

VANESSA BELL E VIRGINIA WOOLF: DIÁLOGOS ARTÍSTICOS

Maria Aparecida de Oliveira*

RESUMO: O presente artigo volta-se para a concepção de arte de Vanessa Bell em seu diálogo com Virginia Woolf e outros artistas do Bloomsbury Group. Para tanto, o artigo está baseado nas discussões de Frances Spalding (1983), Maggie Humm (2003, 2010), Diane F. Gillespie (1988, 2010). Serão investigadas as comparações, colaborações e intercâmbios entre Vanessa Bell e Virginia Woolf. Enquanto Vanessa Bell pintou vários quadros sobre Woolf, a escritora inglesa retratou Bell em diversos dos seus romances.

Palavras-chave: Vanessa Bell. Virginia Woolf. Concepção de arte.

Introdução

Muitos críticos já se debruçaram sobre o diálogo e as colaborações artísticas entre Vanessa Bell e Virginia Woolf. Maggie Humm é uma grande referência em relação ao tema, Virginia Woolf e arte e suas conexões com Vanessa Bell. Ela escreveu muitos livros sobre o assunto, dentre eles *The Edingburgh Companion to Woolf and the Arts*, uma coletânea de artigos imprescindíveis sobre a relação de Woolf com o mundo das artes. Dentre eles encontra-se o artigo imperativo de Diane Gillespie, sendo ela também, uma outra referência essencial sobre o tema. *The Sister's Arts* aborda exatamente essa questão da relação de colaboração entre Vanessa Bell e Virginia Woolf e o mundo das artes.

Já o livro *The Multiple Muses* é uma coletânea de artigos, organizados por Diane F. Gillespie, mais uma grande referência para aqueles que se interessam pelas relações entre Woolf e arte. O livro lida não só com a pintura, mas também com fotografia, cinema, dança e música. As diferentes artes ou musas que inspiraram Virginia Woolf estão relacionadas nesse livro fundamental para compreender as implicações dessas musas na estética woolfiana. A primeira parte do livro aborda textos que já mencionamos anteriormente, como Christopher Reed, Cheryl Mares e Jane Fisher. Já a segunda parte aborda a relação de Woolf com a fotografia, no texto de Gillespie; Leslie Kathleen Hankins analisa como Woolf lida com a linguagem cinematográfica em seu ensaio “Cinema” e o impacto dela na sua estética. Já Haller Evelyn percebe o envolvimento de Woolf com o ballet russo. Por fim, Peter Jacob analisa a conexão entre Woolf e música.

Outra referência importante é a obra *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group* (2014) organizado por Victoria Rosner, nele os autores analisam o grupo sob várias perspectivas, desde suas origens, passando pelo seu dia-a-dia e pelos aspectos estéticos e políticos, chegando a sua recepção, examinada por Brenda Silver e os dias atuais sob a perspectiva de Regina Marler. Mary Ann Caws investiga as relações entre a escrita de Woolf e a pintura de Bell e outros membros do Bloomsbury Group.

A concepção de arte de Vanessa Bell veio de sua própria experiência e do diálogo com outros membros do Bloomsbury Group, tais como Roger Fry, Clive Bell, Duncan Grant e com sua irmã Virginia Woolf. Tanto Roger Fry, quanto Clive Bell teorizam muito sobre a arte em suas obras. A começar por Roger Fry, pela grande importância que ele teve no Bloomsbury Group e

* Professora adjunta de Língua e Literatura Inglesa no Departamento de Letras Modernas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Em 2016-2017, realizou seu pós-doutorado na Universidade de Toronto, Canadá. Sua tese *A representação feminina na obra de Virginia Woolf* foi publicada pela Paco Editorial em 2017, em inglês pela Lambert Academic Publishing no mesmo ano e será publicada em espanhol pela Cuarto Propio em 2020. Sua última publicação foi a organização da coletânea de artigos *Conversas com Virginia Woolf*, que editou com Nícea Nogueira e Davi Pinho. E-mail: mariaaoliv@yahoo.com

