

UMA PALAVRA VAGA COMO A VIDA: UMA CASA-MUSEU ABRE-SE À ARTE INSPIRADA POR VIRGINIA WOOLF

Vitor ALEVATO DO AMARAL*

- **RESUMO:** Vida, palavra que significou tanto para a arte de Virginia Woolf (1882–1941), mas que a escritora inglesa jamais se preocupou em explicar. Escrever era talvez sua principal maneira de enfrentar as horas da vida, e “As horas” foi justamente o título que usou por algum tempo enquanto escrevia *Mrs Dalloway* (1925). Este texto tem origem na palestra “Uma palavra tão vaga como a vida: conversa sobre Virginia Woolf”, proferida na Casa-Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro, em 13 de junho de 2024. A palestra ocorreu no âmbito da exposição *Uma casa toda sua* (de 13 de abril a 16 de junho de 2024). A curadoria foi de Isabel Portella, que pediu a quatorze artistas mulheres que criassem obras de arte inspirada na literatura de Woolf e intervissem artisticamente nos espaços da casa-museu. Pelo prisma das relações entre literatura e outras artes, o objetivo deste ensaio é conectar a intervenção artística das quatorze artistas a romances ensaios de Woolf.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Literatura e outras artes. Casa-Museu Eva Klabin.

Ela

“Pois eram meados de junho” (WOOLF, 2013, p. 6), uma quarta feira, no ano de 1923, quando Clarissa Dalloway saiu de casa para comprar flores. Estava decidida. Na frase “Mrs Dalloway disse que ela compraria as flores” (WOOLF, 2019, p. 3; minha tradução), o “ela”, dispensável na língua portuguesa, justificasse por marcar a decisão da personagem: ela e não outra pessoa compraria as flores. É preciso voltar à frase de abertura, das mais marcantes, por sinal, após a leitura do início do parágrafo seguinte: “Pois Lucy estava cheia de serviço” (p. 6). Então ouviremos a impressão da voz, do tom, do ritmo de Clarissa Dalloway dizendo: “Sou **eu** quem vai comprar as flores”, com ênfase no “eu” – riscado no discurso indireto livre –, pois Lucy está cheia de serviço, e poderemos reler a frase

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200– vitoramaral@id.uff.br

de abertura, agora com ênfase no “ela”: “Mrs Dalloway disse que **ela** compraria as flores”. Isso não acontece quando o apenas aparentemente incontornável adjetivo “mesma” intervém, como ocorre nas traduções de *Mrs Dalloway* (1925) em que não é **ela** quem vai às compras, mas **ela mesma**. A ênfase se desloca. No inglês, *herself* vem no fim da frase, arrematando-a ritmicamente, concluindo o fôlego, para que ela não pareça incompleta, como seria em “Mrs Dalloway said she would buy the flowers...”. Os ouvidos de Woolf, ouvidos de poeta, sabem que falta alguma coisa, e ela completa a frase: “... herself”. A frase alcança o equilíbrio do verso. É majestosa, assertiva e breve. Sozinha, abre o romance. É mais sucinta do que a frase de abertura de *Ulysses*, de James Joyce. É proustiana, se pensarmos na brevidade de “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”¹ (PROUST, 2016, p. 49). Além disso, em inglês, *she* é uma demanda sintática e não política. Por isso “herself” reforça “she”, mas em português “mesma” enfraquece “ela”. Em português, o “ela” pode ser suprimido. Se não é, então quer dizer algo. Risquemos o “mesma” da frase; não deixemos que nada tome o lugar d’“ela”, que nada roube sua força. Novamente, agora sem negrito: “Mrs Dalloway disse que ela compraria as flores”.

O estético, como vemos, é político. Neste dia 13 de junho de 2024, tratar de uma exposição feita por quinze mulheres que intervêm artisticamente sob o teto de uma outra mulher, inspiradas na obra de Virginia Woolf, é um ato tanto político quanto artístico.

Aquela quarta-feira de junho de 1923 deve ter sido um dia 13, já que 6 parece cedo demais e 20 e 27 parecem tarde demais para serem “meados de junho”. Cento e um anos depois daquele dia tão banal quanto ímpar na vida daquela personagem, muita coisa mudou, mas o quê, e em que medida? A exposição *Uma casa toda sua* nos faz refletir sobre essas duas perguntas.

Nesta exposição, interagimos com o que podemos chamar, plural e tensionalmente, de intervenção / intervenções; o trabalho de quinze pessoas: quatorze artistas e uma curadora². A casa as une. Quatorze cartões espalhados pela casa reproduzem as obras inteira ou parcialmente, que as pessoas podem colher como flores e levar para suas próprias casas.

Podemos, talvez, pensar o papel da curadora como o de Bernard, de *As ondas* (*The Waves*, 1931). Ele é muitos; é todas as outras personagens, tanto porque todas elas convergem nele quanto porque ele se fragmenta em todas elas. “Quero, pois, após esta sonolência, cintilar, multifacetado sob a luz do rosto de meus amigos. Estive fazendo a travessia do território sem sol da não-identidade” (WOOLF, 2023a, p. 90). Isabel é Bel, Carolina, Claudia, Daniela, Dora, Julie, Karola, Lyz, Mariana, Marlene, Panmela, Patrizia, Sani, Simone, Virginia.

¹ Por muito tempo, dormi cedo.

² Agradeço a todas pela leitura do texto, diálogo e pela autorização para uso das imagens das obras.

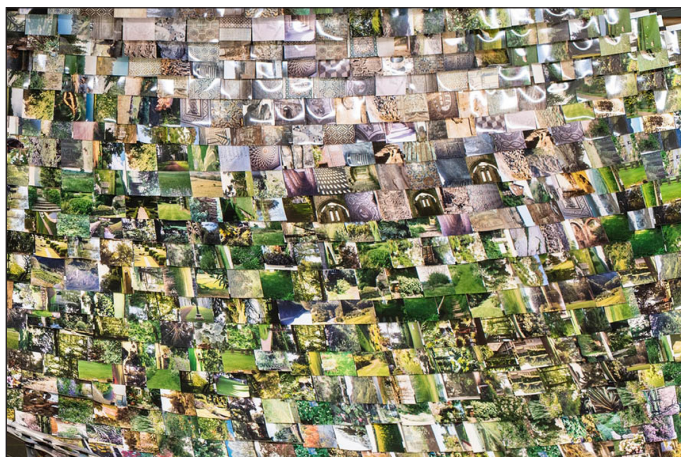
Quem é ela?

