

O anjo e suas asas: a representação da mulher vitoriana em *Freshwater* de Virginia Woolf

The angel and her wings: the representation of the victorian woman in Virginia Woolf's Freshwater

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir de que forma a escritora inglesa Virginia Woolf, em sua única peça teatral, *Freshwater*, publicada postumamente em 1975, constrói um retrato da mulher vitoriana, representada por meio da metáfora do “Anjo do Lar”, isto é, da mulher encantadora e devotada que foi educada exclusivamente para cuidar dos desejos dos filhos e de seu marido, reprimindo qualquer forma de desejo individual. Buscando construir a ação de sua peça a partir de um episódio vivido por sua tia-avó, a fotógrafa Julia Cameron, quando esta decide partir com seu marido para o Ceilão, Virginia Woolf desenvolve paralelamente a história em torno da separação do pintor G. F. Watts de sua primeira esposa, Ellen Terry. No entrelaçamento destes dois núcleos temáticos, Virginia Woolf explora a comicidade de sua peça ao mesmo tempo que estabelece uma crítica a esse modelo de mulher.

Palavras-chave

Freshwater. Mulher vitoriana. Anjo do Lar.

Abstract

This work aims at discussing how the English writer Virginia Woolf, in her only play, *Freshwater*, published posthumously in 1975, builds a picture of the Victorian woman represented through the metaphor of the “Angel in the House”, that is, the charming and devoted woman who was educated exclusively to take care of her children and her husband, repressing any expression of an individual desire. Trying to construct the action of her play based on an episode lived by her great-aunt, the photographer Julia Cameron, when she decided to leave with her husband for Ceilon, Virginia Woolf develops in parallel the story of G. F. Watts's divorce from his first wife, Ellen Terry. In the interlacing of these two thematic nuclei, Virginia Woolf explores the comicalness of her play at the same time she establishes a criticism on this model of woman.

Keywords

Freshwater. Victorian woman. The Angel in the House.

* Universidade Federal do Ceará (UFC).

Introdução

Publicada pela primeira vez em 1975, em uma edição organizada por Lucio P. Ruotolo, *Freshwater: a comedy* foi a principal experiência da escritora inglesa Virginia Woolf (1882–1941) na criação de um texto teatral e chegou até nós por meio de duas versões, uma datada de 1923 e a outra de 1935. Essa peça, definida pela própria autora como uma comédia, construída aos moldes do teatro vitoriano, consiste em uma representação biográfica de um episódio vivido por sua tia-avó, a famosa fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815–1879), e por figuras importantes do cenário artístico vitoriano, como o poeta Alfred Tennyson (1809–1892) e o pintor George Frederick Watts (1817–1904), que faziam parte do círculo de amizades de Cameron.

A idealização desse projeto biográfico sob a forma de um texto teatral teve suas origens por volta de 1919, quando Virginia Woolf fazia a leitura dos dois volumes da biografia de G. F. Watts, *The Annals of an Artist's Life*, publicada em 1912 por sua segunda esposa, Mary Fraser Watts. Foi ao longo desta leitura que Virginia Woolf se deparou com a descrição da partida de Julia Cameron e seu marido, Charles Hay Cameron (1795–1880), da baía de Freshwater, localizada na ilha de Wight, na costa sul da Inglaterra, para o Ceilão (atual Sri Lanka), levando consigo dois caixões que haviam encomendado para a viagem. A excentricidade deste episódio chamou bastante a atenção de Virginia Woolf que o utilizou como principal matéria-prima para a criação de *Freshwater* (SHAUGHNESSY, 1995, p. 167).

Em uma passagem de seu diário de 30 de janeiro de 1919, a primeira em que encontramos uma menção direta à peça, já percebemos uma certa preocupação de Woolf em explorar esse aspecto cômico que muitas vezes se destacava na biografia de Julia Cameron e que poderia ser usado tanto como uma forma de homenageá-la, como também de discutir questões importantes acerca da sociedade vitoriana:

Agora, para me refinar fecharei o livro da Sra. Watts sobre George Frederic & abrirei a Antígona de Sófocles. Um segundo – devo considerar para uso futuro as soberbas possibilidades de Freshwater como uma comédia. O velho Cameron vestindo um roupão azul & não indo além de seu jardim por 12 anos, de repente toma emprestado o casaco de seu filho, & desce até o mar. Então eles decidem prosseguir até o Ceilão, levando consigo seus caixões, & a última visão de Tia Julia será a bordo, mostrando aos carregadores grandes fotografias de Sir Henry & da Madona com pequenas variações (WOOLF, 1983, p. 237, tradução nossa).¹

¹ “Now, to tune myself up I am going to shut Mrs. Watts upon George Frederic, & open the Antigone of Sophocles. One second – I must note for future use, the superb possibilities of Freshwater, for a comedy. Old Cameron dressed in a blue dressing gown & not going beyond his garden for 12 years, suddenly

