

Virginia Woolf e a comicidade de Bloomsbury: das brincadeiras racistas contra o império à androginia de *Freshwater: uma comédia*

Virginia Woolf and the Comic Quality of Bloomsbury: From Racist Jokes against the Empire to the Androgyny of Freshwater: A Comedy

Victor Santiago

Universidade Federal do Acre (Ufac)
Rio Branco | AC | BR
victor.santiago@ufac.br
<https://orcid.org/0000-0001-6676-4212>

Resumo: Este artigo analisa como Virginia Woolf, em diálogo com os debates do Grupo de Bloomsbury, articula o estético e o político, desafiando as categorias ocidentais de gênero, classe e raça (Goldman, 2004; Pinho, 2015; Oliveira, 2017; Jones, 2023). O foco recai sobre suas performances, piadas racistas e sua escrita teatral, especialmente a peça *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]). O estudo argumenta que Woolf, em colaboração com seus colegas artistas, teve uma participação ambígua nos debates de Bloomsbury, ao mesmo tempo em que utilizava piadas racistas contra o Império e contribuía para os debates feministas. O conceito de “androginia”, cunhado em *Um quarto só seu* (2021) e dramatizado em *Freshwater*, é analisado como parte de sua tentativa de desestabilizar as binariedades de gênero ocidentais. Conclui-se que a escrita vanguardista de Woolf, por meio de experimentos teatrais provocativos, abriu novos caminhos nos debates de Bloomsbury, promovendo um pensamento estético-político feminista e anti-imperialista.

Palavras-chave: Virginia Woolf; *Freshwater*; comicidade; Bloomsbury; androginia; experimentos racistas.

Abstract: This article examines how Virginia Woolf, in dialogue with the debates of the Bloomsbury Group, intertwines the aesthetic and the political, challenging Western categories of gender, class, and race (Goldman, 2004; Pinho, 2015; Oliveira, 2017; Jones, 2023). The focus is on her performances, racist jokes, and her theatrical



writing, especially the play *Freshwater: A Comedy* (2025 [1923/1935]). The study argues that Woolf, in collaboration with her fellow artists, participated ambiguously in Bloomsbury debates, simultaneously using racist jokes against the Empire and contributing to feminist discussions. “Androgyny,” coined in *A Room of One’s Own* (1929) and dramatised in *Freshwater*, is analysed as part of her effort to destabilise Western gender binaries. The article concludes that Woolf’s *avant-garde* writing, through provocative theatrical experiments, opened new paths in Bloomsbury’s debates, fostering a feminist and anti-imperialist aesthetic-political thought.

Keywords: Virginia Woolf; *Freshwater*; comedy; Bloomsbury; androgyny; racist experiments.

Considerações iniciais: Bloomsbury, entre o estético e político

Bloomsbury é o nome de um distrito localizado no centro de Londres, Inglaterra, que também faz referência ao *Bloomsbury Group*, um grupo de intelectuais e artistas formado na primeira metade do século XX. Entre seus membros mais notáveis estão Virginia Woolf, Vanessa Bell, Leonard Woolf, Duncan Grant, Roger Fry, Lytton Strachey, John Maynard Keynes, E. M. Forster, entre outros. Nascidos na Era Vitoriana, os amigos de Bloomsbury buscavam experimentar novas formas de interpretar e representar o mundo, ao mesmo tempo em que questionavam as tradições e as performances racializadas de gênero que permeavam o início do século XX. As intervenções artísticas desses pensadores foram profundamente influenciadas pelo “método formalista”, que o pintor e crítico de arte Roger Fry (1866-1934) herdou de Cambridge. Fry desempenhou um papel central nos movimentos artísticos de vanguarda na Inglaterra, sendo um marco as exposições pós-impressionistas de 1910 e 1912, das quais a primeira, com curadoria de Fry, recebeu o título *Manet and the Post-Impressionists* (Pinho, 2015, p. 61).