Mas quem é “ela”? Quem é Woolf? Quem é Clarissa Dalloway? Quem é aquele “ela” que abre *Mrs. Dalloway*? Quem se pode ser para além d’“ela”?

Em *Um teto todo seu* (*A Room of One's Own*, 1929), cujo título inspira esta exposição, Woolf desprende-se de si: “o ‘eu’ é apenas um termo oportuno para alguém que não existe de verdade” (WOOLF, 2022b, p. 23). Ela diz “eu” com a liberdade da ficção num texto não-ficcional, contra os fatos, para chegar a uma verdade, ou, como ela prefere, “a determinada opinião”, sem resumir-se a um só “eu” e poder desdobrar-se, multiplicar-se. O “eu” não é definitivo nem definido, mas diz respeito à subjetividade indefinida e aberta, incorporadora de “eus”. Em seu ensaio, Woolf é vários “eus”, é Isabel e cada uma das artistas, é cada uma das mulheres que a ouviram falar em 1928, é cada um de nós. Múltipla, ela abraça a indefinição para assim abraçar uma causa para além de si, para falar **a partir** de si e não **sobre** si. E como estamos distantes disso no tempo das *selfies* fotográficas! O “eu” anda retraído, contido em si mesmo, e não multiplicado, desdobrado. O movimento em Woolf, assim como nas artistas de *Uma casa toda sua*, é de dentro para fora e não de fora para dentro: é de abertura, não de fechamento.

E por falar em fotografias, “ela” pode ser Yeda, a autora das duas mil fotos de jardins feitas em viagens pelo mundo ao longo de trinta anos, que pelo olhar de Simone Cupello tornaram-se *Jardim de Yeda*.

Figura 1



Jardim de Yeda. 2024. Simone Cupello. Série Varais. Aprox. 600 fotografias apropriadas penduradas por fios de aço com grampos de metal. 360 x 170 x 200 cm. Cartão da exposição.

Figura 2



Jardim de Yeda. 2024. Simone Cupello. No saguão da Casa-Museu Eva Klabin. Foto: Mario Grisolli.

Seu nome é inventado. Ela pode ser qualquer pessoa que aceite não ser uma só. Dos tantos jardins fotografados ao longo de anos, nasceu um só jardim, que é múltiplo em si. É Bernard, Louis, Neveille, Jinny, Susan, Rhoda, Yeda, Simone.

A irmã imaginada de Shakespeare em *Um teto todo seu*, Judith Shakespeare, “vive em você e em mim”, escreve Woolf, pensando que tudo por ser diferente dali a um século, desde que as mulheres vivam a “vida comum que é a vida real, e não [as] vidinhas isoladas que temos individualmente” (WOOLF, 2022b, p. 213).

Em seu gosto por ironizar as biografias – e lembremos que o pai de Woolf, Sir Leslie Stephen, foi o primeiro organizador do *Dicionário de biografia nacional* (*Dictionary of National Biography*) –, a escritora vai biografar ficcionalmente Orlando, que aos 36 anos de idade viveu três séculos, e Flush, o cocker spaniel da poeta Elizabeth Barrett Browning (1806-1861).

Mas o que é o “eu”? É o que as pessoas veem? Ou o que alguém é? Assim, Flush também meditou sobre essa questão e, incapaz de resolver o problema da realidade, chegou mais perto da srta. Barrett e a beijou ‘de forma expressiva’. Isso ao menos era real. (WOOLF, 2020, p. 71)

Tudo é inusitado nas biografias de Woolf. Em *Flush: uma biografia* (*Flush: A Biography*, 1933) o cãozinho reflete profundamente sobre sua imagem; sobre a diferença entre como nos vemos e como somos vistos e de que forma isso define, ou indefine, um “eu”. Já em *Orlando: uma biografia* (*Orlando: A Biography*, 1928) a personagem principal flui. Flui no tempo e no espaço. Flui em si, passando de homem a mulher. Orlando é a própria fluidez; é indefinição porque não define a si e porque não se deixa definir por outrem.

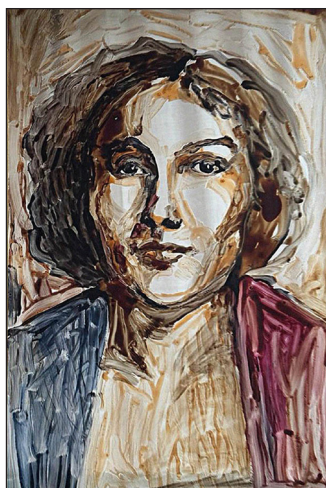
Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para fazer algumas afirmações. Orlando tornara-se uma mulher – não há como negá-lo. Mas, em tudo mais, continuava exatamente como fora. A mudança de sexo, embora lhe alterasse o futuro, em nada contribuiu para lhe alterar a identidade. (WOOLF, 2021a, p. 104-105)

E assim, numa breve pausa, em seu melhor estilo de dar notícias graves de forma trivial, Woolf nos informa que, apesar da mudança de sexo, nada mudara na identidade de Orlando. Parece estranho. Porém, o que Woolf sugere é que a identidade de Orlando não foi alterada exatamente porque ela jamais foi uma só, definitiva, estável, definida, imóvel, exaurida, monótona. Orlando, em outras palavras, não vive a “vidinha” quem Woolf recriminou. E se nos perguntarmos “quem é Orlando?” que seja como quem pergunta “quem é ‘ela’?”, em que “ela” não cabe em si. Mas, claro, vieram as teorias, e muitas pessoas começaram a tentar provar “(1) que Orlando sempre fora mulher e (2) que Orlando é, neste momento, homem. Deixemos que os biólogos e os psicólogos decidam” (WOOLF, 2021a, p. 105). Bastou uma mudança “contra a natureza” (p. 105) para que comesçassem a encaixar Orlando em alguma categoria lógica. Orlando tinha que ser isso ou aquilo.