Contudo, a escrita propriamente dita da primeira versão de *Freshwater* só teria início em 1923. Neste mesmo ano, Virginia Woolf estava se preparando para a produção de seu quarto romance, *Mrs. Dalloway* (1925), que na época ainda estava com o título original “The Hours”. Segundo a autora, *Freshwater* serviria como um exercício de escrita, de caráter mais leve e divertido, que se alternaria com a criação de seu romance que, de certo modo, lhe demandava mais energia e concentração (SWENSON, 2017, p. 184). Em outra passagem de seu diário, de 8 de julho de 1923, Virginia Woolf discute sobre a facilidade e fluidez com que o projeto de *Freshwater* se encaminhava, diferentemente do que ocorria com “The Hours”, descrito como um trabalho mais árduo e demorado:

Eu gostaria de poder escrever As Horas tão livremente & vigorosamente quanto rabisco *Freshwater*, uma Comédia. É uma coisa estranha o quão árduo eu acho meus romances; & contudo *Freshwater* é apenas uma brincadeira espirituosa; & As Horas tem algum mérito sério. Entretanto, gostaria de colocar velocidade & vida nele. Fiquei tentada, uma semana atrás, a escrever comédia, & venho rabiscando diariamente, & acredito que terminarei amanhã. Ainda sinto uma certa relutância em me agarrar com As Horas novamente. Não faz mal. Se isto me aborrecer, eu o jogo no fogo! (WOOLF, 1981, p. 251, tradução nossa).²

Como podemos observar na citação acima, Virginia Woolf planejava terminar sua peça no outro dia, depois de uma semana que havia começado sua escrita. Porém, o texto só seria finalizado no início de agosto daquele ano, em uma versão de um único ato que contaria os últimos preparativos de Julia Cameron e seu marido para a viagem ao Ceilão. A peça estava programada para ser encenada no natal e seria dirigida por seu amigo Desmond MacCarthy (1877–1952), em uma comemoração entre os membros do grupo de Bloomsbury, do qual Virginia Woolf fazia parte (RUOTOLO, 1985, p. viii).

Entretanto, em uma carta endereçada a sua irmã mais velha, a pintora Vanessa Bell (1879–1961), em outubro de 1923, percebemos um descontentamento da autora com a forma com que seu texto ficou estruturado, não sendo, em sua opinião,

borrow his son's coat, & walks down to the sea. Then they decide to proceed to Ceylon, taking their coffins with them, & the last sight of Aunt Julia is on board ship, presenting porters with large photographs of Sir Henry Taylor & the Madonna in default of small change”.

² “I wish I could write *The Hours* as freely & vigorously as I scribble *Freshwater*, a Comedy. It's a strange thing how arduous I find my novels; & yet *Freshwater* is only spirited fun; & *The Hours* had some serious merit. I should like though to speed & life into it. I got tempted, a week ago, into comedy writing, & have scribbled daily, & trust it will be done tomorrow. Yet I felt some reluctance to screw myself to *The Hours* again. Never mind. Should it bore me, into the fire with it!”.

interessante o suficiente para ser apresentado para um público, mesmo que este fosse formado por um grupo seletivo de amigos e familiares:

Querida,

pensando sobre a peça, duvido muito que valha a pena continuar. Pareceu-me, quando a li na noite passada, que era demasiado burlesca e realmente curta e simples demais para que fosse vantajoso reunir as pessoas em uma encenação extremamente trabalhosa. Eu poderia escrever algo melhor, se dedicasse um pouco mais de tempo para isso: e sinto que toda a questão não será mais do que um projeto que havia idealizado. [...] Minha sensação é, como disse, que não é suficientemente dramática para que valha a pena despende tempo sobre ela (WOOLF, 1980, p. 75, tradução nossa).³

Este sentimento de insatisfação juntamente com uma preocupação que vinha manifestando em relação à escrita de “The Hours” fez com que Virginia Woolf guardasse essa primeira versão e só a retomasse doze anos mais tarde, em 1935, para uma revisão e reescrita do texto. A oportunidade de retomada dessa primeira versão de *Freshwater* veio durante os preparativos para o aniversário de dezesseis anos de sua sobrinha Angelica Bell (1918–2012). A apresentação ocorreu na noite de 18 de janeiro de 1935 no estúdio de Vanessa Bell no número 8 de Fitzroy Street, em Londres, e contou com a participação de nomes representativos do círculo intelectual de Bloomsbury. O elenco teve a presença da própria Vanessa Bell interpretando Julia Cameron, Leonard Woolf (1880–1969), marido de Virginia Woolf, no papel de Charles Cameron, o pintor Duncan Grant (1885–1978) como G. F. Watts, e a grande homenageada da noite, Angelica Bell, no papel da jovem Ellen Terry (1847–1928), primeira esposa de Watts (LEE, 1997, p. 661).