Como sugere a crítica literária woolfiana Jane Goldman (2004), pensar na arte de Bloomsbury implica também refletir sobre a maneira como esses artistas se posicionavam, tanto publicamente quanto em suas vidas privadas, em relação aos papéis sociais sufocantes que buscavam violar e transgredir, especialmente no que se refere às questões de raça, classe e gênero. Em outras palavras, é necessário considerar as práticas dos membros de Bloomsbury, suas controvérsias sexuais e artísticas, como uma via de acesso ao *avant-garde*, conforme definido por Goldman: intervenções performáticas destinadas a reenquadrar as práticas sociais e políticas (Goldman, 2004, p. 48). Além disso, o crítico woolfiano brasileiro Davi Pinho, em seu livro *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), argumenta que pensar Bloomsbury como um movimento de vanguarda requer que o pesquisador considere as vidas pessoais daqueles amigos e amantes, assim como suas correspondências e experiências íntimas, em busca de ideias que sustentem suas produções (Pinho, 2015, p. 55). Já as pesquisadoras Brenda Helt e Madelyn Detloff, na introdução de *Queer Bloomsbury* (2016), também enfatizam

a importância de ler elementos culturais tanto da vida privada quanto pública, uma vez que esses mundos estão inseparavelmente conectados (Helt; Detloff, 2016, p. 1).

Desse modo, o presente artigo objetiva apresentar, para além das exibições pós-impressionistas, outras facetas do grupo de Bloomsbury: singularidades cômicas e transgressivas que colocaram em xeque as hipocrisias daquela Inglaterra da primeira metade do século XX, no que dizia respeito às questões de raça e gênero, debates deveras caros para aqueles artistas. Entende-se por brincadeiras, performances e experimentos teatrais as formas pelas quais os amigos daquela comunidade – em especial as irmãs Vanessa Bell e Virginia Woolf, precursoras de um novo mito de origem (feminino) de Bloomsbury (Pinho, 2015), se engajavam pública, estética e politicamente nos debates de seu tempo, fazendo do riso um dispositivo de crítica social (Bergson, 2018). Dentre os exemplos selecionados para esta explanação, daremos destaque à comédia *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]), única peça de teatro escrita por Virginia Woolf, rascunhada e engavetada em 1923, sendo revisitada e performada amadoramente em 1935, em uma noite de festa promovida pelos amigos de Bloomsbury (Santiago; Pinho, 2023).¹ No caso do projeto político/estético de Woolf, trata-se de uma estética androgina, que ela apresenta e teoriza mais claramente em seu manifesto feminista *Um quarto só seu*² (2021), e que teatralmente é desenvolvida e encenada em *Freshwater*. Trata-se de uma outra via de acesso para se pensar e se engajar artisticamente nos debates políticos de forma não hierarquizada.

Brincadeiras racistas e experimentos teatrais: em direção à comicidade androgina de Bloomsbury

Em 1910, no baile pós-impressionista, as irmãs Vanessa Bell e Virginia Stephen³ se fantasiaram de “musas de Gauguin”, inspiradas pela obra do pintor francês Paul Gauguin (1848-1903), cujas pinturas foram exibidas na mostra de arte organizada por Roger Fry e pelo escritor e crítico de arte Desmond MacCarthy (1877-1952). 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 a crítica literária S. R. Koppen (2009, p. 25), a partir de relatos de Vanessa Bell, 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 Gauguin; e a fim de realmente

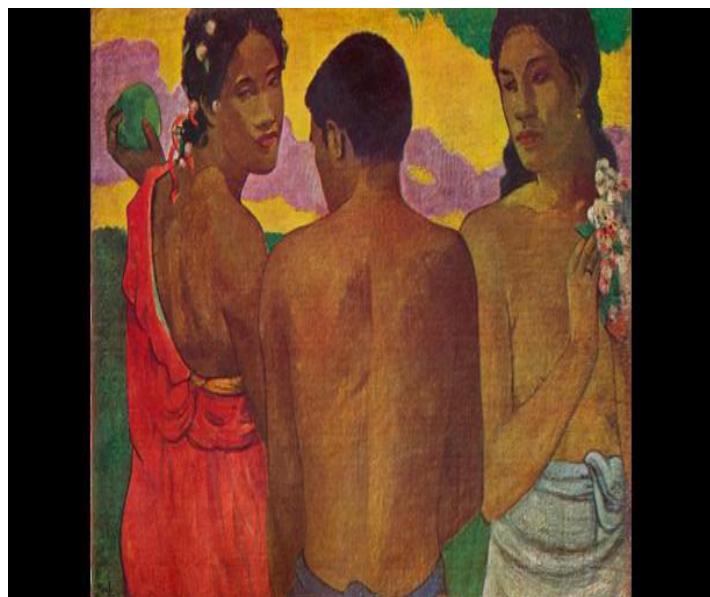
¹ Em janeiro de 1935, como nos informa Quentin Bell (1972, p. 189), no estúdio de sua mãe, Vanessa Bell, em uma das muitas festas organizadas pelos intelectuais e artistas de Bloomsbury, *Freshwater*, uma sátira da era vitoriana, é montada pela primeira vez. Figuras desse período são ficcionalizadas 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 (único 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.

