He's often eaten porpoises on desert islands. Fried in oil, you know, for breakfast.

WATTS

John has eaten porpoises fried in oil for breakfast. I thought as much. Go to your lover, girl; live on porpoises fried in oil on desert islands; but leave me to my art. [*He turns to his picture.*]

NELL

Oh well, Signor, if you will take it like that – I was only trying to cheer you up. I'm very sorry, I'm sure, to have upset you all. But I can't help it. I'm alive! I never felt more alive in all my life. But I'm awfully sorry, I'm sure –

TENN

Don't apologise, Ellen. What does it matter? An immortal poem destroyed – that's all [*He tears up his poem.*]

NELL

WATTS

Uma fêmea! Não tente mentir para mim, Ellen.

NELL

Bem, John achou que fosse uma fêmea. E o John deve saber. John está na Marinha. Ele frequentemente come golfinhos em ilhas desertas. Fritos no óleo, sabe, no café da manhã.

WATTS

John come golfinho frito no óleo no café da manhã. Não estou surpreso. Vá para o seu amante, menina; sobreviva de golfinhos fritos no óleo em ilhas desertas; mas me deixe – com a minha arte. [*Ele se volta para a sua pintura.*]

NELL

Ah bem, *Signor*, se prefere entender dessa forma – estava apenas tentando animá-lo. Sinto muito, acreditem, por ter irritado todos vocês. Mas não posso evitar. Eu estou viva! Nunca me senti tão viva em toda minha vida. Mas estou terrivelmente desolada, tenho certeza –

SR. TENNYSON

Não se desculpe, Ellen. O que importa? Um poema imortal foi destruído – é tudo. [*Ele rasga o poema.*]

But couldn't you find a rhyme for porpoise, Mr. Tennyson?

TENN

Impossible.

NELL

Well then, what about Craig?

TENN

Browning could find a rhyme for Craig.

MRS. C.

Ah, but in my art rhymes don't matter. Only truth and the sun. Sit down again, Ellen. There – on that stool. Hide your head in your hands. Sob. Penitence on the stool of –

NELL [*standing at bay*].

No, I can't, Mrs. Cameron. No, I can't. First I'm Modesty; then I'm the Muse. But Penitence on a Monument – no, that I will not be.

NELL

Mas não poderia encontrar uma rima para um golfinho, Sr. Tennyson?

SR. TENNYSON

Impossível.

NELL

Bem, e para o Craig?

SR. TENNYSON

Browning³⁴⁴ poderia encontrar uma rima para o Craig.

SRA. CAMERON

Ah, mas na minha arte rimas não importam. Apenas a verdade e o sol. Sente-se novamente, Ellen. Ali – naquele banco. Esconda sua cabeça entre as mãos. Soluce. A Penitência no banco da ...

NELL [*de pé à distância*]:

Não, não posso, Sra. Cameron. Não, não posso. Primeiro, eu sou a Modéstia; depois, sou a Musa. Mas a Penitência em um Monumento – não, isso não vai

³⁴⁴Referência ao poeta e dramaturgo Robert Browning. De acordo com Lucio P. Ruotolo (1975, p. 62), o filho de Tennyson teria registrado uma conversa entre o pai e Robert Browning. Este teria dito que seria capaz de fazer rimas com quaisquer palavras da língua inglesa. Vale notar também que a esposa de Browning, a poeta Elizabeth Barrett Browning (1806 – 1861), foi ficcionalizada por Woolf em *Flush: a Biography* (1933a), uma biografia imaginária de um *cocker spaniel*, cuja dona era a referida poeta.

[a knock at the door.]

MARY

The coffins have come, Ma'am. The coffins, I say. And you couldn't find a nicer pair outside of Kensal Green. As I was saying to his lordship just now, it do seem a pity to take them all the way to India. Why can't you plant 'em here with a weeping angel on top?

MRS. C.

At last, at last the coffins have come.

MR. C.

The coffins have come.

MRS. C.

Let us pack our coffins and go.

MR. C.

To the land of perpetual moon shine –

MRS. C.

To the land where the sun never sets.

MR. C.

I shan't want trousers in India –

acontecer.

[ouve-se uma batida na porta]

MARIA

Os caixões chegaram, senhora. Os caixões, repito. E você não poderia encontrar um par melhor fora de Kensal Green³⁴⁵. Como estava dizendo a sua excelência agora mesmo, é realmente uma pena levá-los até a Índia. Por que não os coloca aqui com um anjo aos prantos no topo?

SRA. CAMERON

Finalmente, finalmente os caixões chegaram.

SR. CAMERON

Os caixões chegaram.

SRA. CAMERON

Vamos embalar nossos caixões e partir.

SR. CAMERON

Para a terra de brilho lunar eterno.

SRA. CAMERON

Para a terra onde o sol nunca se põe.

SR. CAMERON

Não vou querer usar calças na Índia –

³⁴⁵Referência à área de Kensal Green, no centro-oeste de Londres, Inglaterra, ou até mesmo ao cemitério de mesmo nome. .

MRS. C.

No that's true. But I shall want wet plates -

[*Tennyson , who has been out of the room for a moment, returns with something between his fingers.*]

TENN

It's all right, Julia. Look. I have bored a hole with my penknife. Solid oak. Hearts of oak are our ships. Hearts of oak are our men! We'll fight 'em and beat 'em again and again! No ant can eat through that. You can take *Maud* with you. Well there's still time; where did I leave off? [*He sits down and begins to read Maud.*]

She is coming, my own, my sweet;
Were it ever so airy a tread,
My heart would hear her and beat,
Were it earth in an earthy bed;
My dust would hear her and beat,
Had I lain for a century dead;

SRA. CAMERON

Não, isso é verdade. Mas vou querer os meus negativos³⁴⁶ -

[*TENNYSON, que tinha saído da sala por alguns instantes, retorna com alguma coisa entre os dedos.*]

SR. TENNYSON

Está tudo certo, Julia. Veja. Perfurei com o meu canivete. Carvalho sólido. Os corações de carvalho são nossos navios. Os corações de carvalho são nossos homens. Nós vamos combatê-los e derrotá-los mais uma vez e outra vez!³⁴⁷ Nenhum cupim pode atravessá-lo. Você pode levar *Maud* com você. Bem, ainda temos tempo; onde eu parei? [*Ele se senta e começa a ler Maud.*]

Ela está vindo, apenas minha, minha querida;
Fosse sempre tão delicada a caminhada,
Meu coração a ouviria e pulsaria,
Estivesse sempre a terra em um leito mundano;
Meu coração a ouviria e pulsaria,
Tivesse eu por um século morto;
Avançaria e tremeria –

³⁴⁶“Negativos de colódio úmido”: Processo fotográfico desenvolvido no século XIX pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857). Em inglês, o termo mencionado por Woolf é *wet plates*. Prefiro reduzir o termo para “negativos” a fim de deixar o texto transparente.

³⁴⁷Versos da marcha *Hearts of Oak* (1759), composta por David Garrick, com melodia de William Boyce. Esta é a marcha oficial da Marinha Real Britânica. No Youtube, podemos conferir: <https://www.youtube.com/watch?v=4NXFCDgyanA>. Vale notar que Woolf não cita os versos originais. O que Tennyson diz é: “Heart of oak are our ships, heart of oak are our men/ We'll fight 'm and beat 'em again and again”. Na verdade, os versos de Garrick dizem:
Heart of oak are our ships, heart of oak are our men;
We always are ready, steady, boys, steady!
We'll fight and we'll conquer again and again.

Would start and tremble -

MR. C. [*who is looking out of the window*].

Ahem! I think that's a fact in the raspberry canes.

TENN

Facts? Damn facts. Facts are the death of poetry.

MR. C.

Damn facts. That's what I have always said. Plato has said it. Radakrishna has said it. Spinoza has said it. Confucius has said it. And Charles Hay Cameron says it too. All the same, that was a fact in the raspberry canes. [*Enter Craig.*] Are you a fact, young man?

CRAIG

My name's Craig. John Craig of the Royal Navy. Sorry to interrupt. Afraid I've come at an inconvenient hour. I've called to fetch Ellen by appointment.

MRS. C.

Ellen?

SR. CAMERON [*que está olhando para fora da janela*]:

Aham! Acho que aquilo é um fato no meio dos arbustos de framboesa.

SR. TENNYSON

Fatos? Danem-se os fatos. Os fatos são a morte da poesia.

SR. CAMERON

Malditos fatos. É o que eu sempre digo. Platão disse isso. Rada Críxena³⁴⁸ disse isso. Spinoza disse isso. Confúcio disse isso. E Charles Hay Cameron diz isso também. De todo modo, aquilo era um fato nos arbustos de framboesa. [*Craig entra.*] Você é um fato, meu jovem?

CRAIG

Meu nome é Craig. John Craig da Marinha Real Britânica. Perdoem-me a interrupção. Sinto que cheguei em um momento inoportuno. Vim para buscar Ellen à hora marcada.

SRA. CAMERON

Ellen?

³⁴⁸No hinduísmo, este termo refere-se às formas masculina e feminina de Deus.

CRAIG

Yes. Chastity, Patience, the Muse,
what'd you call her. Ah here she is.

ELLEN

John.

TENN

Queen Rose of the rosebud garden of
girls.

WATTS

Ellen, Ellen, painted, powdered.
Miserable girl. I could have forgiven you
much. I had forgiven you all. But now
that I see you as you are – painted,
powdered -unveiled –

TENN

Remember, Watts; the Ancient
Egyptians said that the veil had
something to do with -

WATTS

Don't bother about the ancient
Egyptians now, Alfred. Now that I see
you as you are, painted, powdered, I
cannot do it. Vanish with your lover. Eat
porpoises on desert islands.

CRAIG

Sim. A Castidade, a Paciência, a Musa,
como vocês a chamam. Ah, aqui está ela.

ELLEN

John.

SR. TENNYSON

Rainha do roseiral de jovens moças³⁴⁹.

WATTS

Ellen, Ellen, maquiada, cheia de pó.
Garota miserável. Eu poderia tê-la
perdoado por muita coisa. Eu tinha te
perdoado por tudo. Mas agora que vejo
como você é – maquiada, cheia de pó –
sem véu –

TENNYSON

Lembre-se, Watts; os antigos Egípcios
diziam que o véu tinha algo a ver com –

WATTS

Não me venha com os antigos Egípcios
agora, Alfred. Agora que a vejo como é,
maquiada, cheia de pó, eu não consigo
mais. Suma com o seu amante. Coma
golfinhos em ilhas desertas.

CRAIG

Pode parar, senhor. Tenho uma enorme

³⁴⁹Verso de *Maud*.

CRAIG

Hang it all, Sir. I've a large house in Gordon Square.

WATTS

Have you indeed, Sir. And where pray is Gordon Square?

CRAIG

No W.C.1.

WATTS

Young man, have a care, have a care. Ladies are present.

CRAIG

I'm not responsible for the post office directory am I?

TENN

Hallam lived there. Wimpole street, West Central, we called it in those more euphonious days. The long unlovely street. See *In Memoriam*.

casa em Gordon Square.

WATTS

Tem mesmo, senhor. E onde fica Gordon Square, por obséquio?

CRAIG

Em uma zona central³⁵⁰.

WATTS

Rapaz, tome cuidado, tome cuidado. As damas estão presentes.

CRAIG

Não sou responsável pelos diretórios dos correios, sou?