Se a primeira versão de *Freshwater* trouxe para Virginia Woolf uma sensação, como afirma sua biógrafa Hermione Lee, de que seu texto era muito mais verbal do que propriamente dramático, fato que havia impossibilitado sua encenação em 1923, o trabalho de revisão e reescrita para uma segunda versão iniciado já em dezembro de 1934, em meio à construção de seu penúltimo romance, “The Pargiters”, posteriormente renomeado de *Os anos* (1937), fez com que pouco a pouco começasse a mudar de ideia. Mesmo temerosa de que a apresentação de *Freshwater* fosse um verdadeiro fiasco, Virginia Woolf decidiu levar à frente o seu projeto. A peça,

³ “Dearest, on thinking over the play, I rather doubt its worth going on with. It seemed to me, when I read it last night, that its so much of a burlesque, and really rather too thin and flat to be worth getting people together at infinite trouble to act. I could write something much better, if I gave a little more time to it: and I foresee that the whole affair will be much more of an undertaking than I thought. [...] My own feeling is, as I say, that its not enough of a play to be worth spending time over”.

ao contrário do que a autora esperava, foi um sucesso, inclusive sendo reencenada nas festividades de natal e de final de ano.

Em uma passagem de seu diário de 19 de janeiro de 1935, Virginia Woolf avalia o sucesso de sua peça, mas sem deixar de expressar um senso crítico tão característico de sua personalidade que geralmente encontramos em suas cartas e diários ou nos relatos de seus familiares e amigos mais próximos:

A peça foi encenada noite passada, com o resultado de que estou exausta esta manhã, & posso apenas usar este livro como um travesseiro. Disseram, inevitavelmente, que foi um grande sucesso; & eu gostei [...] pois, em geral, é bom ter uma noite de risadas soltas uma vez na vida. Angélica estava arrebatadora, é claro, mas também muito adulta para o meu gosto. Por isso temo Bloomsbury; & saboreio a franqueza desajeitada, o aspecto mais difícil das garotas Stephen: tão desajeitadas e expressivas (WOOLF, 1982, p. 274, tradução nossa).⁴

Nesta segunda versão de 1935, Virginia Woolf retoma o núcleo temático em torno de Julia Cameron, mas acaba explorando e desenvolvendo uma segunda narrativa, a saber, sobre a relação de G. F. Watts com sua primeira esposa, Ellen Terry, trinta anos mais jovem, que havia sido tratada de maneira tímida na versão de 1923. Essa segunda história é resumida nas poucas falas da jovem atriz que se via sufocada por um casamento sem amor e por uma vida em que não lhe era permitido ser ela mesma (SWENSON, 2017, p. 187). Desta forma, Virginia Woolf procura relacionar, nesta última versão de sua peça, o aspecto cômico representado pela excêntrica figura de Julia Cameron a uma discussão acerca da situação da mulher em plena era vitoriana, privada da concretização de seus anseios individuais, em prol de um código do comportamento rígido e preestabelecido que era esperado que fosse seguido fiel e incontestavelmente.

Na medida em que observamos os preparativos da viagem para o Ceilão e da espera da chegada dos dois caixões encomendados por Julia Cameron e seu marido, vamos também acompanhando as angústias vividas por Ellen Terry e o questionamento que a mesma faz sobre sua condição dentro de um espaço em que não se sentia livre para sonhar e para fazer suas próprias escolhas. Com isto em mente, o objetivo deste trabalho se pauta justamente por discutir de que forma Virginia

⁴ “The play came off last night, with the result that I am dry-minded this morning, & can only use this book as a pillow. It was said, inevitably, to be a great success; & I enjoyed [...] yet on the whole, it is good to have an unbuttoned laughing evening once in a way. Angelica ravishing of course, but of course too grown up for my taste. That is, I rather dread Bloomsbury; & rather relish the clumsy directness, the hard fact of the Stephen girls: so clumsy & large”.

Woolf constrói, dentro de sua comédia *Freshwater*, uma representação da mulher vitoriana a partir de um ideal que determinava que a mulher deveria ser educada apenas para casar e para cuidar de seu marido e filhos, reprimindo qualquer comportamento que pudesse indicar uma manifestação de vontade individual. No entanto, é importante observar que Virginia Woolf não apenas nos apresenta essa representação, mas a satiriza, ressaltando, por meio dos elementos cômicos que utiliza em seu texto, o absurdo de tal condição.

As asas do anjo

Já em 1919, durante a leitura da biografia de G. F. Watts, *The Annals of an Artist's Life* (1912), um fato chamou a atenção de Virginia Woolf. Mary Fraser, a segunda esposa do pintor vitoriano, havia ocultado pontos importantes sobre a relação de Watts com sua primeira mulher, Ellen Terry. O divórcio, depois de apenas um ano de casamento, foi um evento doloroso e vergonhoso para Watts e foi utilizado por Virginia Woolf como um núcleo importante em sua peça *Freshwater*, mesmo que muito timidamente explorado na versão de 1923 (LEE, 1997, p. 662). A jovem Ellen Terry de dezesseis anos, oriunda de uma família humilde de atores, casou-se com Watts em 1864, a partir de um acordo feito entre seus pais e o artista. No ano seguinte, desiludida e cansada dessa relação que a sufocava, Ellen Terry decide ir embora, deixando tudo para trás, em busca de seu sonho de se tornar uma atriz famosa.