² *A Room of One's Own* (1929). A referida tradução foi realizada por Julia Romeu e publicada pela Bazar do Tempo com o título *Um quarto só seu*.

³ Vanessa se casou com Clive Bell em 1906; e Virginia Woolf se casou com Leonard Woolf em 1912.

chocar as pessoas daquela sociedade, elas não teriam usado roupas de baixo. O quadro que provavelmente inspirou as irmãs foi *Three Tahitians* (1899), que fez parte da curadoria de Fry.

Imagen 1 – Os três taitianos (1899), de Paul Gauguin



Fonte: Gauguin (1899)

O compromisso da exibição pós-impressionista não estava apenas no campo do intelecto, distante da “vida real”. Os artistas de Bloomsbury queriam chocar e violar, com seus próprios corpos, os padrões daquela sociedade que ainda performava valores conservadores vitorianos. Como afirma Koppen (2009, p. 25), a performance das irmãs Vanessa e Virginia representava uma afronta, pois elas combinaram o que entendiam por primitivismo com nudez em apenas uma aparição. Em março de 1911, ao rememorar 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?” (Woolf, 1975, p. 455, tradução própria).⁴ A pergunta retórica de Woolf 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 conservadorismo 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/brincadeiras de Bloomsbury.

Outra performance/brincadeira aconteceu em 10 de fevereiro de 1910, quando Virginia Stephen, convidada por seu irmão Adrian Stephen (1883-1948) e pelo poeta Horace Cole (1881-1936), participou de uma ousada farsa que ficou conhecida como o *Dreadnought*

⁴ No original: “Was I less alarming as a savage – or as bad as ever?”

Hoax (A farsa de Dreadnought). Junto a outros cúmplices – Duncan Grant (1885-1978), o advogado Guy Ridley (1885-1947) e o escritor Anthony Buxton (1881-1970) – Virginia foi à cidade de Weymouth, onde o HMS *Dreadnought*, um dos mais importantes navios da Marinha Real Britânica, estava ancorado. Segundo Farfan (2004) e Danell Jones (2023), o almirante do *Dreadnought* recebeu um telegrama falso, escrito por Cole, supostamente enviado pelo Ministério das Relações Exteriores, informando que a realeza da Abissínia (atual Etiópia) visitaria o navio. Woolf, Grant, Ridley e Buxton usaram cafetãs, turbantes, bigodes e barbas falsas, fornecidos por Willy Clarkson, um famoso figurinista (Jones, 2023, p. 15), e pintaram seus rostos e braços com tinta escura. Stephen e Cole assumiram os papéis de intérprete e representante do governo britânico. O grupo conseguiu enganar a segurança do navio e foi recebido com todas as honras militares. Adrian, o “intérprete”, fingia entender amárico, a língua oficial da Abissínia, mas misturava palavras em suaíli, além de versos em grego e latim de suas leituras de Homero e Virgílio. Os falsos príncipes abissínios repetiam “bunga-bunga” toda vez que os oficiais mostravam com orgulho os detalhes do navio (Farfan, 2004, p. 89). Virginia permaneceu em silêncio, para evitar ser reconhecida por ser mulher. A peça hilária foi um sucesso, e o grupo retornou a Londres sem ser identificado. Abaixo, está um dos registros dessa farsa.

Imagen 2: *Dreadnought Hoax*: um ataque contra o Império Britânico



Fonte: Farfan, 2004, p. 90.

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.

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 (Jones, 2023). 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 ficaram satisfeitos após visitarem Grant e Cole e baterem com uma bengala em seus traseiros (Farfan, 2004, p. 89-90).