SR. TENNYSON

Hallam morou lá. Em uma rua próxima, centro-oeste. Nós a chamávamos, naqueles dias mais eufônicos de longa rua desagradável. Veja *In Memoriam*³⁵¹.

CRAIG

³⁵⁰No original, Craig diz "W.C.1" (Western Central 1), que se refere ao código postal de uma área específica do extremo oeste de Londres. O número "1" refere-se à localização de algumas ruas, tal como New Oxford Street (WC1A). Já Gordon Square é um parque que fica no distrito de Bloomsbury (WC1B), uma área residencial também no extremo oeste de Londres. A fim de manter a comicidade desta passagem, visto que Watts logo em seguida pede que Craig tenha cuidado com as palavras, decido traduzir por "zona central", visto que "zona" pode ter um sentido negativo em Português. Além disso, sabemos que o lugar do qual estão falando é Bloomsbury, lugar que ficou conhecido por seus artistas que experimentavam novas formas de ser e estar no mundo. Logo, para conservadores da época, poderia se tratar de uma "zona".

³⁵¹Longo poema de Alfred Tennyson dedicado ao amigo Arthur Hallam, que morreu repentinamente em 1833. O filho de Tennyson, Hallam Tennyson, nascido em 1852, ganha o nome desse amigo.

CRAIG

What's Hallam? What's *In Memoriam*?

TENN

What's Hallam? What's *In Memoriam*?

It is time I went back to Farringford.

Emily will be anxious.

NELL

Take care Emily don't jump, Mr. Tennyson.

[*Enter Mary.*]

MARY

The coffins are on the fly, Ma'am.

MRS. C.

The coffins are on the fly – It is time to say good-bye.

MARY

There's no room for the turkey's wings, Ma'am.

MRS. C.

Give them here. I will put them in my reticule.

MARY

Gorblime! What a set! What a set! Coffins in the kitchen. Wet plates on the

O que tem Hallan? O que tem *In Memoriam*?

SR. TENNYSON

O que tem Hallan? O que tem *In Memoriam*? Já está na hora de voltar para a minha casa. Emily deve estar ansiosa.

NELL

Cuidado para que Emily não pule, Sr. Tennyson!

[*Maria entra.*]

MARIA

Os caixões já estão prontos, senhora.

SRA. CAMERON

Os caixões já estão prontos – é hora de dizer adeus.

MARIA

Não há espaço para as asas do peru, senhora.

SRA. CAMERON

Traga-as para cá. Vou colocá-las na minha bolsa.

MARIA

mantelpiece. And when you go to pick up a duster, it's a marmoset. I'm sick of parlour work. I'll marry the earl and live like a respectable gurl in a Castle.

MR. and MRS. C., JOHN and ELLEN
[*all together*].

The coffins are on the fly. It's time to say good-bye.

MRS. C.
We are going to the land of the sun.

MR. C.
We're going to the land of the moon.

JOHN
We are going to W.C.1.

NELL
Thank God we are going soon.

MRS. C.
Good-bye, good-bye, the coffins are on the fly.

MR. C.
Farewell to Dimbola; Freshwater, farewell.

Não aguento mais! Que situação! Que situação! Caixões na cozinha. Negativos sobre a lareira. E quando você vai pegar um espanador, é um mico. Estou cheia de trabalho doméstico. Vou me casar com um conde e viver como uma respeitável moça em um castelo.

SR. e SRA. CAMERON, JOHN e ELLEN
[*todos ao mesmo tempo*]:

Os caixões já estão prontos. É hora de dizer adeus.

SRA. CAMERON
Estamos indo para a terra do sol.

SR. CAMERON
Estamos indo para a terra da lua.

JOHN
Estamos indo para Bloomsbury³⁵².

NELL
Graças a Deus já estamos indo.

SRA. CAMERON
Adeus, adeus, os caixões nos aguardam.

SR. CAMERON

³⁵²Neste caso, acho apropriado tirar o termo WC1 e fazer uma referência direta a Bloomsbury, pois John está falando com Ellen, e ele já havia dito a ela que iriam para Bloomsbury no Ato II.

JOHN

I say, Nell, I want a rhyme to fly.

Nell.

Heavens, John, I can only think of fly.

MRS. C.

And my message to my age is
When you want to take a picture
Be careful to fix your
Lens out of focus

But what's a rhyme to focus?

MR. C.

Hocus pocus, hocus pocus,
That's the rhyme to focus.
And my message to my age is –
Watts – don't keep marmosets in cages –

JOHN and NELL

They're all cracked – quite cracked –
And our message to our age is,
If you want to paint a veil,
Never fail,
To look in the raspberry canes for a fact.

NELL

To look in the raspberry canes for a
fact!

[*Exeunt all but Watts and Tennyson.*]

TENN

They have left us, Watts.

Adeus, Dimbola; Freshwater, adeus.

JOHN

Confesso, Ellen, que preciso de um verso
para partir.

NELL

Por Deus, John, só consigo pensar em
partir.

SRA. CAMERON

E a minha mensagem para esta geração é
Quando você quiser tirar uma fotografia
Não esqueça de consertar
Suas lentes fora de foco.

Mas foco rima com o quê?

SR. CAMERON

Hocus pocus, hocus pocus,
É o que rima com foco,
E a minha mensagem para esta geração é
Watts – não deixe micos em gaiolas –

JOHN e NELL

Estão todos loucos - bem loucos –

E a nossa mensagem para a nossa geração é,
Se quiser pintar um véu,
Nunca falhe,
Procure o fato nos arbustos de framboesa.

NELL

Procure o fato nos arbustos de framboesa.

[*Todos saem, menos Watts e
Tennyson.*]³⁵³

³⁵³No original, é dito que todos saem, com exceção de Tennyson e Watts. No entanto, Maria continua em cena, como veremos a seguir.

WATTS

Alone with our art.

TENN [*going to the window*].

Low on the sand and loud on the stone
the last wheel echoes away. God bless
my soul, it don't! It's getting louder –
louder – louder! They're coming back.

WATTS

Don't tell me, Alfred! Don't tell me
they're coming back! I couldn't face
another – fact!

TENN

She's coming, my dove, my dear;
She is coming, my life, my fate.
The red rose cries, "She is near, she is near" –

MARY

Her Majesty the Queen.

SR. TENNYSON

Eles nos deixaram, Watts.

WATTS

Sozinhos com a nossa arte.

SR. TENNYSON [*indo em direção à janela*.]:

Silenciosa quando toca a areia e alta
quando desliza pelas rochas, a última roda
ecoa ao longe³⁵⁴. Que Deus tenha
piedade, não é possível! Está ficando mais
alto – mais alto - mais alto! Eles estão
voltando!

WATTS

Não me diga, Alfred! Não me diga que
eles estão voltando! Não poderia encarar
um outro – fato!

SR. TENNYSON

Ela está vindo, minha paz, minha querida;
Ela está vindo, minha vida, meu destino.
A rosa vermelha chora, "Ela se aproxima, se
aproxima"³⁵⁵ -

MARIA

Sua Majestade, a Rainha.

³⁵⁴Versos de *Maud*.

³⁵⁵Versos de *Maud*.

THE QUEEN

We have arrived. We are extremely pleased to see you both. We prefer to stand. It is the anniversary of our wedding day. Ah, Albert! And in token of that never to be forgotten, always to be remembered, ever to be lamented day –

TENN

‘Tis better to have loved and lost.

THE QUEEN

Ah but you are both so happily married. We have brought you these tokens of our regard. To you, Mr. Tennyson, a peerage. To you, Mr. Watts, the Order of Merit. May the spirit of the blessed Albert look down and preserve us all.

Curtain

RAINHA VICTORIA

Chegamos. Estamos muito satisfeitos em vê-los. Preferimos ficar de pé. É o dia do nosso aniversário de casamento. Ah, Albert! E como símbolo do que nunca deve ser esquecido, que deve ser sempre lembrado, para sempre um dia de lamentação -

SR. TENNYSON

É melhor ter amado e perdido³⁵⁶.

RAINHA VICTORIA

Ah, mas vocês estão bem-casados. Nós trouxemos para vocês estes símbolos de nossa admiração. A você, Sr. Tennyson, o título de nobreza³⁵⁷. A você, Sr. Watts, a Ordem de Mérito³⁵⁸. Que o espírito do bem-aventurado Albert olhe e cuide de todos nós.

CAEM AS CORTINAS

³⁵⁶Verso de *Maud*.

³⁵⁷Woolf utiliza o termo *peerage*, que pode ser traduzido por “pariato”. Pariato é um sistema monárquico que concede títulos de nobreza.

³⁵⁸“Ordem de Mérito” é uma condecoração britânica dada a membros das forças armadas e artistas que tenham prestado serviços de excelência.

CAEM AS CORTINAS: UM RETROSPECTIVA

Chegamos. Estamos muito satisfeitos em
vê-los. Preferimos ficar de pé.

Virginia Woolf

O estudo e a tradução que aqui apresentamos referem-se às versões de 1923 e 1935 de *Freshwater: a Comedy*, cujo título escolhido foi *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf*. Já que essa farsa não é conhecida por muitos leitores e espectadores brasileiros fora do ambiente acadêmico, um título que carregue o nome de uma autora tão conhecida e reconhecida pode atrair bastante atenção de futuros leitores/espectadores que se interessem pela obra woolfiana. Além disso, procurou-se preservar a estrutura e a estética do original a fim de manter o “valor do riso” que o texto carrega e o teor, digamos, “absurdo” de diversas cenas.

Virginia Woolf é uma das escritoras mais versáteis da tradição literária, e suas contribuições incluem não apenas contos e romances, mas também críticas literárias, ensaios, escritas diarísticas, epistolares e a peça de teatro sobre a qual nos debruçamos. Trata-se de uma vasta contribuição que tem atraído a atenção de leitores, pesquisadores e tradutores mundo afora. Ao longo de 59 anos de vida, Woolf — nascida na Inglaterra ainda na era vitoriana e cuja obra tornou-se referência no campo dos estudos modernistas — dedicou-se artística e politicamente à escrita a fim de debater os ditames e as convenções de uma sociedade bélica e patriarcal na qual mulheres ocupavam — e ocupam — posições de subordinação e docilidade tóxicas³⁵⁹. O questionamento de convenções de gênero, que é atravessado por debates de classe e raça, está presente em toda a sua obra de forma inventiva e inovadora, desde seus primeiros escritos de infância, compilados por Gill Lowe em *Hyde Park Gate News* (2005), aos seus escritos da maturidade. Talvez tais questionamentos, somados à versatilidade criativa e às experimentações com a escrita, sejam os motivos pelos quais sua obra continua a atrair leitores contemporâneos.

³⁵⁹ Cf. *Three Guineas* [Três Guinéus] (WOOLF, 1938) e *Thoughts on Peace in an Air Raid* [Pensamentos sobre a paz em um ataque aéreo] (WOOLF, 1940).

No meio literário brasileiro, Woolf ocupa um lugar de extrema visibilidade, o que se deve não apenas às inúmeras pesquisas acadêmicas de excelência que são produzidas no país, mas principalmente à longa tradição tradutória de suas obras. Tal tradição se inicia em 1944, apenas três anos após sua morte, com Dias da Costa e sua tradução do conto “Objetos Sólidos” para a antologia *Os ingleses: antigos e modernos* (Editora Leitura: 1944)³⁶⁰. Dois anos depois, em 1946, Mário Quintana traduz *Mrs. Dalloway*, e desde então Woolf contou com traduções e retraduições de Cecília Meirelles, Vera Ribeiro, Lya Luft, Myriam Campello, Leonardo Fróes, Denise Bottmann, entre outros. Mais recentemente, é importante destacar as traduções de Tomaz Tadeu para a Editora Autêntica, que têm deixado a obra de Woolf em evidência nos *stands* de diversas livrarias.