Neste sentido, podemos perceber que *Freshwater* se configura como uma peça sobre duas partidas, sobre dois recomeços que remetem tanto a uma mudança de espaço físico quanto a uma mudança interna de suas duas protagonistas. Enquanto Julia Cameron, já sentindo o peso da idade, decide partir para o Ceilão onde seus filhos cuidavam das terras e plantações da família, carregando consigo um caixão, como uma espécie de preparação para a morte, Ellen Terry parte à procura de uma nova vida, de uma renovação, saindo de uma situação de estagnação, isto é, de uma morte metafórica que vivenciava dentro de seu casamento, para uma ressurreição representada por uma liberdade em poder escolher o seu próprio destino (SWENSON, 2017, p. 186).

A palavra “Freshwater” refere-se ao mesmo tempo ao espaço geográfico em que a peça se desenvolve, já que a residência de Julia Cameron, denominada Dimbola, situava-se na baía de Freshwater, ao sul da Inglaterra, e a esse processo de

busca por uma nova vida, caracterizada por algo que se encontra fora daquele lugar onde viviam. “Freshwater”, em uma tradução possível para o português, traria essa ideia de “água fresca”, de águas que se renovam em meio ao fluxo de sua correnteza, como um renascimento representado principalmente pela tomada de consciência de sua vida que a personagem Ellen Terry desenvolve dentro da peça.

A peça tem início no estúdio de fotografia de Julia Cameron, que está lavando a cabeça de seu marido enquanto este reclama por estarem sempre adiando sua partida para a Índia: “A sexta vez em oito meses! [...] Toda vez que nos preparamos para a Índia, Julia lava minha cabeça. E nunca estamos prontos para a Índia. Às vezes penso que nunca estaremos prontos para a Índia” (WOOLF, 1985, p. 5, tradução nossa).⁵ Na mesma cena, encontramos Ellen Terry posando para uma pintura de Watts, *Modéstia aos pés de Mammon* (1885), por mais de quatro horas seguidas, exausta de ficar tanto tempo parada na mesma posição. Ao questionar seu marido se poderia descansar por alguns instantes, ele a condena por não compreender a importância daquela situação e do sacrifício que deveria fazer em nome da arte:

ELLEN – Oh, Senhor, não posso descer? Estou tão rígida.

WATTS – Rígida, Ellen? Só porque estive nesta pose por quatro horas esta manhã.

ELLEN – Apenas quatro horas! Pareceu-me que que foram séculos. De qualquer modo estou terrivelmente rígida. E gostaria tanto de sair para um banho. Está uma manhã tão adorável. As abelhas sobre as flores.

WATTS – Você dedicou apenas quatro em serviço da arte, Ellen, e já está cansada. Tenho me dedicado por mais de setenta e sete anos a serviço da arte e ainda não me sinto cansado” (WOOLF, 1985, p. 9-10, tradução nossa).⁶

A escolha de Virginia Woolf em representar dentro de sua peça a criação por parte de Watts de sua tela *Mammon* não foi aleatória e não está somente relacionada a um fato biográfico e temporal. Mammon, cuja imagem foi fortemente difundida durante a Idade Média, simbolizava a ideia de um acúmulo descontrolado de ouro e outras riquezas, ou seja, associado diretamente ao pecado da avareza. Em *Paraíso Perdido* (1667), o poeta John Milton (1608–1674) se refere a Mammon como um anjo caído que mantinha seus olhos e mente sempre voltados para as possibilidades de

⁵ “The sixth time in eight months! [...] Whenever we start for India Julia washes my head. And yet we never do start for India. I sometimes think we never shall start for India”.

⁶ “ELLEN – Oh, Signor, can’t I get down? I am so stiff. / WATTS – Stiff, Ellen? Why you’ve only kept that pose for four hours this morning. / ELLEN – Only four hours! It seems like centuries. Anyhow I’m awfully stiff. And I would so like to go for a bathe. It’s a lovely morning. The bees on the thorn. / WATTS – You have given four hours to the service of art, Ellen, and are already tired. I have given seventy-seven years to the service of art and I am not tired yet”.

riqueza que a terra poderia proporcionar, sendo ele inclusive o principal responsável por instigar o homem à exploração da natureza em nome do lucro:

Não muito longe, elevava-se uma colina, cujo horrível cume vomitava, em intervalos, fogo e contínua fumaça; o resto todo brilhava com uma crosta lustrosa, sinal indubitável de que nas suas entranhas estava oculta uma substância metálica, obra do enxofre; lá sobre as asas da velocidade, numerosa brigada se apressa a cavar uma vala ou a elevar um baluarte, como um bando de pioneiros, armados com pás e picaretas, precedendo o campo real. Mammon os conduz, Mammon, o menos elevado espírito dos que caíram do céu, pois que, no próprio céu, seus olhos e pensamentos estavam sempre dirigidos para baixo, admirando mais a riqueza do pavimento do céu ou as pisadelas sobre o ouro do que qualquer coisa divina ou sagrada, ou qualquer outra que se goza em visão beatífica. Ele primeiro, e também os homens, insinuados por suas sugestões, saquearam o centro da terra e, com mãos ímpias, pilharam nas entranhas da sua mãe-terra, os tesouros que, escondidos, valiam mais (MILTON, 1978, p. 28).