Essa brincadeira – de mau gosto para os marinheiros – pode ser interpretada como uma performance *avant-garde* que expôs a ignorância racista do Império, a fragilidade de suas máquinas de guerra e a incapacidade inglesa de lidar com a diferença sem recorrer à violência colonial. Há uma ambivalência nessa performance que precisa ser problematizada à luz do presente. Afinal, Woolf e seus amigos usaram *blackface* para fazer suas “críticas sociais” de maneira profundamente problemática, tanto em relação à cena racista de sua época, como aponta Jones (2023), quanto em relação à nossa perspectiva racializada atual. No entanto, é importante sustentar essa ambivalência – ainda que racistas, essas performances também denunciavam o próprio racismo. Ao analisar a participação de Woolf nessas farsas, Jones (2023) chama atenção para as interseções de privilégio, raça e imperialismo, oferecendo uma nova perspectiva sobre o legado de Woolf e as dinâmicas experimentais do *avant-garde* no Grupo 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 “A farsa 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”. Essa farsa, então, permitiu que Woolf e seus companheiros ridicularizassem e questionassem aquela autoridade militar masculina de forma ambigamente 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.

Vale destacar também o *cross-dressing* de Woolf na farsa, que, muito antes de seu romance *Orlando* (1928), já questionava as normas e performatividades de gênero que criavam barreiras destrutivas entre homens e mulheres, conformados aos imperativos ocidentais de masculino e feminino, ou seja, antecipando um debate que mais tarde será realizado por Judith Butler com seu *Problemas de gênero* (2017). Segundo Koppen (2009), o *cross-dressing* na obra de Woolf representa a mulher moderna, não nos moldes limitantes do passado, mas de forma ambígua e andrógina, como veremos adiante – não fixa em uma identidade estática, mas em movimento entre várias possibilidades de performatividades de gênero (Butler, 2017).

Se essa constante transformação é uma marca da personagem *Orlando*, que de forma paródica questiona a moda do passado (Koppen, 2009, p. 45), as performances de Woolf em 1910 já desafiavam a pureza e docilidade da mulher, assim como a integridade imaculada do Império. Além disso, tanto ao se vestir como “musa de Gauguin” quanto ao enganar a Marinha Real Britânica, as fantasias eram essenciais para suas performances. Como observa Koppen (2009, p. 27), o uso de fantasias e maquiagem não era um fenômeno

pontual para o grupo de Bloomsbury, mas uma forma modernista de questionar identidades e papéis de gênero sufocantes.

Críticas ao esteticismo, que transforma qualquer força vital em figurino, aparecem nas duas versões de *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]). Na versão de 1935, isso é evidente quando a fotógrafa Sra. Cameron (inspirada em Julia Margaret Cameron [1815-1879], tia-avó de Woolf) insiste que Ellen (inspirada na atriz Ellen Terry [1847-1928]) deve ter asas antes de ser fotografada. A solução é pedir que Maria, a empregada, mate um peru e arranque suas asas.

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 peru! [Sra. Cameron arrasta os pés pelas roupas e se retira] (Woolf, 2025 [1935], p. 84).⁵

“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” propagado pelo poeta e crítico britânico Coventry Patmore (1823 - 1896) em seu poema *The Angel in the House* [O anjo do lar] (1854). Esse poema traz questões concernentes ao autossacrifício e à obediência feminina, 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 (Pinho, 2010).

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 quanto 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] (1931). Ao discorrer sobre as profissões das mulheres, Woolf afirma que “É bem mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” (Woolf, 1931, p. 180, tradução própria),⁶ 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 um peru, cujas asas representariam esse feminino imaculado idealizado. Ou seja, o deboche de Woolf reside no fato de ela profanar o sagrado, gerando o

⁵ A tradução de trechos da peça *Freshwater* foi realizada pelo autor deste artigo. A tradução das duas versões da peça foi publicada pela Editora Nós, em uma edição bilíngue, em 2025.

No original: “Yes. But now you're the Muse. But the Muse must have wings. [Mrs. C. rummages frantically in a chest. She 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.] (Woolf, 2025 [1935], p. 155)

⁶ “It is far harder to kill a phantom than a reality”.

riso naquela noite de festa. De acordo com o filósofo francês Henri Bergson e seu estudo sobre as dinâmicas do riso, a imaterialidade transformada em matéria pode gerar o riso (Bergson, 2018, p. 48). Em *Freshwater*, o imaterial “anjo do lar” torna-se um peru morto.