As traduções mais recentes de Tadeu são *Três Guinéus* (2019) e *As Ondas* (2021). Este foi originalmente publicado em 1931 e é considerado um dos romances mais experimentais de Woolf, tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo, quebrando completamente com os padrões estéticos pré-estabelecidos do romance. Já aquele é um ensaio até então inédito no Brasil. Trata-se de um longo “manifesto” feminista e pacifista de Virginia Woolf, publicado originalmente em 1938. Tais traduções são deveras importantes, pois desfazem a aura “apolítica” que marca a recepção de Woolf por leitores brasileiros, deixando evidente para leitores que não leem em inglês as reivindicações que Jane Marcus, precursora dos estudos materialistas de Virginia Woolf, começou a fazer nos anos 1970. Se as pesquisas de Marcus e da crítica woolfiana dos anos de 1970, coletadas no lapidar *New Feminist Essays on Virginia Woolf* de 1981, nos ensinaram que Woolf era bastante engajada nos debates políticos de sua época, a tradução de *Três Guinéus* em 2019 nos convida a reaprender tais lições, fazendo de Woolf uma voz que ainda tem muito a dizer a nós, leitores do século XXI. Afinal, na esteira de Agamben (2009a) e da própria Woolf, em “How it Strikes the Contemporary” (1925b), as narrativas do passado nos possibilitam entender o escuro do nosso tempo, ou seja, entender o que ainda resta do passado que impossibilita a conjuração efetiva de um presente.

Já com relação aos aspectos biográficos da autora, temos a tradução de partes dos diários de Woolf realizada por José Antônio Arantes e publicada em

³⁶⁰ Para ter acesso a outros tradutores da obra de Virginia Woolf: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2011/08/woolf-no-brasil.html>. Acesso em 12/08/2020.

1989, além da biografia de Herbert Marder, *Virginia Woolf e a medida da vida* (2011), que conta com a tradução de Leonardo Fróes, obra que ganhou destaque nas seções de biografias de diversas livrarias. Ademais, foram publicados recentemente, pela editora Nós, dois volumes dos diários de Woolf, com tradução de Ana Carolina Mesquita (2021; 2022). Essas traduções deixam entrever que os escritos da intimidade de Woolf estão alinhados com esfera pública e representam exercícios metodológicos para a sua única peça, ensaios, resenhas, contos e romances. Desse modo, traduzir Woolf impõe grandes desafios ao tradutor, já que sua escrita está diretamente ligada a uma “filosofia”, algo que a própria autora concebe em *Um esboço do passado* (1974)³⁶¹, cujo ideário é coadunar as esferas pública e privada, desierarquizar a linguagem, conceber e unir cenas e personagens, juntar os fragmentos através das palavras e fazê-las perder o poder de machucar (WOOLF, 1974, p. 72).

Contribuindo para esse contexto de redescoberta de Virginia Woolf, este trabalho teve como objetivo central tirar *Freshwater* de sua posição marginal, visto que a peça ainda não foi verdadeiramente analisada e anotada no campo dos estudos dedicados à obra de Woolf, principalmente no Brasil, onde permanece sem tradução. Por esse motivo, esta tese incluiu uma tradução original das duas versões da farsa. Para Walter Benjamin (1923), a tarefa do tradutor diz respeito a uma forma especial de comunicabilidade que vai além da comunicação. Ou seja, essa tarefa pode ser entendida como um encontro afetuoso entre línguas, como propõe a estudiosa benjaminiana brasileira Isabela Pinho (2019) ao ler “A tarefa do tradutor”. Esse encontro visa comunicar uma relação íntima e ética entre culturas que possa superar as barreiras das línguas nacionais e as fronteiras entre nações. Foi justamente desse encontro afetuoso que a presente tese se ocupou.

Mais além, como analisa Isabela Pinho em *A potência política da tradução* (2020), a dimensão política do trabalho tradutório reside no fato de o tradutor se ocupar da construção de um texto/experiência comum que atravessa diferenças, barreiras e hegemonias históricas. Essa experiência comum é possível menos

³⁶¹ “A Sketch of the Past” foi lançado pela Editora Nós com o título *Um esboço do passado* (2020) e tradução de Ana Carolina Mesquita. Deste modo, decidimos nos referir ao ensaio de Woolf com o título que já circula pelas livrarias brasileiras, mas a nossa consulta foi feita no original (WOOLF, Virginia. “A Sketch of the Past”. In: WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. London: Harcourt Brace & Company, 1985 [1974]).

porque há diferentes línguas nacionais e mais porque há linguagem, porque a linguagem existe (PINHO, 2020a, p. 24-25). De uma perspectiva intercultural, seguindo os trabalhos de estudiosos e tradutores brasileiros como Fernanda Martins (2015) e Paulo Britto (2012), metodologicamente entendo a tradução de *Freshwater* como uma ferramenta que permite que as culturas brasileira e inglesa coexistam de um modo desierarquizado. Além disso, como afirma Britto (2012), as traduções literárias não devem ser tarefas mecânicas; são, na verdade, operações criativas e um trabalho radical de reescrita. Olhando para trás em uma retrosepectiva, esta tese pode ser lida justamente como o desejo de produzir um encontro afetoso entre a cena modernista inglesa de Woolf e o meu lugar e língua.

Aqui e agora — junho de 2022 —, o Brasil que recebe esta tese sobrevive como pode ao último ano do mandato de Jair Bolsonaro, cuja pauta política tem raiz em seu posicionamento racista, misógino e LGBTQIAPN+fóbico. A presente tese talvez sugira uma pergunta em suas entrelinhas: como produzir interferências de vanguarda hoje? Como ler e encenar as interferências de Virginia Woolf no Brasil de hoje? Levando em conta a pauta antidemocrática de grande parcela da população, o desmantelamento da nossa produção cultural, os casos de censura, genocídio indígena, incêndio na Amazônia, e o ressurgimento de inúmeros discursos nazifascista 100 anos após a cena modernista de Woolf, a importância da pergunta é indubitável, por mais que as respostas fiquem em aberto.

A tradução que apresento ganha força ao lado dos dispositivos interpretativos que apresentei na primeira parte da tese, dentre os quais destaco “o valor do riso” (WOOLF, 1905c). Seguindo a “leitura recumbente” que Davi Pinho (2020b) produz de “The Value of Laughter” (1905c), entendemos o riso e/ou o caráter cômico em Woolf como um instrumento que desestabiliza hierarquias e corrige normatividades excludentes – especialmente de gênero —, ou seja, um dos instrumentos que penso ser a potência intoxicante da escrita woolfiana, como discorri em minha dissertação de mestrado, *Tradição, escrita e intoxicação: os fantasmas de Virginia Woolf* (SANTIAGO, 2018). Em *Freshwater*, a comicidade — o riso que é gerado na comunhão entre o texto proferido pelos atores e pela plateia — tem origem na linguagem como meio (*medium*) sem fins, como proposto por Davi e Isabela Pinho (2021) na esteira de Walter Benjamin e seu ensaio de 1916 “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, não na linguagem utilitária que se quer meio

(*mittel*) ou veículo de comunicação de sentidos cristalizados. Se a linguagem como *medium* toca o limiar da diferença — se abrindo, portanto, para essa diferença —, esta tese quis mostrar que o riso produzido pela farsa de Woolf intoxica e decompõe a comunicação ou reprodução utilitária de identidades e performances de gênero. Ecoa, então, a pergunta: é possível fazer uma plateia brasileira operar esse riso por meio da peça de Woolf?

Se hoje concluo esta tese com o riso e sua potência intoxicante, especialmente no que tange aos debates de gênero, é porque carrego como um resto o conceito de intoxicação, com o qual trabalhei na minha dissertação. Em *A farmácia de Platão* (2005), Jacques Derrida examina o termo grego *phármakon*, a partir do diálogo entre Fedro e Sócrates (PLATÃO, 2016), e constata que a ambivalência da palavra — que pode ser traduzida tanto por *remédio* quanto por *veneno* em português — é deveras importante para se pensar a escrita para além da “encenação da fala”, ou seja, para pensar a escrita como um rastro que desconstrói quaisquer noções de origem. O pensamento ocidental e seus fundamentos (*logos*), seguindo os passos de Derrida, são filhos legítimos da fala (instrumento de repetição e manutenção dos saberes); ao passo que a escrita é parricida e órfã, já que desmantela a máquina de repetição da fala e potencializa a encenação de novas formas de ser e estar no mundo. Seguindo os passos de Cixous e seu conceito de *écriture féminine* (1974 a-c; 1977), podemos afirmar que a fala na argumentação de Derrida é masculina, e a escrita parricida é feminina, pois é essa escrita, a *écriture féminine*, que joga com a linguagem, cura e envenena, intoxica a tradição de um feminino subalterno e propõe novas inscrições de um feminino potente e transformador, que desfaria até mesmo o binômio que lhe deu nome, *masculino/feminino*. Desse modo, nesta tese reenceno todos os estudos que me trouxeram até aqui, pois Woolf continua a nos ensinar que, quando intoxicada, a tradição deixará de operar lógicas excludentes e binárias sobre o que é ser e estar no mundo.

Por fim, esta tese também é fruto de minha paixão pela obra de Virginia Woolf. Hoje tida como canônica — termo que Woolf rejeitaria justamente por criar um centro hegemônico para o consumo de literatura —, interessa-me continuar a produzir leituras que despertem a atenção do leitor para a maneira irônica com que Woolf ocupou um lugar no centro do Império. Se considerarmos as possíveis

respostas de Ítalo Calvino à pergunta-título de seu livro *Por que ler os clássicos?* (1991), talvez ler Virginia Woolf nos dias de hoje possa nos ajudar a entender quem somos e onde chegamos, já que sua obra “persiste como rumor mesmo onde predomina a realidade mais incompatível” (CALVINO, 1981, p. 15). Que o escritor italiano nascido em Cuba nem mesmo mencione Virginia Woolf como um dos seus exemplos para falar sobre a leitura dos clássicos — nem mesmo quando dedica um capítulo ao poema épico *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, escrito em 1516, que tem relação direta com o romance *Orlando: uma biografia* (1928) —, talvez seja um outro motivo importante para ter Virginia Woolf como uma porta de entrada a uma nova tradição. Afinal, apesar de excluir mulheres, Calvino deixa uma brecha para nós, leitores: “só nos resta inventar para cada um de nós uma biblioteca ideal de nossos clássicos” (1981, p. 16).

RERÊNCIAS

ADOLPH, Andrea. Virginia Woolf's Revision of a Shavian Tradition. *Shaw*, v. 21, Penn State University Press, 2001, p. 63–79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40681634>. Acesso em: 01/02/2021.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Rio de Janeiro: Argos, 2009a, p. 57-63.

AGAMBEN, Giorgio. Theory of Signatures. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *The Signature of All Things: On Method*. Trad. Luca D'Isanto and K. Attell. Nova York: Zane Books, 2009b. p. 33-80.

AGAMBEN, Giorgio. What is a Paradigm?. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *The Signature of All Things: On Method*. Trad. Luca D'Isanto and K. Attell. Nova York: Zane Books, 2009c. p. 9-34.