Diz Louis, em *As ondas*: “essas tentativas de dizer ‘Sou isto, sou aquilo’ [...] são falsas” (WOOLF, 2023a, p. 106). Diz Neville, também em *As ondas*, que “raciocinamos e despejamos essas palavras falsas: ‘Sou isto; sou aquilo!’” (p. 107).

Olhamo-nos neste retrato de Eva Klabin, e o que nos vemos?

Figura 3



Retrato copulado de Eva Klabin. 2024. Panmela Castro. Vitral glass varnish on mirror (verniz vítreo sobre espelho). 70 x 50 cm. Cartão da exposição.

Vemo-nos nela, vemo-la em nós. E a cada momento em forma diferente. A mudança do olhar sobre ela e sobre nós mesmos é intensificada pela obra de arte de Panmela Castro, cuja tinta escorre sobre o vidro (ver foto a seguir), impedindo qualquer estagnação, qualquer identidade que não seja a da metamorfose. É impossível olharmo-nos neste espelho e dizer: “sou isto ou sou aquilo”.

Figura 4

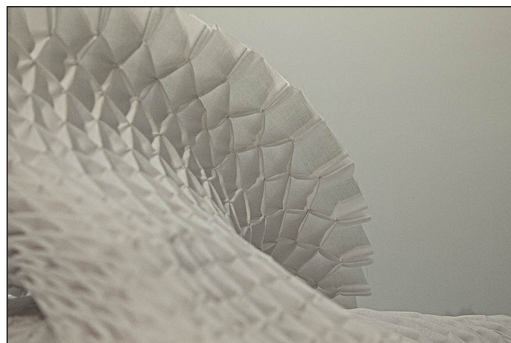


Retrato copulado de Eva Klabin. 2024. Panmela Castro. Foto: Mario Grisolli.

Tempo

“Triturando e fatiando, dividindo e subdividindo, os relógios da Harley Street roíam este dia de junho [de 1923]” (WOOLF, 2013, p. 104) como os relógios roem os dias e contam as horas também neste outro dia 13 de junho de 2024. Entre uma meia-hora e outra marcada pelo Big Ben, Clarissa Dalloway vivia. Vida é o que os relógios não trituram. Viver é desgarrar-se deles. Mas se não são eles, há sempre alguma coisa a nos mostrar que tudo vacila, que o tempo passa, como o tecido pacientemente avolumado por Carolina Kaastrup com a técnica da casa de abelha.

Figura 5



Aprendi a amar as casas. 2024. Carolina Kaastrup. Tecido em casa de abelha. Medida variável. Cartão da exposição.

Acomodada sobre a cama, essa obra, como ela, elas, como nós, muda, se reacomoda. Incomoda a vontade de ser definitivo. Força-nos a recalibrar o olhar, a reolhar, a reimaginar a textura. Escorre, como o retrato pintado no espelho. O tempo do relógio não a tritura. Em sua natureza de colmeia, vive, simplesmente, movendo-se a despeito das badaladas do Big Ben e dos “ponteiros dourados do relógio do estábulo” que, em *Entre os atos* (*Between the Acts*, 1931), “inflexivelmente assinalavam dois minutos antes da hora cheia” (WOOLF, 2022c, p. 108).

O sangue, o leite e as lágrimas da obra de Julie Brasil também escorrem indiferentes ao relógio. A vida não respeita a abstração dos tique-taques, que tenta fatiá-la, mas acontece na concretude da experiência. Nos termos bergsonianos, *la durée* (psicológica, subjetiva, concreta) se impõe a *le temps* (cronológico, objetivo, abstrato).

Precisamente na Bond Street Mrs Dalloway foi comprar luvas, e não flores, no conto “Mrs Dalloway em Bond Street”, o primeiro dos que se ligam tematicamente ao romance *Mrs Dalloway*, reunidos em 1973 por Stella McNichol sob o título de *A festa de Mrs Dalloway* (*Mrs Dalloways’s Party*). A ideia da festa foi por um tempo uma quase obsessão para Woolf. Nesse conto, pensado para ser o primeiro de uma sequência, Mrs Dalloway, aos cinquenta e dois anos, vai à Bond Street comprar luvas. No segundo parágrafo, lemos: “Quando pisou na rua, o Big Ben estava batendo. Dava as onze [...]” (Woolf, 2023b, p. 181). Mas, só na metade do quinto parágrafo, “O Big Ben bateu a décima; e a décima primeira badalada” (p. 181). O que se passou entre a primeira e a última badalada das onze horas? Ou melhor, o que Mrs. Dalloway viveu entre elas? Sua mente recebeu aquela “myriad impressions”³ (Wolf, 1953, p. 154) famosamente mencionadas pela escritora; nesse caso, as badaladas, o ar fresco, a som das rodas dos carros, os transeuntes etc. As

³ Miríade de impressões.

badaladas do relógio não são irrelevantes, mas se antes elas costumavam medir a vida, ordenar os fatos, subjugando os pensamentos ao passo universal do relógio, agora elas são coadjuvantes em relação a eles.

Vida é o que Mrs. Dalloway viveu entre as badaladas do Big Ben naquela manhã de junho. Teimoso, ele a chamava, a cada meia hora, fazendo de tudo para trazer sua experiência à ordem imperial da Inglaterra, sempre pontual. A resposta da arte não é um único olhar tendente à objetividade, mas um conjunto de aparentemente incoerentes impressões do que vem ambiente externo: seja um cheiro, uma luz, ou um som. O que acontece ao redor da personagem é estímulo para o que de fato interessa, o que acontece dentro dela é imensurável a não ser, talvez, pela própria arte, em gotas de sangue, leite e lágrimas. A vida é feita de momentos, de gotas, que são as experiências; o tempo pode ser contado pelas gotas de sangue, leite e lágrimas que formam a vida, e não necessariamente pelos frios, inférteis e mecânicos minutos do relógio, que não escorrem, marcham.

Figura 6



Ofertório. 2024. Julie Brasil. “Sangue” e “Leite” em MDF usinado com tinta automotiva. 100 x 13 x 8 cm. “Lágrima” em resina. 100 x 20 x 8 cm. Cartão da exposição.