Ao observamos a imagem de Watts, vemos Mammon sentado solenemente em seu trono revestido por um veludo vermelho, com roupas douradas que nos remetem ao ouro, representado também pelos sacos de moedas que segura na mão esquerda. Aos seus pés encontra-se o corpo de um homem caído, enquanto uma mulher aparentemente inconsciente está de joelhos e com sua cabeça sendo pressionada pela mão direita de Mammon. Esta mulher seria a personificação da Modéstia, personagem para a qual Ellen Terry está posando na primeira parte de *Freshwater*.



WATTS, G. F. *Mammon*. 1884-5. Pintura à óleo. 1829 mm x 1060 mm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-mammon-n01630>

Podemos dizer que a mão direita de Mammon refletiria o poder autoritário de Watts sobre sua esposa, silenciada e presa em um contexto matrimonial em que o masculino não é somente a fonte de poder econômico da casa, mas também socialmente legitimado dentro do âmbito familiar (SWENSON, 2017, p. 188). A Ellen cabe o sacrifício, o silêncio e a dor física e emocional em nome da arte de seu marido, potencializada pela hipérbole – “Tenho me dedicado por mais de setenta e sete anos a serviço da arte” – que Virginia Woolf utiliza na fala de Watts quando este se refere aos longos anos que dedicou de sua vida à pintura, tendo em vista que na época em que se passa a ação da peça Watts possuía apenas 46 anos.

Logo em seguida, antes mesmo que Ellen Terry consiga se recompor da recriminação de seu marido, esta é levada por Julia Cameron para que faça uma pose para uma de suas fotografias, juntamente com o poeta Alfred Tennyson: “Mas eu sou a Modéstia, Sra. Cameron; o Senhor disse. Sou a Modéstia agachada aos pés de Mammon, pelo menos eu era dez minutos atrás”.⁷ Neste momento, Julia Cameron corre atrás de um par de asas que retratasse o aspecto angelical de uma Musa que inspira o seu poeta a compor: “Sim. Mas agora você é a Musa” (WOOLF, 1985, p. 10, tradução nossa).⁸ Para tanto, Julia Cameron, em uma cena similar ao que poderíamos encontrar em uma peça do teatro do absurdo, de repente mata um peru e arranca-lhe as asas para colocá-las sobre as costas de Ellen:

[...] Mas a Musa deve ter asas [Sra. C. *remexe freneticamente algumas coisas dentro de um baú. Ela joga vários trajes no chão.*] Toalhas, lençóis, pijamas, calças, robes, suspensórios – suspensórios, mas nada de asas. Calças, mas nenhuma asa. Oh, que ironia à vida moderna! Suspensórios, mas nenhuma asa! [Sra. C. *dirige-se até a porta e grita:*] Asas! Asas! Asas! O que você disse, Mary. Não há asas? Então mate o peru! [Sra. C. *espalha as roupas no chão e sai.*] (WOOLF, 1985, p. 10-1, tradução nossa).⁹

Desta forma, outro sacrifício se concretiza em nome da arte – “O peru está feliz, Ellen. O peru tornou-se parte e elemento de minha arte imortal” (WOOLF, 1985, p. 14,

⁷ “But I’m Modesty, Mrs. Cameron; Signor said so. I’m Modesty crouching at the feet of Mammon, at least I was ten minutes ago”.

⁸ “Yes. But now you’re the Muse”.

⁹ “[...] 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 exists.*]”.

tradução nossa)¹⁰ –, tal como o sacrifício de Ellen que, ao mesmo tempo incorpora dentro de si a Modéstia e a Musa da Poesia. Eis o retrato da mulher vitoriana que Virginia Woolf irá representar e satirizar em sua peça. Uma mulher que se sacrifica em prol das necessidades individuais de seus maridos, que dedicam suas vidas inteiramente em satisfazê-los e agradá-los, uma mulher que se apresenta sob a forma do que Virginia Woolf chamou, em seu ensaio “Profissões para mulheres” (1919), de “O Anjo do Lar” (*The Angel in the House*).

Neste ensaio, Virginia Woolf retoma o termo cunhado pelo poeta vitoriano Coventry Patmore (1823 – 1896) em seu longo poema narrativo “The Angel in the House”, publicado em 1854. O poema foi inspirado em sua primeira esposa Emily Andrews Patmore (1824 – 1862) que representava, na visão de seu marido, o modelo ideal de como deveria pensar e se comportar uma mulher em plena era vitoriana, um símbolo de pureza e virtude, de uma moral e uma fé cristã inabaláveis e inspiradoras, ou seja, um verdadeiro anjo protetor do lar e dos bons costumes (ANSTRUTHER, 1992, p. 76).