ÁGUA FRESCA: uma comédia de Virginia Woolf. Texto de Virginia Woolf [1935]; Tradução, Adaptação e Dramaturgismo: Victor Santiago. Direção: Fabiano de Freitas. Direção Técnica: Juracy de Oliveira. Direção de Arte: Raquel Theo. Intérpretes: Ana Cecília Reis, Gabriel Saito, Simone Gonçalves, Stephanie Carvalho, Sidney Carneiro, Yuri Mendes. Petrópolis: Pandêmica Coletivo e Lei Aldir Blanc, 2020. 1 vídeo (101 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0E0BypP6kY>.> Acesso em: 29/03/2020.

ARNOLD, Matthew. To Marguerite. Poetry Foundation, 1857. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43609/to-marguerite-continued>. Acesso em: 30/05/2021.

ASCHER, Nelson. O conservadorismo de Eliot. *In*: ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 9-16.

AS HORAS. Direção: Stephen Daldry. Intérpretes: Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep. Nova York: Paramount Pictures e Miramax Films, 2002. 1 DVD (114 min).

AUERBACH, Nina. *Ellen Terry, player in her time*. New York: Norton, 1987.

BALFE, Michael William. *Come Into The Garden Maud*, 1856. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=brtK_ftiSjs. Acesso em: 05/02/2022.

BANFIELD, Ann. *The Phantom Table*. Cambridge: Cambridge University, 2000.

BARRON, James. *2 Scripts Later, a Woolf Play Makes its Debut*. New York: The New York Times, 2009. Disponível em: <https://cityroom.blogs.nytimes.com/2009/01/16/2-scripts-later/searchResultPosition=2>. Acesso em: 31 maio 2021.

BELL, Clive. The Artistic Problem. *In: ROSENBAUM, S.P. (org.) A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993 [1919], p. 102-106.

BELL, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. Vol. 1 and 2. London: Pimlico, 1996 [1972].

BELL, Vanessa. Notes on Virginia's Childhood. *In: ROSENBAUM, S.P. (org.) A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993 [1974], p. 331-335.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In: BENJAMIN, Walter. Linguagem, Tradução, Literatura (Filosofia, teoria e crítica)*. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. [1916] p. 87-100.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. *In: BENJAMIN, Walter. Linguagem, Tradução, Literatura (Filosofia, teoria e crítica)*. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. [1923] p. 9-27.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. [1900]

BÍBLIA. Português. *Sagrada Bíblia: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. José Simão. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

BLOOM, Harold. "Introduction". *In: BLOOM, Harold (org.). Bloom 's BioCritiques: Virginia Woolf*. New York: Chelsea House Publishers, 2005. p. 1-4.

BOYLE, James. *A Transformation from Page to Stage Canvas*. Surrey: Watts Gallery Artist's Village, 2019. Disponível em: <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/object-month-ophelial/>. Acesso em: 30/05/2022.

BRADSHAW, David. Explanatory Notes. *In: WOOLF, Virginia. To the Lighthouse*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 171-195.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

BRIGGS, Julia. The novels of the 1930s and the impact of history. *In: SELLERS, Susan (org.). The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2010. p. 70-88.

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. London: Harcourt, 2005.

BRITTANICA. *The Charge of the Light Brigade*. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Charge-of-the-Light-Brigade>. Acesso em: 03 fev. 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUNTING, Tony. Battle of Balaklava. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Battle-of-Balaklava>. Acesso em: 03 fev. 2022.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [2004].

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. [1981]

CAVARERO, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. Trad. William McCuaig. Nova York: Columbia University Press, 2016.

CAMERON, Julia. Annals of My Glass House. In: POWELL, Tristram (org.). *Julia Margaret Cameron*. London: Pallas Athene, 2016 [1874], p. 74-66.

CAMERON, Julia. On a Portrait. In: POWELL, Tristram (Ed.). *Julia Margaret Cameron*. London: Pallas Athene, 2016 [1875], p. 69-70.

CIXOUS, Hélène. Angst. In: SELLERS, Susan (org.). *The Hélène Cixous Reader*. Londres: Routledge, 1994. [1977] p. 71-79.

CIXOUS, Hélène. First Names of No One. In: SELLERS, Susan (org.). *The Hélène Cixous Reader*. Londres: Routledge, 1994. [1974a]. p. 25-35.

CIXOUS, Hélène. Preface. In: SELLERS, Susan (org.). *The Hélène Cixous Reader*. Londres: Routledge, 1994. [1974b] p. XV-XXIV.

CIXOUS, Hélène. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine (org.). *The Newly Born Woman*. Londres: I.B. Tauris Publishers, 1996. [1974c] p. 63-129.

COLLEY, ANN C. Emily Tennyson's Death Bed. *Tennyson Research Bulletin*, vol. 5, no. 5, Tennyson Society, 1991, pp. 230-40. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/45287687>. Acesso em: 18/02/2022.

CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. New York, USA: Picador, 1998.

DELL, Marion. *Virginia Woolf's Influential Forebears: Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DYER, Richard. *Freshwater* is Lightsome Opera. In: *The Boston Globe*, Boston, p. 47, 2 Dec. 1994a.

DYER, Richard. If You're Writing Your First Opera, Why Be Afraid Of Virginia Woolf? Composer Andy Vores Finds His Own Way to *Freshwater*. In: *The Boston Globe*, Boston, p. A1, 27 Nov. 1994b.

ELIOT, T.S. Murder in the Cathedral. In: ELIOT, T.S. *The Complete Poems & Plays of T.S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 2004. [1935] p. 237-259.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2013. [1948]

ELIOT, T.S. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, T.S. *Selected Essays*, 1917-1932. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1932. [1919] p. 3-11.

ELLIS, Steve. *Virginia Woolf and the Victorians*. New York: Cambridge University Press, 2007.

FARFAN, Penny. *Women, Modernism, and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FORD, Colin. Geniuses, Poets and Painters: the World of Julia Margaret Cameron. In: COX, Julian; FORD, Colin (org.). *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

FRESHWATER - A COMEDY. Text by Virginia Woolf [1923/1935]; Adaptation and Direction by Anne Bogart. New York: Women's Project and SITI Company, 2009.

FRESHWATER. Text by Virginia Woolf [1935]; Adaptation and Music by Andy Vores. Boston: Boston University, 1994. Gravação e Libreto disponíveis em: <http://www.andyvores.com/Music/worksDEF/Freshwater/Freshwater.html>. Acesso em: 08/01/2022.

FROULA, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization and Modernity*. New York: Columbia University Press, 2004.

FRY, Roger. Mrs. Cameron's Photographs. In: Ed. POWELL, Tristram. In: POWELL, Tristram (org.). *Julia Margaret Cameron*. London: Pallas Athene, 2016 [1926], p. 73-85.

GLENDINNING, Victoria. *Leonard Woolf: A Biography*. New York: Free Press, 2006.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2006.

GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HAGHSHENAS, Leila. Leonard Woolf's *The Hotel* (1939): The Singular Art of Unifying Contraries. In: *Études Britanniques Contemporaines*. Lorraine, Université de Lorraine, vol. 56, May 2019, p.1-13.

HARDY, Thomas. *The Ivy-Wife*. 1898. Disponível em <https://www.poetry-archive.com/h/the_ivy_wife.html>. Acesso em: 01/03/2022.

HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn. Introduction. In: HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn (org.). *Queer Bloomsbury*. Edinburgh: The Edinburgh Press University, 2016.

HERBERT, Eugenia. *Julia Margaret Cameron in Ceylon: Idylls of Freshwater vs. Idylls of Rathoongodde*, 2014. Disponível em:

<https://publicdomainreview.org/essay/julia-margaret-cameron-in-ceylon-idylls-of-freshwater-vs-idylls-of-rathoongodde>. Acesso em: 22 out. 2020.

HOFFMAN, Eva. Rare Cast from France in a Rare Woolf Play. *The New York Times*, New York, Section 1, p. 9, 22 Oct. 1983.

INNES, Christopher. Modernism in Drama. In: LEVENSON, Michael (org.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1999. p. 130-155.

ISHERWOOD, Charles. *Proof That Virginia Woolf Did Have a Light Side*. New York: *The New York Times*, 2009. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/01/26/theater/reviews/26fres.html>. Acesso em 30/05/2021.

JONES, Jonathan. *Digging up trouble: beware the curse of King Tutankhamun*, 2014. Disponível: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/jul/23/mummy-curse-legend-discovering-tutankhamun-ashmolean-museum>. Acesso em: 15 abr. 2022.

KEATS, John; SHELLEY, Percy Bysshe. *John Keats and Percy Bysshe Shelley: complete poetical works*. Explanatory notes of Shelley's poems by Mary Shelley. New York: The Modern Library, 1932.

KLINE, A.S. *Petrarch: The Canzoniere*, 2002. Disponível: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Italian/Petrarchhome.php>. Acesso em: 01 jul. 2022.

KOPPEN, Randi Synnøve. *Virginia Woolf: Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Nova York: Vintage Books, 1999.

LOWE, Gill. Introduction. In: WOOLF, Virginia; BELL, Vanessa. *Hyde Park Gate News: the Stephen Family Newspaper*. Ed. Gill Lowe. Introduction: Hermione Lee. London: Hesperus, 2005, p. xi-xviii.

MACCARTHY, Desmond. The Post-Impressionists. In: ROSENBAUM, S.P. (org.) *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993 [1910], p. 97-101.

MANCOFF, Debra N. Legend "From Life": Cameron's Illustrations to Tennyson's "Idylls of the King". In: WOLF, Sylvia (org.). *Julia Margaret Cameron's Women*. Chicago: Art Institute of Chicago; Yale University Press, 1998, p. 87-106.

MARCUS, Jane (org.). *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Nebraska: Nebraska Press, 1981.

MARDER, Herbert. *Virginia Woolf – a medida da vida*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAROUVO, Patricia. *Uma poética hídrica em The Waves de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2021.

MARTINS, Fernanda. Translation as a cultural mediation tool by the example of Rafik Schami's *Damascus Nights* (Erzähler der Nacht). In: *TradTerm*, São Paulo, vol. 25, August 2015, p. 83-96.

MCNELLIE, Andrew (org.). Explanatory Notes. In: WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf*. vol.1. 1904-1912. Florida: HBJ, 1986.

MILLAIS, John Everett. *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford*, 1857.

Disponível em:

https://www.wikiwand.com/en/A_Dream_of_the_Past:_Sir_Isumbras_at_the_Ford.

Acesso em: 02 ago. 2020.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Hallam Tennyson, 2nd Baron Tennyson.

Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp04455/hallam-tennyson-2nd-baron-tennyson>. Acesso em: 04 fev. 2022.

NUNEZ, Sigrid. *Mitz, the Marmoset of Bloomsbury*. Afterword by Peter Cameron [2019]. New York: Soft Skull, 2007 [1998]. E-Book.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Concepção de arte de Virginia Woolf: entre a pintura e a escrita. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria Aparecida; NOGUEIRA, Nícea (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020. p. 192-208.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. 1854 Disponível em:

http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/angel.html.

Acesso em: 02 fev. 2022.

PINHO, Davi. A conversa como 'método' filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria Aparecida; NOGUEIRA, Nícea (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020a. p. 11-31.

PINHO, Davi. A escrita política de Virginia Woolf, ou a vida da felicidade natural. In: JORDÃO, Adriana; HENRIQUES, Ana Lúcia (org.). *Literaturas de Língua Inglesa: Leituras Interdisciplinares*, vol. IV. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p. 41-52.