Insustanciar

Se a consciência, como ensinou William James, não é encadeada em elos, mas flui como um rio, então não é papel da literatura domesticar seu fluxo, mas representá-lo de forma semelhante ao vivido nas mentes das pessoas. Pergunta Woolf (1953, p. 154) se “is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display?”⁴.

⁴ Não é tarefa do romancista comunicar este espírito inconstante, desconhecido e ilimitado, qualquer que seja a aberração ou complexidade que ele apresente?

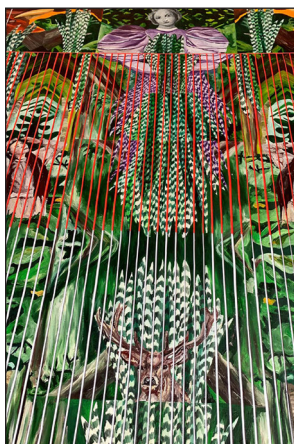
Afirmar que Woolf (2023a, p. 22) escreve contra os fatos, pois diante da complexidade de “qualquer questão relativa a sexo” pode ser que “a ficção contenha mais verdade do que os fatos”. E não só nessas questões. Ainda em *As ondas*, Bernard reflete sobre fatos:

Há fatos, como, por exemplo: “O belo jovem em terno cinza, cuja reserva contrastava tão estranhamente como a loquacidade dos outros, agora tirava os farelos do colete e, com um gesto característico, ao mesmo tempo imperioso e afável, fez um sinal para o garçom, que veio imediatamente e logo voltou com a conta discretamente dobrada numa bandeja”. Essa é a verdade; esse é o fato, mas para além disso tudo é treva e conjectura. (WOOLF, 2023a, 112)

O que interessava a Woolf não era a aparência externa do “belo jovem em terno cinza”, mas as trevas de vida interior e as conjecturas que a escritora poderia fazer a partir delas. “I insubstantize”⁵ (Woolf, 1978, p. 63), escreveu ela em seu diário em 19 de junho de 1923, após as críticas de Arnold Bennett sobre *O quarto de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922). Segundo o crítico, Woolf não conseguira criar naquele romance uma personagem que ficasse na memória. Woolf, por outro lado, afirmou que em tudo que os escritores da geração de Bennett descreveram não havia “um só homem ou mulher que conhe[cêssemos]” (WOOLF, 2021c, p. 42).

A vida, o mais importante, estava em outro lugar: na insubstância fantasmagórica de Jacob Flanders e não na mera aparência de vida da ficção eduardiana. Como escritora, ela estava em busca da vida, à sua caça, como a ninfa Diana.

Figura 7



Diana. 2024. Sani Guerra. Óleo sobre tela. 110 x 82 x 5 cm. Cartão da exposição.

⁵ Eu insubstancio.

Mas a caçadora de vida, precisaria antes caçar e matar o “anjo da casa”, esse fantasma que aparecia quando ela ia mergulhar a pena na tinta, mais difícil de se matar do que uma realidade, essa censura que é preciso “pegar pela garganta”, matar com um golpe de tinteiro (WOOLF, 1970, p. 237, 238), essa voz que insiste em dizer que uma mulher não deve escrever. Woolf percebia a ameaça de impermanência que se abatia constantemente sobre a escrita e a leitura das mulheres.

Figura 8



Impermanência. 2024. Marlene Stamm. Detalhe da instalação com 19 esculturas em gesso. Dimensões variáveis. Cartão da exposição.

A impermanência da autorização para ler e escrever. Woolf teve a fortuna de nascer em uma casa com livros e de ter sido autorizada a lê-los. Mais tarde, com a morte dos pais e a formação do grupo de intelectuais e artistas conhecido como Bloomsbury, pôde ouvir os homens de Oxford e Cambridge, universidades a que as mulheres tinham acesso restrito, falarem livremente de assuntos que o anjo da casa certamente desaprovava e que por isso Diana deveria matar. A fragilidade do gesso da obra de Marlene Stamm dá conta da impermanência do direito às palavras. Em *Um teto todo seu*, Woolf (2022b, p. 26-27) conta como foi obrigada a sair da biblioteca de Cambridge, avisada por um “cavalheiro indignado, grisalho e gentil, que gesticulando [para ela] lamentou em voz baixa que o acesso à biblioteca só era permitido a mulheres acompanhadas de um membro da faculdade ou munidas de uma carta de apresentação”.

A situação nos tempos da escritora não era muito diferente da vivida nos tempos da grande dama medieval, a castelã que era das poucas mulheres a terem acesso à leitura.

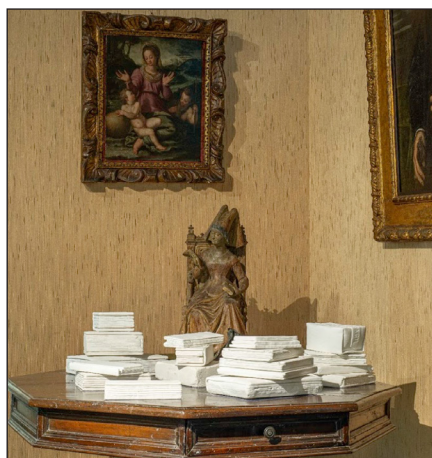
Figura 9



La grande dame. Período medieval. Madeira policromada. Acervo Eva Klabin (site).

A curadoria da exposição pôs as duas obras de arte em diálogo:

Figura 10



La grande dame; Impermanência. Foto: Mario Grisolli.

Dinheiro e intimidade

Uma das peças da intervenção de Claudia Hersz é um jogo de almofadas estampadas com cédulas, a lembrar que não basta o acesso aos livros, “uma mulher para escrever ficção precisa ter dinheiro e um quarto só seu”, como escreveu Woolf (2022b, p. 22).

Figura 11



Coleção na coleção. 2024. Claudia Hersz. Almofadas: 33 x 60 x 15 cm. Foto: Mario Grisolli.