Dividido em duas partes, o poema inicia com a narração do encontro do eu-lírico com uma mulher, Honoria, cuja beleza e recato são descritos como incomparáveis e arrebatadores. Após um longo período de cortejo, os dois finalmente se casam e a vida conjugal passa a ser sublimada por esse eu-lírico que define sua esposa como uma figura angelical capaz de suscitar um amor que vai além do âmbito físico, ou seja, um amor elevado, quase divino:

O homem deve sentir-se agraciado; mas agraciá-lo
É um prazer da mulher; no abismo
De suas condolentes necessidades,
Ela dispõe o seu melhor arremessando-se.
[...]
E enquanto o amor dele possui alguma vida,
Ou algum olhar que possa contemplar os seus encantos,
A qualquer hora, ela ainda continua sendo sua esposa,
Graciosamente devotada em seus braços;
Ela o ama com um amor que não se esgota;
E quando, ai, ela ama sozinha,
Por meio de dedicada incumbência, o amor eleva-se mais alto
Como a grama que cresce no entorno de uma rocha.
(PATMORE, 1920, p. 53-4, tradução nossa).¹¹

¹⁰ “The turkey is happy, Ellen. The turkey has become part and parcel of my immortal art”.

¹¹ “Man must be pleased; but him to please / Is woman’s pleasure; down the gulf / Of his condoled necessities / She casts her best, she flings herself. / [...] And whilst his love has any life, / Or any eye to see her charms, / At any time, she’s still his wife, / Dearly devoted to his arms; / She loves with love

Esse “Anjo do Lar”, portanto, se configura como um ser cuja existência é devotada ao cuidado de seu marido e filhos, servindo como uma fonte de inspiração de natureza moral não só para aqueles que vivem sob a proteção de suas asas, como também para a sociedade de modo geral. Por isso, seu amor é um amor que eleva, que faz com que todos ao seu redor sejam tomados de um sentimento tão puro que busquem alcançar o que há de melhor dentro de si. Esse ideal de mulher que Patmore descreve possui um aspecto sagrado, como se esta mulher fosse uma santa que deveria ser posta em um pedestal para que, assim, inspirasse a todos que contemplassem sua alma virtuosa e repleta de bondade (ANSTRUTHER, 1992, p. 78).

De acordo com Kundagol, em sua tese *Marital Love in Nineteenth Century British Poetry* (1990, p. 225), essa imagem do “Anjo do Lar” construída por Patmore está relacionada à leitura que o poeta fez de autores como Platão, São Tomás de Aquino e Emerson, que serviram como base para sua idealização do matrimônio que desenvolve ao longo de todo seu projeto poético. Neste sentido, para Kundagol, a poesia de Patmore se aproxima de uma espécie de filosofia religiosa do amor, que encontra no casamento a possibilidade de concretização de um amor sublime e sagrado, que afasta de si toda impureza criada por seu oposto, isto é, o amor físico:

Coventry Patmore sempre considerou o casamento como algo sagrado. Ele nunca esteve de acordo com aqueles escritores cristãos que viam o casamento como uma concessão à concupiscência do homem e que o tolerava somente devido à perpetuação da raça. Ele não concorda com as palavras de São Paulo, “é melhor casar-se do que ficar ardendo de desejo”. Para Patmore, o casamento era sagrado e o amor conjugal era o precursor e a sombra das grandiosas núpcias entre a alma e Deus (KUNDAGOL, 1990, p. 225, tradução nossa).¹²

O “Anjo do Lar”, segundo Patmore, não conhece a cobiça, não sente raiva ou inveja, seu objetivo é causar comoção por meio de sua pureza e virtude. Jamais se sacrifica efetivamente, pois o ato de servir e cuidar de seu marido e filhos lhe proporcionam um prazer e uma sensação de felicidade quase que absoluta. Apesar de ter tido algumas críticas negativas na época de sua publicação, o poema de Patmore tornou-se uma representação do ideal que era esperado da mulher durante

that cannot tire; / And when, ah woe, she loves alone, / Through passionate duty love springs higher, / As grass grows taller round”.

¹² “Coventry Patmore always regarded marriage as holy in itself. He never saw eye to eye with those Christian writers who look down upon marriage as a concession to man’s concupiscence and who tolerate it only because it perpetuates the race. He did not agree with St.Paul’s words, “it is better to marry than to burn.” To Patmore marriage was holy and married love was the precursor and shadow of the ultimate nuptials of the soul and God”.

a era vitoriana. A ela cabia a proteção do espaço doméstico e familiar, da educação e difusão de valores cristãos aos filhos, enquanto ao marido cabia a responsabilidade de prover, por meio do trabalho no espaço público, a proteção econômica e social da família (ANSTRUTHER, 1992, p. 77).

Portanto, a mulher, desde muito cedo, deveria ser educada para ser um perfeito “Anjo do Lar”, cuidando e deixando de lado toda e qualquer necessidade individual que não estivesse relacionada à felicidade doméstica. Virginia Woolf, em seu já referido ensaio, descreve esse “Anjo do Lar” da seguinte maneira:

Vocês que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo (WOOLF, 2013, p. 11-2).

O “Anjo do Lar” era o modelo que se esperava que toda mulher na Inglaterra vitoriana seguisse inquestionavelmente, renunciando a seus desejos pessoais em nome da vontade e felicidade de outros, como seu marido, filhos ou até mesmo irmãos. Sua virtude era tida como um modelo a ser seguido. E é justamente esse comportamento que se esperava que a personagem Ellen Terry seguisse, ou seja, esperava-se que ela fosse um verdadeiro “Anjo do Lar”, cuja beleza e pureza de seus traços e ações fossem o reflexo de um ideal de virtude que devia ser captado tanto pela pintura de seu marido, como pelas fotografias de Julia Cameron (SWENSON, 2017, p. 186). Em outras palavras, Ellen devia inspirar a todos ao seu redor por meio de sua juventude – “TENN. – Você é extremamente linda, Ellen! [...] Eu sou sensível à beleza em todas as suas formas” (WOOLF, 1985, p. 11, tradução nossa)¹³ –, do mesmo modo como o faz a mulher evocada pelo poema de Patmore.