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi. *Of Angels and Demons. Virginia Woolf's Homicidal Legacy in Sylvia Plath's The Bell Jar*. 2010. 75f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PINHO, Davi. Of Wounds and Wounding: Finding Virginia Woolf's 'Pattern' Behind the 'Cotton Wool' in Conversation with Judith Butler and Adriana Cavarero. In: Maria Aparecida Andrade Salgueiro; Vanessa Cianconi. (org.). *Literaturas de Língua Inglesa: Leituras Interdisciplinas*, vol. VI. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021. p. 47-56.

PINHO, Davi. Uma leitura recumbente de 'O valor do riso'. In: PINHO, Davi; MONTEIRO, Maria Conceição (org.). *Literaturas de Língua Inglesa: Leituras Interdisciplinares*. vol. 5. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020b. p. 35-48.

PINHO, Davi; PINHO, Isabela. Um encontro entre dois 'marxistas místicos': linguagem, riso e tagarelar feminino de Virginia Woolf a Walter Benjamin". In: MENDES, Moema Rodrigues Brandão; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida; et al (org.). *Minha profissão é a literatura: travessias da autoria feminina*. Juiz de Fora, Minas Gerais: Editora UFJF, 2021, p. 25-41.

PINHO, Isabela. A potência política da tradução. *Revista Cult*, São Paulo, ano 23, n. 261, p. 23-25, set. 2020.

PINHO, Isabela. Traduzir é um ato político? Algumas considerações a partir de Walter Benjamin. *Supere Aude*, Belo Horizonte, v. 10, n. 20, p. 467-484, jul./dez., 2019.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Editora 34, 2016.

POWELL, Tristram. Introduction. In: CAMERON, Julia; FRY, Roger; WOOLF, Virginia. *Julia Margaret Cameron*. Ed. Tristram Powel. London: Pallas Athene, 2016 [1973], p. 11-20.

PRUITT, Sarah. *Who was Boudica?* Disponível em: <https://www.history.com/news/who-was-boudica>. Acesso em: 26 fev. 2022.

PUTZEL, Steven D. 'The Hotel' at the End of the Universe. In: HOLLAND, Kathryn; MARTIN, Ann (org.). *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf*. South Carolina: Clemson University Press, 2013, p. 225-230.

PUTZEL, Steven D. Virginia Woolf and "the distance of the stage". *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*, Routledge, Londres, v. 28, p. 435-470, 1999.

PUTZEL, Steven D. *Virginia Woolf and the Theatre*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

REED, Christopher. A Vogue That Dare Not Speak its Name: Sexual Subculture During the Editorship of Dorothy Todd, 1922-26. *Fashion Theory*, New York, v. 10, Issue 1/2, p. 39-72, 2006.

ROCHA, Helder da. *A divina comédia, de Dante Alighieri*. 1999/2000. Disponível: http://www.stelle.com.br/pt/index_dante.html. Acesso em: 01 jul. 2022.

ROSE, Phyllis. Milkmaid Madonnas: An Appreciation of Cameron's Portraits of Women. In: WOLF, Sylvia (org.). *Julia Margaret Cameron's Women*. Chicago: Art Institute of Chicago; Yale University Press, 1998, p. 13-22.

ROSENBAUM, S.P. (org.) *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.

RUOTOLO, Lucio P. Editor 's Preface [1975] and Notes [1976]. In: WOOLF, Virginia. *Freshwater: A Comedy* [1923; 1935]. Ed. Lucio P. Ruotolo. Florida: Harcourt, 1976.

SACKVILLE-WEST, Vita; WOOLF, Virginia. *The letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. Ed. Louise De Salvo and Mitchell Leaska. California: Cleis Press, 1984.

SANTIAGO, Victor. *Tradição, escrita e intoxicação: os fantasmas de Virginia Woolf*. 2018. 100f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SELLERS, Susan (org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2010.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Bruna Beber. São Paulo: Ubu Editora, 2019 [1603]. E-Book.

SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Trad. Bábara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014 [1602].

SHAUGHNESSY, Nicola. *The Dramatic Writings of Gertrude Stein, Virginia Woolf and Sylvia Plath, 1913 -1962: Theatre of Identity*. 374p. Doctoral Dissertation, Centre of Women's Studies. The University of York, London, 1995.

SILVA, Josenildo Ferreira Teófilo da. O anjo e suas asas: a representação da mulher vitoriana em *Freshwater* de Virginia Woolf. *Antares*, Caxias do Sul, v. 11, n. 24, set./dez. 2019.

SPARKS, Elisa Kay. *A Virginia Woolf Herbarium*. Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

STEWART, Natacha. Bloomsbury Unbuttoned. *The New Yorker*, New York, p. 42-44, 21 Nov. 1983.

SWENSON, Kristine. Hothouse Victorians: Art and Agency in Freshwater. *Open Cultural Studies*, California, v.1, n.1, p. 183-193, Oct. /Nov. 2017.

TADEU, Tomaz. Mrs. Dalloway e Mrs. Brown: a arte de Virginia. In: WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2012.

TCHÉKHOV, Anton. *O cerejal*. Trad. Bárbara Heliadora. São Paulo: Edusp, 2012 [1903].

TENNYSON, Alfred. *Alfred Tennyson: the Major Works*. London: Oxford University Press, 2009.

TENNYSON, Alfred. *The Gardener's Daughter and Other Poems*. Edinburgh: W.P. Nimmo, Hay & Mitchel, 1900 [1847].

TENNYSON, Alfred. *Idylls of the King: Dedication, 1862*. Disponível em: <https://www.telelib.com/authors/T/TennysonAlfred/verse/idyllsking/dedication.html>. Acesso em: 04 fev. 2022.

TENNYSON, Alfred. *Idylls of the King: The Passing of Arthur*, 1859 - 1885. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45325/idylls-of-the-king-the-passing-of-arthur>. Acesso em: 04 fev. 2022.

TERRY, Ellen. *The Story of My Life: Recollections and Reflections*. New York: Doubleday, Page & Co., 1908. E-book.

THE NEEDLES ROCKS. Disponível em: <https://www.nationaltrust.org.uk/the-needles-old-battery-and-new-battery/features/the-needles>. Acesso em: 04 jun. 2022.

TRUSS, Lynne. *Tennyson's Gift*. London: Fourth Estate, 2010 [1996]. E-book.

Virginia Woolf Miscellany. Edição em homenagem a Lucio P. Ruotolo, 2003.

Disponível em:

<https://virginiawoolfmiscellany.files.wordpress.com/2013/09/vwm63summer2003.pdf>.

Acesso em: 26/08/2021.

WATTS, Mary S. *George Frederic Watts: the Annals of an Artist's Life*. vol. 2.

London: MacMillan & Co. Limited, 1912.

WHEARE, Jane. *Virginia Woolf: Dramatic novelist*. London: Macmillan, 1989.

WHITE RIBBON ASSOCIATION. Rosalind Howad, Countess of Carlisle (1845 -

1921) Disponível em: <https://white-ribbon.org.uk/our-history/rosalind-howard/>. Acesso em: 03/02/2022.

WHITWORTH, Michael H. Virginia Woolf, modernism and modernity. In: SELLERS, Susan (org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 107-123.

WILSON, Frances. *I only want his body*. London: The Guardian, 2005. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2005/may/14/featuresreviews.guardianreview>.

Acesso em: 05 abr. 2021.

WOLF, Sylvia. Julia Margaret Cameron's Women. In: WOLF, Sylvia (org.). *Julia*

Margaret Cameron's Women. Chicago: Art Institute of Chicago; Yale University Press, 1998, p. 23-79.

WOMEN 'S PROJECT THEATRE. Disponível em:

<https://wptheater.org/show/freshwater/>. Acesso em: 07 fev. 2022.

WORDSWORTH, William. *A Slumber Did My Spirit Seal*. 1798. Disponível

em <https://www.poetryfoundation.org/poems/45553/a-slumber-did-my-spirit-seal>.

Acesso em: 04 jun. 2022.

WOOLF, Leonard. *The Hotel*. London: The Hogarth Press, 1939.

WOOLF, Virginia; BELL, Vanessa. *Hyde Park Gate News: the Stephen Family*

Newspaper. Ed. Gill Lowe. Introduction by Hermione Lee. London: Hesperus, 2005.

WOOLF, Virginia. A Dark Lantern. *In: WOOLF, Virginia. The Essays of Virginia Woolf. 1904-1912.* Vol 1. Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1986. [1905a] p. 42-43.

WOOLF, Virginia. 'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays. *In: Virginia Woolf Issue.* Ed. Brenda R. Silver. vol. 25, n. 3/4, p. 356-441, 1979 [1940/1941a]

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own.* London: Grafton, 1977 [1929a].

WOOLF, Virginia. *As ondas.* Trad. Tomáz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021[1931a].

WOOLF, Virginia. *Between the Acts.* Nova York: Harcourt, 1941b.

WOOLF, Virginia. Congreve's Comedies. *In: WOOLF, Virginia. The Moment and Other Essays.* Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1947 [1937a], p. 30-38.

WOOLF, Virginia. Como pensa um contemporâneo. *In: WOOLF, Virginia. O valor do riso e outros ensaios.* Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1925a]

WOOLF, Virginia. Craftsmanship. *In: WOOLF, Virginia. The Collected Essays of Virginia Woolf.* Oxford: Benediction Classics, 2011. [1937b] p. 154-159.

WOOLF, Virginia. Ellen Terry. *In: WOOLF, Virginia. The Moment and Other Essays.* Ed. Leonard Woolf. Londres: Hogarth Press, 1947 [1941c], p. 165-170.

WOOLF, Virginia. *Flush: uma biografia.* Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [1933a].

WOOLF, Virginia. *Freshwater: A Comedy.* Arte de Edward Gorey. Edição e Prefácio de Lucio P. Ruotolo. Nova York: Harcourt, 1976. [1923; 1935]

WOOLF, Virginia. How it Strikes the Contemporary. *In: WOOLF, Virginia. The Common Reader: First Series.* London: Hogarth Press, 1925b, p. 95-100.

WOOLF, Virginia. Impressions at Bayreuth. *In: WOOLF, Virginia. The Essays of Virginia Woolf. Vol.1. 1904-1912.* Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1986. [1909a] p. 288-293.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room.* *In: WOOLF, Virginia. Selected Works of Virginia Woolf.* England: Wordsworth Editions, p. 7-124, 2012 [1922].

WOOLF, Virginia. Julia Margaret Cameron. *In: ROSENBAUM, S.P. (org.) A Bloomsbury Group Reader.* Cambridge: Blackwell Publishers, 1993 [1926], p. 81-88.

WOOLF, Virginia. *Moments of Being.* Londres: Harcourt Brace & Company, 1985. [1974]

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. *In: ROSENBAUM, S.P. (org.) A Bloomsbury Group Reader.* Cambridge: Blackwell Publishers, 1993 [1924], p. 233-249.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. [1925c]

WOOLF, Virginia. *Night and Day*. Londres: Penguin Books, 1992. [1919a]

WOOLF, Virginia. *Noite e dia*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979 [1919b].

WOOLF, Virginia. Notes on an Elizabethan Play. In: WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. London: Hogarth Press, 1925d, p. 21-26.

WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf : 1915-1918*. vol. 1. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021.

WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf: 1919-1923*. vol. 2. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

WOOLF, Virginia. O holofote. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1944].

WOOLF, Virginia. On Not Knowing Greek. In: WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. London: Hogarth Press, 1925e, p. 10-17.