De onde terá saído essa ideia? Da cabeça “de mulher” de Woolf? Seriam os homens poetas destemidos do amanhã, aventureiros autênticos e verdadeiros poetas, enquanto as mulheres estariam presas ao comezinho da vida? Dada a quotidianidade da ideia, alguém talvez apostasse que quem esboçou, em páginas íntimas, em 1913, “um plano geral de vida” incluindo “uma estabilidade financeira” foi uma mulher, mas, essas palavras são de um homem, Fernando Pessoa (1976, p. 44). A própria Woolf (2022b, p. 199) fez questão de mostrar, citando Arthur Quiller-Couch, que a maioria dos poetas ingleses dos últimos cem anos, de Coleridge a Swinburne, não eram pobres.

Dinheiro e intimidade. A intimidade de um *boudoir*, como o de Klabin sob a intervenção de Patrizia D’Angello.

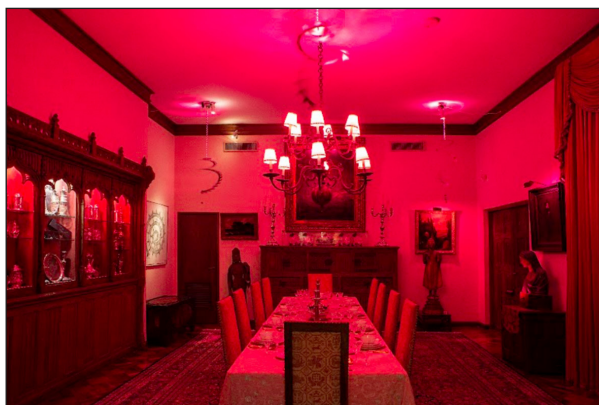
Figura 12



Mulheres e ficção. 2024. Patrizia D’Angello. Áudio-instalação. Foto: Mario Grisolli.

A criativa desordem desse espaço não é apenas visual, mas sonora. Ouvimos constantemente as vozes sobrepostas de diferentes mulheres, de diferentes gerações, lendo o texto ficcional “Mulheres e ficção – o encontro”, da própria artista⁶. É o espaço dos encontros, das leituras, do ócio, de ser sem precisar parecer; espaço que se contrapõe à etiqueta da mesa, ao teatro de máscaras dos comensais na sala de jantar, quase sempre “de um rosa nem tão doce”, como diz o texto da curadora para a intervenção de móveis e luz feita por Lyz Parayzo na sala de jantar.

Figura 13



Mini Shark Mobile, 2022. *Mini Shark Mobile #1*, 2022. *Mini Shark Mobile #3*, 2022. *Monotipia Espiral Coroa #3*, 2022. *Bixinha Jouts - Caixa 03*, 2022. Lyz Parayzo. Instalação de luz e móveis. Sala de jantar. Foto: Mario Grisolli.

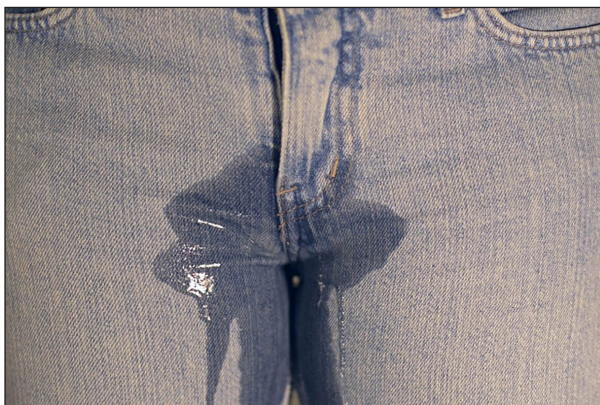
Nessa instalação luminosa, móveis cortantes pendurados do teto ameaçam a frágil harmonia de alguma refeição. Não sabemos o que cada pessoa está pensando entre um elogio falso ou verdadeiro e outro, não notamos cada olhar furtivo, não estamos certos do incômodo ou da satisfação de cada um com o vizinho à esquerda ou à direita. E tudo isso não é nada se, como Virginia Woolf, alguém se põe a tentar entender, como ela, depois de um almoço na Universidade de Cambridge, em 1928, por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água (WOOLF, 2022b, 63). Ou como Lily Briscoe, durante o almoço de *Ao farol* (*To the Lighthouse*, 1927) – tão central para Mrs. Ramsay quanto a festa para Mrs. Dalloway – que se pergunta por que deveria se importar com a opinião de Charles Tansley, que costumava dizer que “as mulheres são incapazes de escrever, as mulheres são incapazes de pintar” (WOOLF, 2021b, p.85).

⁶ O texto de D’Angello foi publicado no jornal de bairro *S. Paulo. Zona Sul*. Seu texto foi distribuído aos visitantes da exposição no Rio de Janeiro graças à artista, que custeou uma tiragem extra de mil cópias da página do jornal totalmente dedicada ao seu texto e à matéria sobre a exposição.

Apenas depois do almoço na casa dos Plumer é que sabemos o que Jacob pensou dos convivas: “Bando de imbecis!” (WOOLF, 2022a, p. 37), ele exclamou duas vezes. Durante o almoço, claro, ele vestiu bem a máscara; controlou-se. Os metais cortantes, sempre a girar, são, na obra de Parayzo, a face invisível das pessoas, despidas das máscaras, e são, também, a imagem palpável da atmosfera afiada que domina tantas situações em torno da mesa, na sala em que nem tudo é de um rosa tão doce.

A vida social cuida de controlar o corpo de mulher, como bem sabe Orlando, que não mudou nada, se sentia a mesma pessoa, mas não podia agir da mesma forma porque a Orlando, enquanto mulher, impunha-se uma “tediosa disciplina” de pentear-se, amarrar o espartilho e vestir-se conforme o figurino, além de manter a castidade (WOOLF, 2021a, p. 118). Ora, a diferença entre Orlando homem e Orlando mulher é como a sociedade olha para Orlando e que tipo de controle exerce sobre ele. Orlando mulher está sempre tensamente entre controle e descontrole, entre conter-se e transbordar, como no vídeo de Dora Smék, está sempre entre deixar-se controlar e descontrolar-se em rebeldia.

Figura 14



Transborda. 2015. Dora Smék. Vídeo em *full HD*. 1'20". Cartão da exposição.