Dentre todos os adjetivos que são atribuídos ao “Anjo do Lar”, um dos principais é a habilidade de manter-se em silêncio nas situações, que de acordo com seu marido, fossem adequadas. Em uma nota biográfica escrita por Edith Craig (1869–1947), filha de Ellen Terry, para a publicação em 1932 do volume *Ellen Terry's Memoirs*,

¹³ “TENN. – You’re very beautiful, Ellen! [...] I am sensible to beauty in all its forms”.

observamos o modo como muitas vezes Ellen tinha de silenciar em um salão quando estava acompanhada de seu marido, como um sinal de respeito à sua autoridade não só como um homem mais velho, mas também como um artista famoso:

“O senhor”, como Watts era chamado por seus amigos, era rodeado por uma pequena corte de mulheres casadas de sua própria idade [...], que parecem ter-lhe atentado para a necessidade de manter sua jovem esposa sob controle. Ela estava sujeita a uma humilhante vigilância e teve estritas imposições de não abrir sua boca na presença de convidados distintos (CRAIG, 1970, p. 52, tradução nossa).¹⁴

Esta mesma atmosfera que identificamos na descrição feita por Craig é recriada por Virginia Woolf em *Freshwater*. No segundo ato da peça, encontramos Ellen sentada sobre um conjunto de rochedos em uma praia próxima à casa de Julia Cameron, conversando com um homem chamado John Craig. Este homem é um personagem totalmente ficcional, criado por Virginia Woolf a partir do sobrenome que Ellen adota anos mais tarde para seus filhos. John é um oficial da marinha real que se apaixona por Ellen, mesmo sabendo que ela é casada.

Ao ser indagada por Craig a respeito de seu nome, Ellen prefere utilizar o nome de seu marido junto com o título indicativo de sua situação matrimonial. Essa escolha reflete uma espécie de apagamento de sua identidade que observamos desde o início da peça. Quando busca especificar o seu nome desassociando-o do de seu marido, Ellen elenca primeiro as várias identidades que lhe são atribuídas através das personagens que tem que incorporar para as várias pinturas ou fotografias de que ela é modelo. Só por fim é que revela, em uma frase curta e dotada de um tom melancólico, o seu nome, mais especificamente através de um apelido carinhoso com o qual costumava ser chamada:

NELL – E meu nome é Sra. George Frederick Watts.

JOHN – Mas você não possui outro nome?

NELL – Oh, vários! Às vezes eu sou a Modéstia. Às vezes, a Poesia. Às vezes sou a Castidade. Às vezes, geralmente antes do café-da-manhã, eu sou simplesmente Nell.

JOHN – Eu gosto de Nell.

NELL – Bem, que falta de sorte, porque hoje eu sou a Modéstia. Modéstia agachada aos pés de Mammon. Faltava apenas o dedão de Mammon para ser desenhado e, então, descii; e ouvi então um assobio. Meu caro, suponho que sou uma pobre coitada abandonada. Todo mundo diz o quão orgulhosa deveria me sentir. Ser

¹⁴ ““The Signor”, as Watts was called by his friends, was surrounded by a little court of married women of his own age [...], who seem to have made it their business to keep his child-wife in order. She was subjected to a humiliating surveillance and had strict injunctions not to open her mouth in the presence of distinguished guests”.

exposta na Galeria Tate para todo o sempre – que honra para uma jovem mulher como eu!
(WOOLF, 1985, p. 26-7, tradução nossa).¹⁵

Ellen sente-se como uma boneca que só serve para posar em nome de uma arte com a qual não se identifica. O tempo todo lhe é requisitado que utilize sua beleza para representar uma personalidade diferente, mas nunca tem o direito, a não ser antes do café-da-manhã, em um momento rápido de intimidade consigo mesma, de ser Ellen Terry propriamente dita (SWENSON, 2017, p. 187). Sentada sobre os rochedos na baía de Freshwater, Ellen começa aos poucos a ecoar uma voz que por tanto tempo foi abafada. Ao discutir com John Craig sobre as angústias e a dor que assolam seu peito, Ellen vai tomando consciência de sua própria condição. Como que em um momento epifânico, ao observar as ondas que batem nas pedras, a personagem decide terminar seu casamento com Watts e fugir com Craig para uma nova vida:

JOHN – Olhe aqui, Nell. Vamos falar sério por um minuto. Você já esteve apaixonada?
NELL – Apaixonada? Não estou casada?
JOHN – Oh, mas desta forma. [*Ele a beija.*] [...] Agora, veja bem, Nell. Eu tenho algo para dizer-lhe – algo muito importante. [...] Veja aqui. [*Ele tira o relógio.*] Vamos nos casar às duas e meia.
NELL – Nos casar? Onde iremos morar?
JOHN – Em Bloomsbury.
(WOOLF, 1985, p. 29, tradução nossa).¹⁶