WOOLF, Virginia. On Being Ill. In: WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press, 2009 [1926/1930] p. 195-204.

WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography*. Londres: Penguin Classics, 1993. [1928]

WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. O valor do riso. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. [1905b], n/p. Ebook.

WOOLF, Virginia. Pattledom. In: WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf. 1925-1928*. Vol. 4 Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1988. [1925f] p. 288-293.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1931b] p.178-182.

WOOLF, Virginia. Rachel. In: WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf. 1904-1912*. Vol 1. Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1986. [1911] p. 351-354.

WOOLF, Virginia. *Selected Diaries*. Ed. Anne Olivier Bell. London: Vintage, 2008.

WOOLF, Virginia. The Art of Biography. In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1942] p. 147-153.

WOOLF, Virginia. The Art of Fiction. In: WOOLF, Virginia. *The Moment and Other Essays*. Ed. Leonard Woolf. Londres: Hogarth Press, 1947, p. 189-93. [1927a]

WOOLF, Virginia. The Cherry Orchard. In: WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf: 1919 - 1924*. Vol 3. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988, p. 211-214 [1920]

WOOLF, Virginia. The Common Reader. *In: WOOLF, Virginia. The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011, p. 1 [1925g].

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1915-1919*. vol. 1. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1920-1924*. vol. 2. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1925-1930*. vol. 3. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1931-1935*. Vol. 4. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1888-1912*. vol. 1. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1912-1922*. vol. 2. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1923-1928*. vol. 3. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1932-1935*. vol. 5. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

WOOLF, Virginia. "The Memories of Sarah Bernhardt". *In: WOOLF, Virginia. Complete Works of Virginia Woolf*. Sussex: Delphi Classics, 2014 [1908], n/p. Ebook.

WOOLF, Virginia. The Narrow Bridge of Art. *In: WOOLF, Virginia. Granite & Rainbow: Essays*. Ed. Leonard Woolf. London: HBJ Book, 1958. [1927b] p. 11- 23.

WOOLF, Virginia. The New Biography. *In: WOOLF, Virginia. Granite & Rainbow: Essays*. Ed. Leonard Woolf. London: HBJ Book, 1958. [1927c] p. 149-155.

WOOLF, Virginia. The Opera. *In: WOOLF, Virginia. The Essays of Virginia Woolf. 1904-1912*. Vol 1. Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1986. [1909b] p. 269-272.

WOOLF, Virginia. The Poetic Drama. *In: WOOLF, Virginia. The Essays of Virginia Woolf. v.1. 1904-1912*. Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1986. [1906] p. 97-101.

WOOLF, Virginia. The Value of Laughter. *In: WOOLF, Virginia. The Essays of Virginia Woolf*. Vol 1. Ed. Andrew McNeillie. Florida: HBJ, 1986. [1905c] p. 58-60.

WOOLF, Virginia. Uma sociedade. *In: WOOLF, Virginia. Virginia Woolf: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1921].

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020 [1974].

WOOLF, Virginia. *Um quarto todo seu*. Trad. Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1929b]. E-Book.

WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. London: Collin Classics, 2013. [1915]

WOOLF, Virginia. *The Waves*. London: Wordsworth Editions, 2000 [1931c]

WOOLF, Virginia. *The Years*. London: Vintage, 2004. [1937c]

WOOLF, Virginia. Thoughts on Peace in an Air Raid. In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1940] p.183-186.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. Flórida: Harcourt Brace and Company, 1966 [1938a].

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Collector's Library, 2004 [1927d].

WOOLF, Virginia. *Três Guinéus*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1938b].

WOOLF, Virginia. *Twelfth Night at the Old Vic*. In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011 [1933b], p. 53-56.

WRIGHT, E.H. Bloomsbury at Play. In: *Woolf Studies Annual*. v. 17, p. 77–107, 2011. Disponível em: <www.jstor.org/stable/24906873>. Acesso em 07/08/2021.

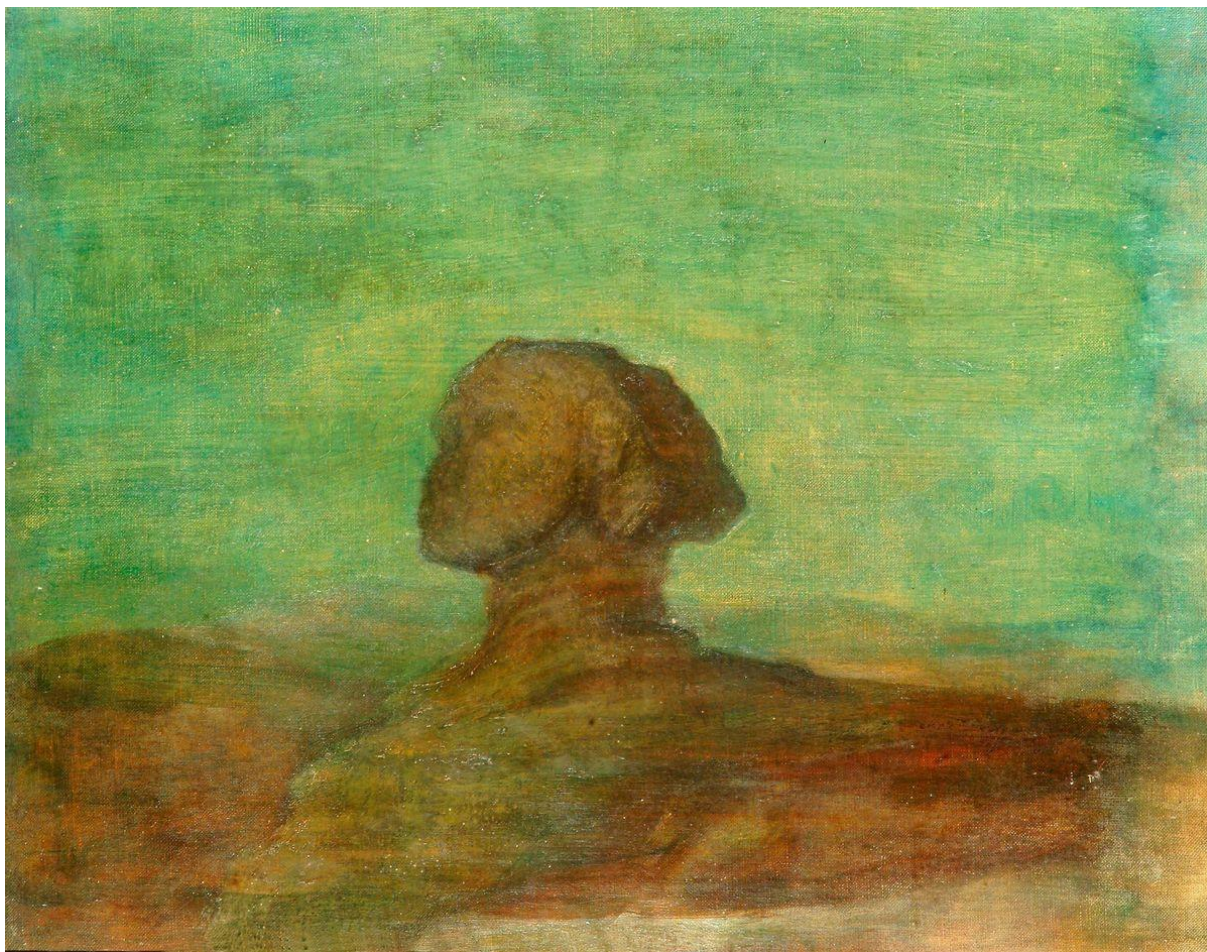
ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. California: The University of California Press, 1986.

ANEXO A - Leonard Woolf e Mitzi, seu sagui de estimação, em 1934



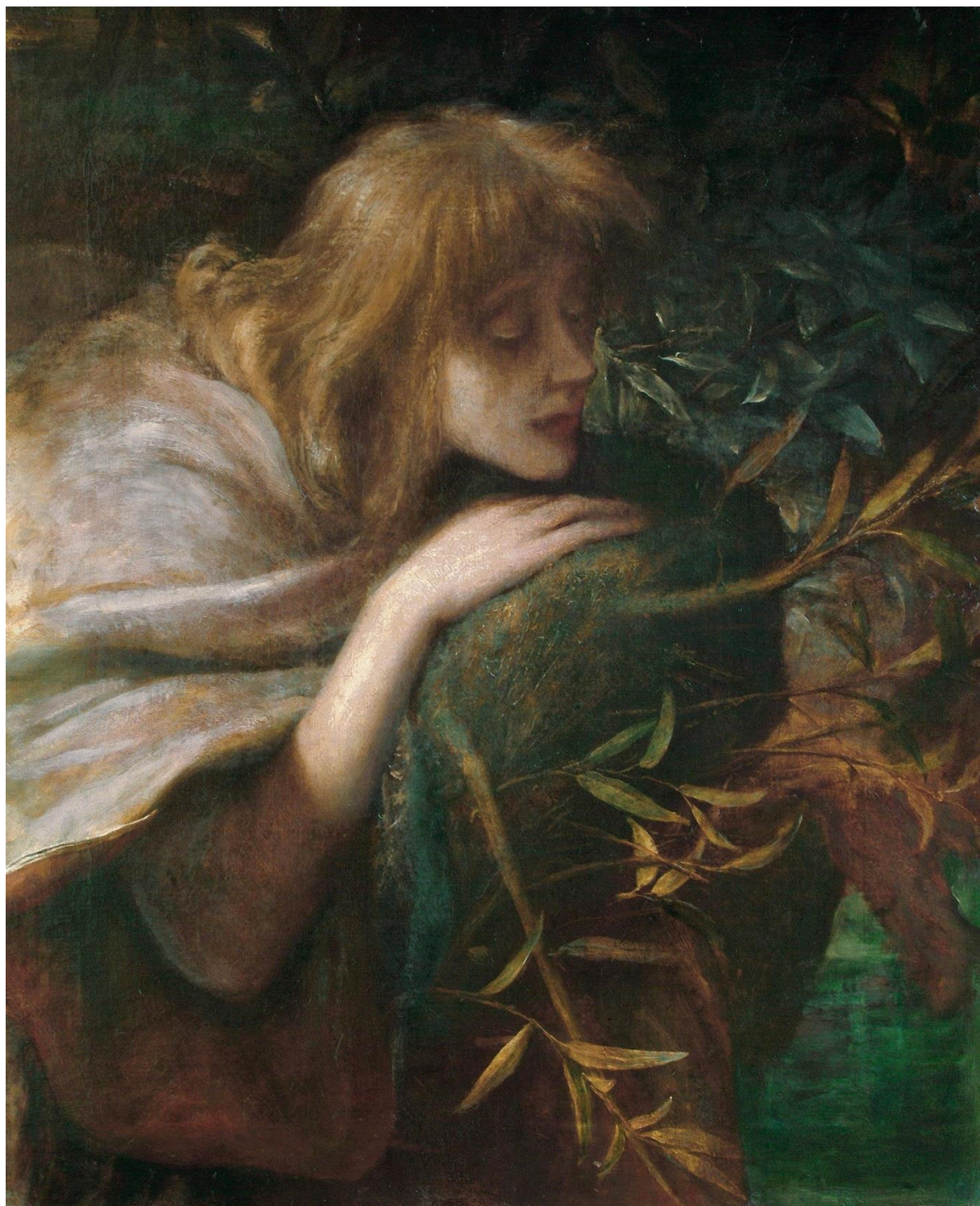
Fonte:v. Acesso em: 28 ago. 2021.