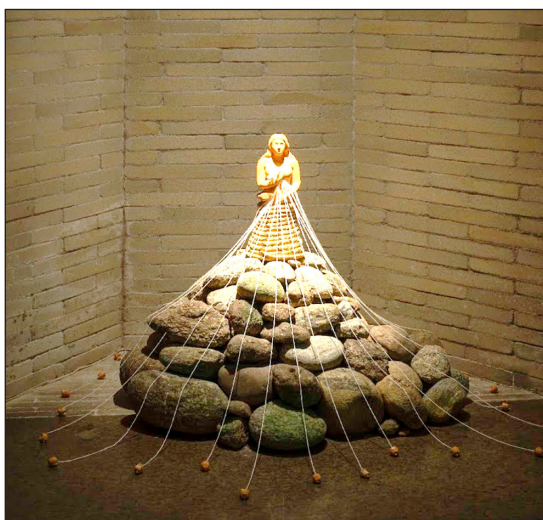
A desculpa de que as mulheres jovens não se controlavam (leia-se menstruavam) e que as mais velhas estavam adoecidas (leia-se na menopausa) as expulsava da vida pública. No conto “Mrs. Dalloway em Bond Street”, uma personagem que passara dos cinquenta anos sofria daquilo (*that*), a “doença” (da menopausa?), não nomeada no conto e suavizada ainda mais em *Mrs Dalloway*. Lembra-nos Elaine Showalter (2019, p. xxxii - xxxiii) que, nos tempos de Woolf, a menopausa era inclusive relacionada à insanidade mental.

A vida não é assim

Pensem na técnica de Woolf como escritora. Leonard Woolf, seu marido, insistia que faltava a *Mrs. Dalloway* enredo, uma trama que tornasse plausível a relação entre os dois mundos, o do insano, Septimus Warren Smith, e o da sã, Clarissa Dalloway. Woolf, por outro lado, se recusava a organizar o romance porque a vida não era, ela mesma, organizada e lógica. Pois “a vida não é uma série de luzes simetricamente dispostas; mas um halo luminoso, um envelope semitransparente, que nos envolve desde o início da nossa consciência até o fim” (WOOLF, 1953, p. 154). Ela sentia que os escritores começavam a duvidar da validade do modelo vigente e se perguntavam, tomados de “um espasmo de rebelião”, se “a vida é assim” e se “os romances têm que ser assim” (p. 154).

Ela não só questionava os papéis sociais, mas o fazia na arte e, por assim dizer, com arte. haveria mais verdade na ficção do que nos fatos. A verdade estaria na imaginação. E verdade, em arte, é a vida; não é uma resposta temporária ou uma certeza. Assim como imaginação, que pode tirar a humanidade, hoje, do buraco cataclísmico em que se enfiou, não se confunde com notícias falsas e delírios inescrupulosos empregados para se chegar a um fim a qualquer custo, geralmente por meio de um discurso rasteiro e cheio de ódio. Os exemplos disso se proliferam nos dias de hoje no Brasil e mesmo na Europa. *Ave Eva*, de Bel Barcellos, se apresenta nessa exposição como um moldar subversivo-imaginativo que faz a mulher nascer do barro.

Figura 15



Ave Eva. 2024. Bel Barcellos. Escultura de barro bordada com barbante sobre pedras. 80 x 60ø cm. Foto: Mario Grisolli.

Nessa subversão já há muito de woolfiano, mas a abertura da obra de arte, nos permite avançar na interpretação. Na técnica de Woolf, as personagens se conectam pelo desejo da artista, são, como disse seu marido, marionetes da escritora. Woolf não impõe um enredo ao romance porque a vida, o que ela deseja alcançar, não tem enredo prévio. Septimus e Clarissa se encontram na vida sem haver porquê; e Woolf jamais tentou explicar de maneira racional por que eles se encontraram. Sua literatura não se pauta em porquês; não tem moral que a defina; não é uma lição edificante, é um espanto. A imaginação se impõe e é ela que nos faz ler a vida, as relações de vida, de outras formas.

Em *Mrs Dalloway*, depois do almoço entre Lady Bruton, Richard Dalloway e Hugh Whitebred, lemos o seguinte:

E Lady Bruton subiu, [...] para o seu quarto, deitando-se, com um braço estendido, no sofá. Ela suspirava, ela ressonava, não porque tivesse caído no sono, estava apenas sonolenta e pesada [...]

[...] Aqueles dois bons indivíduos [...] tinham tomado [...] o caminho das ruas cujo rugido chegava até ela, estendida no sofá. [...]

E dela [os dois homens] se afastavam cada vez mais, porém ainda (por terem almoçado em sua casa) ligados a ela por um tênue fio que esticava e esticava, que ficava mais e mais tênue à medida que eles caminhavam por Londres; como se os amigos, após termos almoçado com eles, continuassem ligados ao corpo da gente por um tênue fio [...]. (WOOLF, 2013, p. 113-14)

Eva com os fios na mão, faz as vezes de uma força mítica feminina que nos rege, como marionetes, que nos atrai para morder o fruto e não nos solta. Porque comemos do fruto estamos ligados a ela, simples assim, como os dois cavalheiros estão presos à dama no romance de Woolf. Os fios são conexões de vida.

Reparem na explicação do narrador para o fato de Lady Bruton continuar sentindo-se conectada aos dois cavalheiros até adormecer: “por terem almoçado em sua casa”. Ora, uma exploração estritamente racional dessa passagem vai admoestar sua autora por falta de nexo lógico, por falta de uma causa que explique melhor a consequência. Nada mais distante da arte de Woolf, nada mais distante da vida.

A técnica da refração

Nesta *Casa toda sua*, falamos das luzes, dos sons, das texturas. Falemos dos cheiros da vida. A instalação olfativa de Karola Braga, intitulada *Sillage de Eva*, a trilha do perfume de Eva, espalha aromas pelos espaços da sala onde a dona da casa ouvia música, fumava e bebia. Para essa intervenção, temos o único dos quatorze cartões em branco; melhor, com um cheiro sobre a cor branca.