Em outro momento, o Sr. Cameron (inspirado no jurista Charles Cameron [1795-1880], marido de Julia 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? [Pega os suspensórios.] Suspensórios. Grilhões que nos prendem à roda da vida. E estas? [Apanha 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, 2025 [1935], p. 86).⁷

Enquanto a Sra. Cameron buscava por algo que era em essência intangível, mas que se torna material na comédia 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 (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 na Índia. 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 “A farsa 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 racista 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 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” (Koppen, 2009, p. 44, tradução própria).⁸

Levando em consideração a argumentação de Koppen, podemos fazer referência à imagem do véu da personagem Ellen, que é uma grande preocupação para o pintor Watts (personagem inspirado no pintor simbolista George Frederick Watts (1817-1904), marido de

⁷ All things that have substance seem to be unreal. What are these? [He picks up the braces]. Braces. Fetters that bind us to the wheel of life. What are these? [He picks up the trousers]. Trousers. Fig leaves that conceal the truth. What is truth? Moonshine. Where does the moon shine forever? India (Woolf, 2025 [1935], p. 157-158).

⁸ “thought-woven and hand-woven”.

Terry). “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, 2025 [1935], p. 89-90).⁹ Aqui, Watts 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 (Koppen, 2009, p. 41). Porém, na comédia de Woolf, a arte simbolista de Watts torna-se absurda, pois o véu que ele quer pintar para a musa, inspirada por Ellen, 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: [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 do leito de casamento”. Que horror! Ah, que horror! Eu que sempre vivi por um bem maior fiz a Modéstia simbolizar a fertilidade dos peixes! (Woolf, 2025 [1935], p. 90).¹⁰

De forma absurda e cômica, Woolf descontrói 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 está relacionada a uma piada interna que seus amigos de Bloomsbury provavelmente estavam a par e, consequentemente, deve ter arrancado deles muitas risadas naquela animada noite de festa em janeiro de 1935, quando *Freshwater* foi amadoramente performada pelos *Bloomsberries* (Santiago; Pinho, 2023). De acordo com a biógrafa Nina Auerbach (1987), a jovem Ellen Terry, casada com 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 o poeta laureado Alfred Tennyson (1809-1892) absorto em sua leitura de *Maud*¹¹ e o Sr. Cameron adormecido.

⁹ “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” (Woolf, 2025 [1935], p. 161).

¹⁰ “Horror! Horror! I have been most cruelly deceived! Listen: “The Milky Way among the ancients was the universal token of fertility. It symbolized 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!” (Woolf, 2025 [1935], p. 161).

¹¹ Poema de Alfred Tennyson. Ver Tennyson, 2009.

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 família Rossetti. Já o Signor não consegue comer nada a não ser carne de segunda bem picada e passada no moedor 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, 2025 [1923], p. 50-51).¹²

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. 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 *Um quarto só seu* (2021), 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” (Woolf, 2021, p. 17).¹³ 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

¹² “For I never thought when I married Mr. Watts that it was going to 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” (Woolf, 2025 [1923], p. 132).

¹³ “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, 1929, p. 7).

essa ideia agora, porém, se vocês olharem com cuidado, talvez a encontrem por conta própria ao longo do que irei dizer (Woolf, 2021, p. 20).¹⁴

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 androgina, que ela irá abordar no último capítulo de seu ensaio. 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 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 lugar (Woolf, 2021, p. 150).¹⁵

Uma mulher e um homem que dividem um táxi é a imagem da criatividade androgina que Woolf proclama ao final de *Um quarto só seu*. O silêncio poético feminino 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, p. 161), a androginia em Woolf diz respeito ao pensamento que performa o encontro desimpedido 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 andró-

¹⁴ "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, 1929, p. 9).

¹⁵ "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, 1929, p. 104).

gino 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 epistemológica.

A versão 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 androgina. Enquanto a Ellen da versão que foi engavetada soa mais debochada e atrevida, e usa calças para afrontar os artistas vitorianos da ilha 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 por quatro horas, que mais pareciam séculos, Woolf brinca, ela é tomada por uma 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, 2025 [1935], p. 82-83).¹⁶ 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” (Woolf, 2025 [1935], p. 83).¹⁷

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 comédia 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 Willian 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 (2004, p. 35), o personagem John Craig serve a um propósito imaginativo que afasta Ellen das prisões simbolistas de Watts.

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 a poeta Vita Sackville-West (1892-1962), sua amante, e lá conheceu também Edith Craig e a ativista e sufragista Christopher St. John – Christabel Marshall (1871-1960). St. John tinha um caso 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” (Woolf, 1979, p. 323, tradução própria).¹⁸ Então, em *Freshwater*, 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 ver-

¹⁶ “Only four hours! It seems like centuries. Anyhow I’m awfully stiff. And I would so like to go for a bathe” (Woolf, 2025 [1935], p. 154).