ANEXO B – *Sphinx* (1887), por George Frederic Watts



Fonte: <https://smartify.org/artworks/the-sphinx-1>

ANEXO C – *Ophelia* (1863-4 and c. 1877-1880), por George Frederic Watts



Fonte: <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/news/object-month-ophelia/>

ANEXO D – Ellen Terry como Ofélia em 1878

Fonte: <https://npgshop.org.uk/products/ellen-terry-as-ophelia-in-hamlet-npg-ax131301-print>

ANEXO E – Lucio P. Ruotolo visita a casa dos Woolfs em 1975.



Legenda: Da esquerda para a direita, vemos Marcia Ruotolo (esposa de Ruotolo), Lucio Ruotolo e George Dekker, um amigo da família e colega de Ruotolo na Universidade de Stanford. Esse registro foi feito em 1975 enquanto visitavam Monk's House, casa de Leonard e Virginia Woolf em Richmond. Foi também nesse mesmo ano e local que Ruotolo escreveu o prefácio da primeira edição de *Freshwater*, sendo publicada em 1976, contendo as notas e o prefácio de Ruotolo para as duas versões da peça.

Fonte: Virginia Woolf Miscellany, Issue 63, 2003. Disponível em:

<https://virginiawoolfmiscellany.files.wordpress.com/2013/09/vwm63summer2003.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2021.

ANEXO F - Resenha de Richard Dyer sobre a ópera de Andy Vores

Music Review

'Freshwater' is lightsome opera

By Richard Dyer
GLOBE STAFF

The opera Andy Vores has made out of Virginia Woolf's skit, "Freshwater," holds, as 'twere, the fun-house mirror up to life, and in it we find our own reflection.

"Freshwater" isn't flawless, but it works, and with a few adjustments it ought to enjoy a long life as a small-company piece, and a gift to opera workshops. By introducing this first opera by a young composer who lives in our midst, Boston University was doing the right thing, and the payoff was an unpretentious little triumph for just about everybody.

Woolf's "Freshwater" is a playlet composed for amateur performance by the author and her friends for an audience of the Bloomsbury court and cult. In the resort town of Freshwater on the Isle of Wight, she assembles a cast of eminent and eccentric Victorians being themselves, or what popular culture had made of them - Tennyson, the poet, Julia Cameron, the photographer, G. F. Watts, the painter, Ellen Terry, the actress, and Charles Hay Cameron, lawyer and scholar of the classics. She springs her best joke at the beginning of the second act, when C. H. Cameron has a vision of the future - which turns out to be Virginia Woolf's own present. Cameron's fantasy of a beautiful ballerina foresees the actuality of John Maynard Keynes' beloved "Loppy," Lydia Lopokova. The Victorians were busily and foolishly turning their lives into art, and letting art take over their lives - just as the Bloomsbury set was.

This a joke that doesn't make much impact in the opera, and probably can't. Woolf's topicality has dated, now that the poems of Tennyson and the achievements of the others are no longer part of the common culture. But her playlet is still pertinent, because people still make fools of themselves in the pursuit of ideals, and there's something both sweet and noble about that.

Vores' music scampers delightfully along, with many an ingenious

touch of orchestration and savvy musical allusions to parallel Woolf's literary ones - and yet Vores never resorts to pastiche. This is real theater music, with stage direction composed into it. All the way through there are shimmering, undulant references to the nearby sea, never merely scene-painting, yet also never, thank goodness, representations of "the sea of life." At the end the music accumulates some poignancy. The goodbyes mark more than the departure of the characters from each other but also represent the end of an era - and there is no hint of heaviness; Vores lets them go on even longer than the "Buona sera" in

FRESHWATER

Opera by Andy Vores after the play by Virginia Woolf

Presented by Boston University in the BU Theater last night (repeats tonight, Saturday, and Sunday afternoon.)

semble scenes by Will Graham in a delightful period resort decor by Brent Wachter (set) and Jessica Pazdernik (costumes) was intelligent and inventive; it did what the music told it to, and added witty touches of its own. There was no way Catherine Watson could be made to resemble dumpy Queen Victoria, so she came on looking like Good Queen Bess II.

Vores' music scampers delightfully along, with many an ingenious touch of orchestration.

"The Barber of Seville." Most of the opera is cleverly written for singers, and everyone in the opera has a good part. There are some capital ensembles to boot - so good one wished there were more of them, or that Vores would let them flower a little.

And that's the only real problem with the opera: the characters are so busy spitting out one-liners at scherzo-trio speed that they seldom get the chance to sing and soar - and that's part of what makes "Falstaff" and "Gianni Schicchi" imperishable, and what makes the comic operas of Wolf-Ferrari still hold the stage in Italy. There's a grand opportunity in the second scene when Ellen Terry awakens to love, but Vores sidesteps it. If Woolf's text doesn't offer a chance, why not add something from one of her other works?

Another issue is the orchestration, which may double up too much in the same registers as the singers. The "solution" BU evidently found electronically was not satisfactory - it put a harsh glare onto the voices, eradicated dynamic contrast, erased words, and amplified footfalls as much as consonants.

The staging of the principal en-

semble scenes by Will Graham in a delightful period resort decor by Brent Wachter (set) and Jessica Pazdernik (costumes) was intelligent and inventive; it did what the music told it to, and added witty touches of its own. There was no way Catherine Watson could be made to resemble dumpy Queen Victoria, so she came on looking like Good Queen Bess II.

As you would expect, David Hoose presided over a meticulous performance, very well played by the BU Orchestra (the musical preparation was by Allison Voth); one doesn't associate Hoose with mirth, but he gave the humor full measure. The cast provided alert caricature that seldom fell back on stock, and the singing was strong, particularly by sopranos Anne Harley and Cynthia Plumb and baritone Nicholas Robinson. Paul Kirby skillfully managed Watts' ungratefully written role. Outstanding performances in a capable company came from the vivid mezzo Jan Elizabeth Norvelle as Julia Cameron and Mark-Andrew Cleveland as the mellifluous and self-infatuated Tennyson.

What a treat it was to hear a new opera that isn't too long and too loud, that doesn't strain after profundity, that aims for charm, and reveals a truth worth wondering: In self-mockery lies self-understanding.

ANEXO G - Richard Dyer escreve para o *The Boston Globe* sobre Andy Vores e seu projeto a partir da farsa de Virginia Woolf

If you're writing your first opera, why be afraid of Virginia Woolf?

Composer Andy Vores finds his own way to 'Freshwater'

By Richard Dyer
GLOBE STAFF

Four years ago, a young composer itching to write an opera was browsing in the Boston University Bookstore when he came across an edition of Virginia Woolf's play "Freshwater" with illustrations and a cover design by Edward Gorey.

"At the time I was interested in setting some Gorey to music, and I liked Virginia Woolf, so I bought the book," Andy Vores recalls. When he read it, he knew he had found the subject for his first opera. "Virginia Woolf's play is a dream, full of bright, colorful and eccentric characters. The story is hilarious, but it also has a deeper resonance."

This week, Boston University presents the pre-

miere performances of Vores' "Freshwater" in the BU Theater (Thursday through Saturday evenings, with a Sunday matinee). And Vores joins the very short list of locally based composers whose operas have been premiered here in the last three decades.

Vores, 38, was born in Wales ("Yes, I'm Celtic") and came to Tanglewood to study in 1986. That summer, he met his wife-to-be, the remarkably gifted coach-accompanist Patricia Thom, and in 1987 he moved to Boston. "I met America that first summer, and I felt at home immediately, and the longer I have stayed here, the more I have felt at home."

Deeply suspicious about what happens to composers in American university settings, Vores has kept away from teaching and academic environments, supporting himself by music-copying jobs and by composing. He was a member of NuClassix, the composers' consor-

VORES, Page A5

If you're writing your first opera, why be afraid of Virginia Woolf?

■ VORES

Continued from Page A1

tium, and also participated in the programs of ExtensionWorks; over his years here, he has built a catalog of nearly 80 pieces. Because he is married to Thom, all the singers in town know and like him; he has written a considerable amount of vocal music – preparation for opera – and songs for the late Richard Morrison, Dominique Labelle and Sanford Sylvan. He is currently working on a 30-minute Holocaust memorial cantata for the Brookline Chorus and on a song-cycle, "Boy-Mad," for the baritone Paul Guttry; he will be composing a score for the Boston Ballet in the 1995-'96 season.

An articulate, intelligent and off-beat character, Vores has brought a breath of fresh air into the new-music scene, in part because he hasn't spent his whole life in music – like Peter Lieberman and Herschel Garfein, he came late to the decision to be a composer. "I took piano lessons when I was a kid," Vores said, "but I wanted to be a painter. When I went to university, at Lancaster, I read English, and then migrated sideways into music – at that point I really didn't have any formal musical training, although I had learned how to write music down. For years I had played drums and keyboards in local rock bands. No, none of them was famous – some of them weren't even known in the towns we came from! At Lancaster I encountered a painter, poet, ornithologist and composer named Edward Cowie, and that was fabulous because he didn't think I was totally unqualified to be a composer; he explained you don't have to have a lot of degrees to compose."

Exposure to new music

Vores had enjoyed some prior exposure to new music. When he was 13, a more adventurous friend persuaded him to go along to a new-music concert in Southampton, and Vores still remembers the program, which included works of Ives, Henri Pousseur and the Schoenberg Serenade, which remains one of his favorite pieces. "Another important influence was the big Mothers of Invention tour in 1968 – what Zappa was doing then was absolutely extraordinary."

For a long time, Vores was interested in the possibility of synthesis between rock and concert music; he's less hopeful about the prospects

than he used to be, but the idea still attracts him. "The problem is that most of the composers who have tried this so far seem to want to be rock stars themselves! So far, most of what's been done is to take over the surface and the glitter but not the passion and the guts, which comes from the performance, not from what you can write down. 'Purple Haze' is what Jimi Hendrix put down when he played it; the Kronos Quartet's version has nothing to do with it!"

Written in 1923, "Freshwater" was one of the skits Virginia Woolf wrote for her family and friends to perform for the entertainment of a larger circle of family and friends. She liked it well enough to take it out and revise it a number of years later. The action takes place in the resort of Freshwater sometime in the 1860s; the cast of characters includes the poet laureate Alfred Tennyson, the photographer Julia Cameron, the painter G. F. Watts, the brilliant young teen-age actress Ellen Terry and Queen Victoria herself. The principal conflict is between Terry and her elderly husband, Watts – in the course of the opera she runs off with a young naval lieutenant (who in the course of time becomes the father of the celebrated theater visionary Gordon Craig). All the others behave in characteristic fashion, frequently citing their most famous lines and accomplishments, often out of context, for Woolf's own parodistic purposes.

Support from BU

Vores started composing "Freshwater" about four years ago, as soon as he secured the rights from Woolf's nephew and executor, Quentin Bell. It was Bell who alerted Vores to the existence of the first version, from which he added several spirited passages to his libretto. From the beginning, Vores discussed his work-in-progress with BU stage director Will Graham, and when Christopher Kendall arrived as dean of the school of music, he too took an interest in it. The project was off and on a number of times, but finally Kendall's support carried it through, and Vores finished the orchestration. "I am glad things worked out this way," he says. "With professional companies, schedules are booked up five to 10 years in advance, and I didn't want 'Freshwater' to wait in a drawer that long."