Mulheres fumando, bebendo, ouvindo música e falando de assuntos que não eram “de mulheres” lembra a atmosfera de liberdade intelectual e sexual da casa de Bloomsbury. Um dos odores que a artista pôs na sala lembra cinzas de cigarro e evoca o fim de uma boa conversa capaz de fazer esquecer por algum tempo os problemas da vida, como no relato de Woolf após aquele almoço de 1928: “como a vida parecia boa, como eram doces suas recompensas, como era trivial esse rancor ou aquele ressentimento, como era admirável a amizade e a companhia de nossos pares enquanto, após acender um bom cigarro, nós nos afundávamos nas almofadas do assento junto à janela” (WOOLF, 2022b, p. 34).

Figura 16



Sillage de Eva. 2024. Karola Braga. Foto: Mario Grisolli. Detalhe.

O crítico Leon Edel, em um clássico artigo sobre *Mrs Dalloway*, “O romance como poema”, usa os odores para comparar Woolf a Proust.

In Proust, the odour of the lilacs, is directly felt and explored with subtlety; his feelings well up out of the page and are carefully communicated. In Mrs. Woolf the odour bounces off the flowers and reaches the reader as a sharp, distinct but refracted sensation. One has indeed an effect of the bouncing-off of light and sound throughout the novel from people and objects and against the receiving mind. Proust touches experience directly. Mrs. Woolf’s method is refraction, through a kind of high, tense awareness. The poetry is there on every page and always a synthesis – a pulling together of objects and impressions. (EDEL, 1971, p. 68)⁷

⁷ Em Proust, o odor dos lilases é diretamente sentido e explorado com sutileza; seus sentimentos nascem da página e são levados aos leitores cuidadosamente. Na sra. Woolf, o odor resvala nas flores e chega aos leitores como uma sensação aguda, precisa, mas refratada. [...] Proust toca na experiência

Em *Mrs Dalloway*, os sons, as luzes, os odores tendem a chegar até nós por meio das impressões das personagens. Tudo resvala nas personagens antes de chegar até nós. Não há natureza morta nem há paisagem sem vida humana para transmiti-la de forma impressionista. Da mesma forma, os odores espalhados pela sala da casa-museu não são inumanos, mera decoração, eles exalam experiências, como se não chegassem até nós diretamente, mas resvassem, refratassem na memória de alguém antes de os sentirmos.

Oxum

A noção de fluxo da consciência decorre da nova percepção da psicologia segundo a qual os pensamentos correm como água. Só por isso, a escolha de Oxum, a orixá que reina sobre as águas, já é uma escolha acertada de Mariana Maia na sua vídeo-performance *Ofertar as águas*. Instalada no banheiro da casa, é uma combinação de vídeo-instalação com pintura sobre tecido murim – utilizado nas oferendas das religiões de matriz africana – representando, de um lado, Oxum, e de outro, Bastet, deusa egípcia da fertilidade. A atuação é de uma mulher negra como Oxum, que canta, dança e se banha, desloca a leitura de Woolf para uma dimensão de força mítica, divina. Voltando ao início deste texto, o “eu” novamente se desassossega. Vamos da Londres woolfiana para as matrizes africanas. A arte nos autoriza a isso. A arte empurra a crítica a lidar criativamente com as diversas dimensões do real. Não se trata de ser esotérico, mas de ser político, uma vez mais retornando ao início deste texto. Woolf era branca e cidadã de uma Inglaterra racista e colonialista. Politicamente, cabe a nós, cabe à arte, rejeitá-la como símbolo de opressão ou reexaminá-la como mulher de seu tempo. Olhando bem, Woolf tem tudo para ser cancelada nos dias atuais, ainda mais se nos lembramos que ela pintou a pele de preto para se passar por membro da comitiva do imperador da Abissínia e entrar no navio de guerra real Dreadnought em 1910. Mas, como explica Jane Goldman (2004, p. 49), se aquele ato pode reforçar “racial stereotypes”⁸, também pode ser entendido como um enfretamento ao próprio “racial establishment”⁹. Eis a importância do olhar histórico. Trazer Oxum, trazer uma outra pele, uma outra fé, é mais inteligente, inventivo, ampliador, confrontador, combativo. Mais uma vez temos que nos desacomodar movidos pela arte.

diretamente. O método da sra. Woolf é o da refração, levado a cabo por um tipo de consciência em alta tensão. A poesia está em todas as suas páginas e sempre como síntese – uma junção de objetos e impressões.

⁸ Estereótipos raciais.

⁹ Sistema racial.

Figura 17



Ofertar as águas. 2024. Mariana Maia. Pintura sobre tecido murim. 150 x 100 cm. Cartão da exposição.

Desejo

Virginia Woolf nasceu Adeline Virginia Stephen em 1882, em Londres, e morreu em 1941, na tranquila Rodmell, onde tinha casa de veraneio que se tornou refúgio enquanto a capital era bombardeada por Hitler. Matou-se afogando-se no rio Ouse. Esta *Casa toda sua* traz a vida em todas as suas possibilidades, sem deixar de lado a água em que a escritora se afogou e as pedras que ela enfiou nos bolsos antes de entrar no rio.

Teria sua vida sido diferente se... (A obra de Daniela Mattos traz um “se” encravado na palavra desejo) ela não tivesse sido molestada pelos dois meios-irmãos; se ela já tivesse nascido em um ambiente semelhante ao de Bloomsbury; se ela pudesse ter vivido sua sexualidade mais abertamente? Na sua arte, somos levados a pensar no que teria acontecido se Clarisse Parry não tivesse se tornado a sra. Richard Dalloway; o que teria sido de Septimus se pudesse falar de seu amor pelo camarada de farda; o que teria sido de Lily Briscoe se pudesse ter confessado seu amor pela sra. Ramsay; ou como Jacob não precisaria ser tão fantasmagórico se pudesse falar abertamente de seu amor pelos corpos gregos masculinos.

Figura 18



...Se.... 2024. Daniela Mattos. Desenho. Batom sobre papel Canson®. Cartão da exposição.