¹⁷ Vale notar que Woolf exagera. Watts estava, na verdade, por volta de seus 46 anos de idade. No original: “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” (Woolf, 2025 [1935], p. 154).

¹⁸ “a braying hysterical ass”.

dade, um fato seja o mesmo que o outro" (Woolf, 2025 [1935], p. 88).¹⁹ Logo, a criação do personagem John Craig pode se tratar de um ataque de Woolf a St. John, assumidamente lésbica e que se apresentava com nome masculino.

No que diz respeito à performance, Vanessa Bell, muito provavelmente, estava a par dos entrelaçamentos lésbicos da farsa de sua irmã. Vanessa Bell, parceira de Woolf na montagem de *Freshwater*, escala Ann Stephen (1916-1997), sobrinha de Bell e Woolf, para interpretar John Craig, 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, é mais provável que Julian Bell (1908-1937), filho de Bell, tenha interpretado John. 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
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?²⁰
(Woolf, 2025 [1935], p. 94-95)

Nessa 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 (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 subli-

¹⁹ "That's not a man. That's a donkey. Still, to the true artist, one fact is much the same as another" (Woolf, 2025 [1935], p. 159).

²⁰ 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
Wrong? [*He kisses her.*] What's wrong about that? (Woolf, 2025 [1935], p. 165).

mados esteticamente, e essa sublimação serve ao propósito androgino 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 quanto 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, 2025 [1935], p. 93).²¹

Se, como vimos, em *Um quarto só seu*, a narradora-pescadora devolve o peixe para o rio, pois ele precisa ser engordado antes que possa informar algum significado androgino, em *Freshwater*, Ellen também gosta de nadar e quer mergulhar em novas formas de ser. No ensaio “Ellen Terry” (1941b), 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 papéis 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 papéis e permaneceu desencarnado” (Woolf, 1941b, p. 170, tradução própria).²² 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.

Depois que Ellen e John Craig se beijam, eles/elas avistam um golfinho,²³ 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 *Um quarto só seu*; o peixe que precisava ser engordado na reflexão da narradora-pescadora surge em *Freshwater* como um golfinho faminto, uma imagem androgina 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, 2025 [1935], p. 98).²⁴ 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 *Um quarto só seu*, 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

²¹ “Dear me, I 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” (Woolf, 2025 [1935], p. 164)

²² “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”.

²³ Por fim, vale mencionar que “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).

²⁴ “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?” (Woolf, 2025 [1935], p. 169).

a sua arte, agora se casa com um golfinho-andrógino, parte da natureza, livre das amarras do pensamento insular simbolista.

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 suicídio, como sugere Shaughnessy (1995, p. 303). Nesse mesmo momento, a Sra. Cameron lamenta ter perdido a sua musa; e Tennyson vê algo de louvável e poético na morte de uma jovem moça. Entretanto, Ellen surge viva e recusa ser tratada como a Modéstia ou a Penitência, ou a ser capturada em uma fotografia. Enquanto isso, Watts continua a esbravejar, pois não se conforma com a traição. 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, John Craig é uma figura ambígua; e a comicidade parece se estabelecer quando Ellen não entende que Watts se refere a John Craig, e não ao/à golfinho. “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” (Woolf, 2025 [1935], p. 102).²⁵ 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 *Um quarto só seu* que precisa ser engordado para que possa ser descrito-comido; e John Craig come golfinhos em ilhas desertas. A imagem da ilha – do pensamento insular –, então, opõe-se à fartura das refeições de John 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, 2025 [1935], p. 105). 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” (Woolf, 2025 [1935], p. 105);²⁶ 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.

Considerações finais – por novas vias interpretativas para o grupo de Bloomsbury

Enquanto um estudo acerca da escrita político-estética de Virginia Woolf, em diálogo com os debates e experimentos artísticos do grupo de intelectuais que se formou em Bloomsbury, este artigo não apenas explorou a relação pouco citada entre Woolf e o teatro (Putzel, 2012), mas também apresentou outras vias de acesso para se entender tais debates, a partir de

²⁵ “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” (Woolf, 2025 [1935], p. 173).