David Hoose will conduct the opera and Graham will stage it. "It's going beautifully, I think," Vores says. "David is a musician of uncommon integrity and fastidiousness. The music is difficult from the orchestral point of view, and a lot of it is fast and it needs to breathe – the speed of the opera is why the valedictory chorus at the end is necessary. Will has caught all the surface fun but also found the dramatic undercurrents, the tugs and pulls that give the piece bite and bone. Ellen Terry's escape also marks the end of old Victorian England; the sun is setting on a whole way of life. I am a Pisces, so there is lots of water music for this opera set on the sea – one can't help remembering, too, that Virginia Woolf drowned herself."

The models for the piece, Vores says, include figures as diverse as Rossini, Gilbert & Sullivan and Frank Zappa, "but more the Puccini of 'Gianni Schicchi,' and most of all, the Britten of 'Albert Herring.' At one point, I quote from 'Herring.' At the close of the day when Queen Victoria arrives to bestow the Order of Merit on Watts and a peerage on Tennyson, she might as well also declare Albert Herring the patron saint of English comic opera!"

One lesson from "Freshwater" Andy Vores has already learned. He wants to write another opera, and he has half a dozen subjects percolating in his mind. "Right now," he says, eyes alight, "I can't wait to start the next one."

Give The Gift of The
STEEL
Magnolias
Name _____
Address _____
Phone _____
C.C. _____
VISA/MC _____
For Info # _____

At The Lyric Stage
Jan. 5 - Feb. 4
Return with check or
credit card info to:
The Lyric Stage
148 Clarendon St.
Boston, MA 02117

A NEW WAY TO REACH

The

A

ANEXO H- Elenco da ópera *Freshwater*, de Andy Vores



Fonte: Acervo de Andy Vores. Disponível em:

<http://www.andyvores.com/Music/worksDEF/Freshwater/Freshwater.html>. Acesso em: 08 jan. 2022.

ANEXO I- Fotos da montagem off-Broadway de *Freshwater: a Comedy*, adaptada por Anne Bogart (2009)





Disponível em: <https://wptheater.org/show/freshwater/>. Acesso em: 07 fev. 2002.

ANEXO J - Flyer de divulgação da peça *Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf* (2021)



Fonte: Acervo do autor

ANEXO K - Texto de divulgação da peça *Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf* (2021) e ficha técnica

ÁGUA FRESCA: UMA COMÉDIA DE VIRGINIA WOOLF

Estudos cênicos sobre texto da autora britânica, inédito no Brasil, serão compartilhados com o público

Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf, tradução de *Freshwater: a Comedy* - peça farsesca, escrita em 1935, terá estreia no Brasil em versão online. Apesar de escrita há quase 90 anos, *Água Fresca* é um texto capaz de provocar reflexões para o nosso contexto atual no tange aos debates de gênero e de outras emancipações dos sujeitos e sujeitas da contemporaneidade. A escrita desta peça se deu por pura diversão, em um intervalo do processo de escrita do romance *Mrs. Dalloway* (1925), um dos romances mais famosos de Woolf.

Os estudos cênicos antecedem uma futura montagem. A tradução é de Victor Santiago, um estudioso da obra da autora britânica, que também tem colaborado com o processo com uma série de orientações conceituais. No entanto, o projeto pretende gerar debates e reflexões para espectadores do Brasil de hoje a partir de uma montagem intercultural. Virginia Woolf se insere num contexto de uma escrita política, feminista e modernista, e essas discussões transbordam da sua escrita para a montagem. O projeto político de Woolf, que atravessa não apenas *Água Fresca*, mas toda sua extensa obra, tem muito a dizer para o Brasil de hoje.

O projeto é formado por elenco e direção integralmente petropolitanos e foi idealizado e organizado por Gabriel Saito em parceria com o tradutor do texto, Victor Santiago. Além da direção de Fabiano de Freitas (Dadado), tem também no elenco Ana Cecília Reis, Gabriel Saito, Sidney Carneiro (Tarzan), Simone Gonçalves, Stephanie Carvalho e Yuri Mendes. O compartilhamento dessa primeira etapa do processo acontece em parceria com a Pandêmica Coletivo Temporário de Criação, que foi responsável por várias ações artísticas e festivais ao longo da pandemia. A montagem é uma oportunidade única de uma estreia de um texto internacional inédito e que, mesmo através de plataformas *online*, aponta para uma estreia futura presencial em Petrópolis, colaborando para colocar a cidade em uma posição importante no cenário da produção artística brasileira.

O projeto é realizado com recursos da Lei Emergencial Aldir Blanc, através do Instituto Municipal de Cultura e Esporte da Prefeitura de Petrópolis, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal.

Serviço:

Apresentação online, ao vivo: dia 29/03/2021 – 21:00h

Canal do YouTube da Pandêmica Coletivo Temporário de Criação -
[YouTube.com/PandemicaColetivoTemporario](https://www.youtube.com/PandemicaColetivoTemporario)

FICHA TÉCNICA:

TEXTO: VIRGÍNIA WOOLF

TRADUÇÃO E DRAMATURGISMO: VICTOR SANTIAGO

DIREÇÃO: FABIANO DE FREITAS

ELENCO: ANA CECÍLIA REIS, GABRIEL SAITO, SIDNEY CARNEIRO, SIMONE GONÇALVES, STEPHANIE CARVALHO E YURI MENDES

DIREÇÃO DE ARTE: VICTOR SANTIAGO E GABRIEL SAITO

DIREÇÃO TÉCNICA: PANDÊMICA COLETIVO **TEMPORÁRIO DE CRIAÇÃO**
DESIGNER: RAQUEL THEO

PRODUÇÃO: GABRIEL SAITO

REALIZAÇÃO: GABRIEL SAITO E S GONÇALVES DE OLIVEIRA PRODUÇÕES CULTURAIS

ANEXO L - *Galahad e a busca do Santo Graal*, por George Watts (1888)



Fonte: <https://msaales.medium.com/galahad-e-a-busca-do-santo-graal-7de3abc5145b>

ANEXO M – A morte de Arthur, por Julia Cameron (1874)



Legenda: Legenda: William Warder, um carregador da Ilha de Wight, posa para Julia Margaret Cameron como rei Arthur

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269582>

ANEXO N – *Choosing*, por George Watts 1864



Fonte: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06269/Ellen-Terry-Choosing?LinkID=mp04458&search=sas&sText=ellen+terry&role=sit&rNo=0>

ANEXO O - Ilustração de Quentin Bell a partir da performance de Lydia Lopokova como a rainha Victoria em 1927.



Fonte: E.H. WRIGHT, 2011.

ANEXO P - A despedida do cavaleiro Lancelot e da rainha Guinevere (1874),
por Julia Margaret Cameron



Legenda: *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere* (1874). Andrew Hitchen (1836 - 1906), como o cavaleiro Lancelot, e May Princep (1853 - 1931), sua esposa, como Guinevere, a rainha consorte do rei Arthur. Prinsep foi casada também com Hallam Tennyson, filho de Alfred Tennyson.

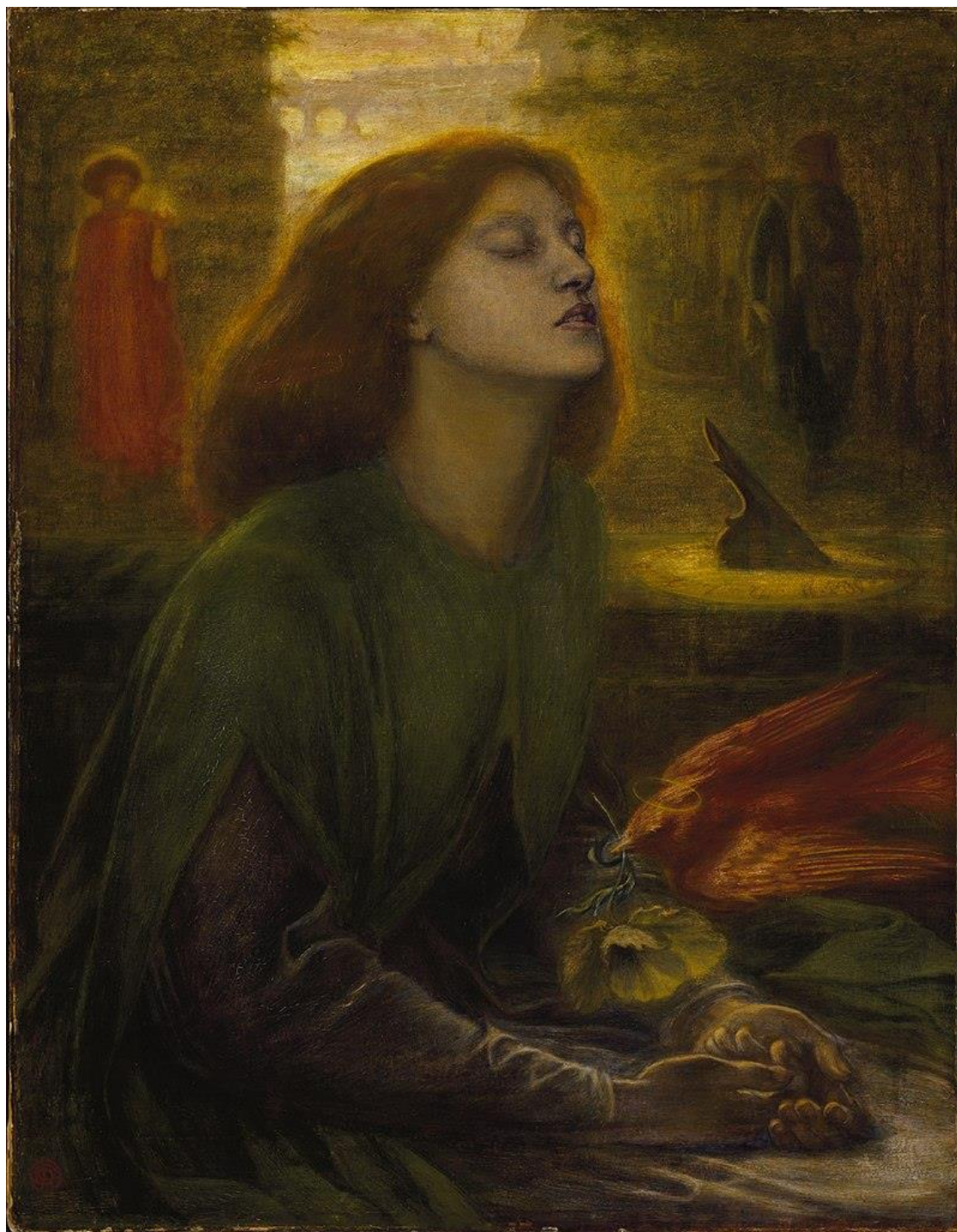
Fonte: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/58909/julia-margaret-cameron-the-parting-of-sir-lancelot-and-queen-guinevere-british-1874/> . Acesso em: 01 mar. 2022.

ANEXO Q - *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford* (1857), por John Everett Millais



Fonte: https://www.wikiwand.com/en/A_Dream_of_the_Past:_Sir_Isumbras_at_the_Ford

ANEXO R – *Beata Beatrix*, de Dante Gabriel Rossetti (1864)



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/beata-beatrix/GgHmtzXziFIlnQ?hl=pt-BR>

ANEXO S – O primeiro encontro de Petrarca e Laura, de Marie Spartali Stillman (1899)



Fonte: <https://arthistoryproject.com/artists/marie-spartali-stillman/the-first-meeting-of-petrarch-and-laura/>