Para Woolf, a captura da vida era central no romance moderno. Na literatura, ela preferia o paradigma de vida ao de realidade. E isso não é desprezível, já que, para ela, a “forma de ficção mais em voga” antes “perde do que garante o que buscamos”, aquela “coisa essencial” a que podemos chamar “vida ou espírito, verdade ou realidade”, tanto faz, mas que não mais aceita as formas que insistiam em lhe dar (WOOLF, 1953, p. 153). Mesmo sabendo que falar em vida padece de uma “vagueza”, Woolf sentia a necessidade de se expressar com essa palavra, contrariando a linguagem especializada da crítica que preferia “realidade” (p. 153). A vagueza revela sua própria essencialidade, isto é, sua impossibilidade de definição. Em *As ondas*, Jinny conclui: “não posso lhe dizer se a vida é isto ou aquilo” (WOOLF, 2023a, p. 137). Assim Woolf escreveu; assim as quatorze artistas a reinventaram. No fundo, é sempre uma busca, no seio da arte, de dar forma e sensorialidade a uma palavra vaga como a vida.

ALEVATO DO AMARAL, V. A Word as Vague as Life: a House Museum Welcomes Art Inspired by Virginia Woolf. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 289-311, jul./dez. 2025.

- **ABSTRACT:** *Life, a word that meant so much for Virginia Woolf (1882–1941)’s art, but that the English writer never cared to explain. Maybe it was mainly through writing that she faced the hours of life, and “The Hours” was exactly her working title for Mrs Dalloway (1925). A preliminary version of the present text, intitled “A Word as Vague as Life: a Conversation about Virginia Woolf”, was read at the House Museum Eva Klabin, in Rio de Janeiro, on June 13th, 2024. The Reading took place in the frame of the exhibition A House of One’s Own (from April 13th to June 16th). Its curator, Isabel*

Portella, asked fourteen women artists to create art works inspired by Woolf's literature and intervene artistically in the premises of the house museum. Through the prism of the relation between literature and other arts, the aim of this essay is to create connections between the art intervention by the fourteen artists and Woolf's novels and essays.

■ **KEYWORDS:** Virginia Woolf. Mrs. Dalloway. Literature and other arts. House museum.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Bel. *Ave Eva*. 2024. Escultura de barro bordada com barbante sobre pedras. 80 x 60ø cm. Foto: Mario Grisolli. Figura 15.

BRAGA, Karola. *Sillage de Eva*. 2024. Foto: Mario Grisolli. Detalhe. Figura 16.

BRASIL, Julie. *Ofertório*. 2024. “Sangue” e “Leite” em MDF usinado com tinta automotiva. 100 x 13 x 8 cm. “Lágrima” em resina. 100 x 20 x 8 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 6.

Casa-Museu Eva Klabin. <http://evaklabin.org.br/>

CASTRO, Panmela. *Retrato copulado de Eva Klabin*. 2024. Vitral glass varnish on mirror (verniz vítreo sobre espelho). 70 x 50 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 3.

CASTRO, Panmela. *Retrato copulado de Eva Klabin*. 2024. Foto: Mario Grisolli. Figura 4.

CUPELLO, Simone. *Jardim de Yeda*. 2024. Série Varais. Aprox. 600 fotografias apropriadas penduradas por fios de aço com grampos de metal. 360 x 170 x 200 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 1.

CUPELLO, Simone. *Jardim de Yeda*. 2024. No saguão da Casa-Museu Eva Klabin. Foto: Mario Grisolli. Figura 2.

D'ANGELO, Patrizia. *Mulheres e ficção*. 2024. Áudio-instalação. Foto: Mario Grisolli. Figura 12.

EDEL, Lionel. The Novel as Poem. In: SPRAGUE, Claire (org.). **Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs, 1971, p. 63-69.

GOLDMAN, Jane. **Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse**. Londres: Palgrave Macmillan, 2004.

GUERRA, Sani. *Diana*. 2024. Óleo sobre tela. 110 x 82 x 5 cm. Cartão da exposição. Figura 7.

HERSZ, Claudia. *Coleção na coleção*. 2024. Almofadas: 33 x 60 x 15 cm. Foto: Mario Grisolli. Figura 11.

KAASTRUP, Carolina. *Aprendi a amar as casas*. 2024. Tecido em casa de abelha. Medida variável. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 5.

La grande dame. Período medieval. Madeira policromada. Acervo Eva Klabin (site). Figura 9.

MAIA, Mariana. *Ofertar as águas*. 2024. Pintura sobre tecido murim. 150 x 100 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 17.

MATTOS, Daniela. *...Se....*. 2024. Desenho. Batom sobre papel Canson®. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 18.

PARAYZO, Lyz. *Mini Shark Mobile*, 2022. *Mini Shark Mobile #1*, 2022. *Mini Shark Mobile #3*, 2022. *Monotipia Espiral Coroa #3*, 2022. *Bixinha Jouts - Caixa 03*, 2022. Instalação de luz e móveis. Sala de jantar. Foto: Mario Grisolli. Figura 13.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Organização: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris: Gallimard, 2016.

SHOWALTER, Elaine. Introdução. In: WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Texto estabelecido por Stella McNichol. Penguin, 2019, p xi-lxviii.

SMÉK, Dora. *Transborda*. 2015. Vídeo em *full HD*. 1'20". Cartão da exposição. Figura 14.

STAMM, Marlene. *Impermanência*. 2024. Detalhe da instalação com 19 esculturas em gesso. Dimensões variáveis. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 8.

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: **WOOLF, Virginia. The Common Reader. First Series**. Nova York: Harcourt, Brace and World, 1953, p. 150-158.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: **WOOLF, Virginia. Death of the Moth and Other Essays**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p. 235-242.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary**. Organizado por Leonard Woolf. Frogmore: Triad / Panther Books, 1978.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. 2ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Texto estabelecido por Stella McNichol. Penguin, 2019.

WOOLF, Virginia. **Flush**. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Penguin / Companhia, 2020.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia**. 2ª ed. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021b.

WOOLF, Virginia. Sr. Bennett e Sra. Brown. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org.). **Tradição e modernidade. O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas e diários**. Vol. 1. Curitiba, Editora UFPR, 2021c, p. 41-48.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022a.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022b.

WOOLF, Virginia. **Entre os atos**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022c.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2023a.

WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Fróes. Organização de Susan Dick. São Paulo: Editora 34, 2023b.