Ellen simbolicamente arranca suas asas de “Anjo do Lar” e, pela primeira vez, se interroga sobre os seus reais desejos. Pergunta-se sobre a possibilidade de uma vida diferente daquela que lhe havia sido arranjada. Cansada de ter sobre si tantas máscaras, de ser tantas mulheres, de ter tantos nomes ao ponto de quase não se lembrar mais de quem realmente é, Ellen clama por uma liberdade que sonha em saber qual é o seu verdadeiro gosto. Ao observar atentamente o horizonte, vê diante

¹⁵ “NELL – And my name is Mrs. George Frederick Watts. / JOHN – But haven’t you got another? / NELL – Oh, plenty! Sometimes I’m Modesty. Sometimes I’m Poetry. Sometimes I’m Chastity. Sometimes, generally before breakfast, I’m merely Nell. / JOHN – I like Nell. / NELL – Well, that’s unlucky, because today I’m Modesty. Modesty crouching at the feet of Mammon. Only Mammon’s great toe was out of drawing and so I got down; and then I heard a whistle. Dear me, I suppose I’m an abandoned wretch. Everybody says how proud I ought to be. Think of hanging in the Tate Gallery for ever and ever – what an honour for a young woman like me!”

¹⁶ “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]. [...] Now look here, Nell. I’ve got something to say to you – something very sensible. [...] Look here. [He takes out a watch]. Let’s be married at half past two. / NELL – Married? Where shall we live? / JOHN – In Bloomsbury”.

de si um vasto mundo de possibilidades, a chance de recomeçar e seguir com suas próprias pernas um caminho de ressurreição daquela mulher sufocada por um casamento que mais parecia um mausoléu frio e pétreo. Mesmo temendo o desconhecido, Ellen retira o anel de casamento de seu dedo e o joga no oceano – “Estou viva! Nunca me senti mais viva em toda a minha vida” (WOOLF, 1985, p. 44, tradução nossa).¹⁷

Os caixões finalmente chegam. A hora da partida de Julia Cameron e seu marido se aproxima. Ellen surge apenas para dizer adeus e devolver as asas de anjo que lhe haviam sido dadas para que representasse a própria Musa, imagem da própria essência da Beleza que era almejada na arte de Watts. Julia Cameron pede para que Ellen Terry arrume-se para uma nova foto, mas esta recusa-se a continuar interpretando todos aqueles papéis que lhe eram designados. O “Anjo do Lar”, ao quebrar a regra do silêncio, rebela-se. O que era antes fonte de inspiração, agora suscita tristeza no orgulho ferido do marido abandonado. O “Anjo” finalmente aprendeu a falar e a questão agora que se desenha e que é o que Virginia Woolf nos indaga através de sua peça é se este “Anjo” saberá a partir de então andar com suas próprias pernas, destituído de suas antigas asas.

Referências

ANSTRUTHER, Ian. *Coventry Patmore's Angel: A Study of Coventry Patmore, His Wife Emily and The Angel in the House*. London: Haggerston, 1992.

CRAIG, Edith. Notes to chapter II: Growing up (1859 – 1866). In: TERRY, Ellen. *Ellen Terry's Memoirs*. Edited by Edith Craig and Christopher St. John. New York: Greenwood Press, 1970.

KUNDAGOL, M. V. *Marital love in nineteenth century British poetry*. 1990. Thesis (Philosophy in English) – The University of Karnatak, Dharwad.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Vintage Publishing, 1997.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Conceição G. Sotto Maior e Ilustrações de Gustave Doré. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. London: G. Bell and Sons, 1920.

¹⁷ “I’m alive! I never felt more alive in all my life”.

RUOTOLO, Lucio P. Preface to *Freshwater*. In: WOOLF, Virginia. *Freshwater*. Edited by Lucio P. Ruotolo and Illustrated by Edward Gorey. Florida: Harvest/HBJ, 1985.

SHAUGHNESSY, Nicola. *The dramatic writings of Gertrude Stein, Virginia Woolf and Sylvia Plath*. 1995. Thesis (Philosophy) – Centre for Women’s Studies, The University of York, York.

SWENSON, Kristine. Hothouse Victorians: Art and Agency in *Freshwater*. *Open Cultural Studies*. California, v.1, n.1, p. 183-193, out./nov., 2017.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

WOOLF, Virginia. *Freshwater*. Edited by Lucio P. Ruotolo and Illustrated by Edward Gorey. Florida: Harvest/HBJ, 1985.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Volume I (1915 – 1919). Introduced by Quentin Bell and edited by Anne Olivier Bell. London: Penguin Books, 1983.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Volume II (1920 – 1924). Introduced by Quentin Bell and edited by Anne Olivier Bell. London: Penguin Books, 1981.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Volume IV (1931 – 1935). Introduced by Quentin Bell and edited by Anne Olivier Bell. London: Penguin Books, 1982.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*. Volume III: 1923-1928. Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. Florida: Harvest/HBJ, 1980.