²⁶ “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 –” (Woolf, 2025 [1935], p. 176).

experimentos teatrais que contribuíram para a construção de um pensamento estético-político-feminista e anti-imperialista. Se, como afirma o crítico woolfiano Alex Zwerdling (1986, p. 303), o último romance de Woolf, *Between the Acts* (1941a), articula uma estética teatral e dramática com as tensões de uma guerra iminente, é com *Freshwater* que ela exerce não apenas uma estética teatral, mas também suas habilidades como dramaturga e comediógrafa. A sátira feita aos eminentes artistas da vila de Freshwater pode ser entendida como um experimento que destoa de outros trabalhos vistos como mais “sérios” e bem elaborados esteticamente. No entanto, essa farsa se insere em um longo exercício teórico-estético-político-feminista que Woolf desenvolveu ao longo de toda sua carreira como escritora.

Além disso, se fantasiar de “musas Gauguin” com sua irmã, a pintora pós-impresionista Vanessa Bell, e participar da “Farsa de Dreadnought” são também exemplos dos modos cômicos pelos quais Woolf, juntamente com outros artistas de Bloomsbury, se engajou publicamente no debate de seu tempo. Essas brincadeiras e experimentos racistas contribuem também para decentralizar o debate de Bloomsbury de um viés estritamente idealizado, herdado dos estudos realizados em Cambridge pelos homens do grupo. Como vimos, as intervenções artísticas e teatrais de Woolf colocam o feminino no centro e, vale dizer, de forma ambígua e racista, a fim de quebrar com a binariedade da linguagem, fazendo uso do riso como ferramenta de provocação e transgressão *avant-garde*. Mesmo que de forma dúbia e até mesmo problemática, Woolf e seus amigos denunciavam a mesma estrutura racista e misógina da qual faziam parte.

Por fim, este artigo é também um convite para que outras pesquisas sobre esses tipos de experimentos, muitas vezes ignorados pela crítica, sejam feitas, tanto no campo dos estudos literários quanto nas artes cênicas. Trata-se de produções e exercícios muitas vezes marginalizados e esse talvez seja o motivo pelo qual eles mereçam a nossa atenção.

Referências

- AUERBACH, Nina. *Ellen Terry, A Player in Her Time*. New York: Norton, 1987.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. v. 1 and 2. London: Pimlico, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- FARFAN, Penny. *Women, Modernism, and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GAUGUIN, Paul. Os três taitianos, 1899. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Paul-Gauguin/703673/Os-tr%C3%AAs-taitianos,-1899.html>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.
- HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn. Introduction. In: HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn (org.). *Queer Bloomsbury*. Edinburgh: The Edinburgh Press University, 2016. p. 1-12.

- JONES, Danell. *The Girl Prince: Virginia Woolf, Race and the Dreadnought Hoax*. London: C. Hurst & Co, 2023.
- KOPPEN, Randi Synnøve. *Virginia Woolf: Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Nova York: Vintage Books, 1999.
- OLIVEIRA, Maria A. de. *A representação feminina na obra de Virginia Woolf*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- 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.
- PUTZEL, Steven D. *Virginia Woolf and the Theatre*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- 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; PINHO, Davi. Virginia Woolf em outra cena modernista: por novas leituras de *Freshwater: A Comedy*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 76, n. 2, mai/ago, p. 403-422, 2023.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Ubu Editora, 2019. E-Book.
- 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.
- TENNYSON, Alfred. *Alfred Tennyson: The Major Works*. London: Oxford University Press, 2009.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Grafton, 1977.
- WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. Nova York: Harcourt, 1941a.
- WOOLF, Virginia. "Ellen Terry". In: WOOLF, Virginia. *The Moment and Other Essays*. Ed. Leonard Woolf. Londres: Hogarth Press, 1947. p. 165-170.
- WOOLF, Virginia. *Freshwater: uma comédia*. Apresentação e tradução de Victor Santiago. Prefácio de Ana Carolina Mesquita. Posfácio de Davi Pinho. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Nós, 2025.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography*. Londres: Penguin Classics, 1993.
- WOOLF, Virginia. "Professions for Women". In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. p. 178-182.
- WOOLF, Virginia. *Um quarto todo seu*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1925-1930*. v. 3. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1888-1912*. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1932-1935*. v. 5. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

WRIGHT, E.H. Bloomsbury at Play. *Woolf Studies Annual*. v. 17, p. 77-107, 2011. Disponível em: www.jstor.org/stable/24906873. Acesso em: 07 ago. 2021.

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