como seu pensamento sobre estética tem algum impacto na obra de Vanessa Bell. Ele foi um crítico de arte, pintor, colecionador. Em 1910, lembrando que Fry tinha 43 anos nesse momento, ele inaugurou a primeira exposição sobre os Pós-impressionistas e a segunda em 1912 em Londres. Logo, ele seria a principal figura na fundação de uma Sociedade de Arte Contemporânea e abriu a Omega Workshop. Enquanto a Inglaterra era bastante insular e isolada, Fry demonstrava ser extremamente cosmopolita, já havia trabalhado em New York, viajou à Turquia e a Itália para pesquisar a arte Bizantina e introduziu artistas russos no grupo. A maioria de seus ensaios estão organizados em *Vision and Design*, os quais foram escritos no período de 1900 a 1920. Contudo, há ainda uma coleção de seus ensaios com introdução de Christopher Reed, os quais são extremamente necessários para compreender o pensamento do pintor e crítico de arte sobre estética. Ele também estava interessado na relação entre arte e história, bem como na psicologia do pintor. Fry morreu em 1934 e em 20 de fevereiro de 1937, Marjorie Fry pediu a Virginia Woolf que escrevesse a biografia do irmão, o que resultou na publicação da obra em 1940. Contudo, Woolf sabia o quão era delicado e complexo escrever sobre a vida de um amigo tão íntimo e cujas relações eram igualmente complexas e que envolvia pessoas muito próximas a ela.

Fry e Clive Bell, inicialmente tinham uma relação amistosa, mestre-discípulo, embora ambos viriam de contextos bastante diversos. Com o tempo os dois foram se distanciando e discordando em termos de “significant form” e as emoções estéticas causadas por ela. Clive Bell discute o conceito no seu livro *Arts* e Frances Spalding afirma que Vanessa Bell além de estar bastante familiarizada com o termo, não só leu o livro, como ajudou em sua produção, corrigindo muitos dos erros na sua fase de edição. Muitos dos conceitos ali discutidos seriam problematizados por Vanessa Bell em toda a sua vida, como suas linhas, cores e formas, produzem uma emoção estética no espectador. É importante notar como Vanessa Bell lidava com essa questão da “significant form”, como ela estava tentando fugir dos preconceitos atrelados a uma pintora, já que o ambiente era predominantemente masculino, como ela foi construindo sua própria linguagem pictórica, atrelada a Fry, mas que aos poucos foi sendo dissociada dele. A concepção de arte de Vanessa Bell, diferentemente de Fry, que escreveu e teorizou sobre ela, não está presente em nenhum livro, ela não deixou nem um ensaio sobre o que pensava sobre arte, contudo, tal concepção está presente nas cartas trocadas entre os diversos membros do Bloomsbury Group.

Diane F. Gillespie (2010:121) no artigo “Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting” observa que antes da crítica feminista, costuma-se dar os créditos a Roger Fry ou a outros homens contemporâneos, em relação à influência de Woolf no mundo das artes, em especial, a pintura, ignorando a influência de Vanessa nessa construção. Christopher Reed, em “Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf’s Relation to Bloomsbury Aesthetics”, observa a influência de Fry na escrita de Woolf. Mas de fato, ambas artistas procuraram uma independência da influência em relação a Fry. Gillespie deixa claro que Vanessa tentou trilhar seu próprio caminho, indo além dos ensinamentos de Fry. O resultado é visível na coletânea de pinturas de Vanessa Bell, ao perceber a evolução do seu traço e como sua pintura foi se tornando cada vez mais experimental e abstrata. Vejamos aqui o diálogo estabelecido entre ela e Roger Fry, entre ela e Virginia Woolf. Sobre Vanessa Bell, Fry diria que:

But, after all, it is as a colourist that Vanessa Bell stands out so markedly among contemporary artists. Indeed, I cannot think of any living English artist that is her equal in this respect (...) There are nothing but a few tones of warm grey and ochre lights, but how luminous and gay the result is. Vanessa Bell has indeed found that the secret of colour lies not in vehemence but in maintaining the pitch throughout. She never puts in a touch of merely non-committal or nondescript colour. However

apparently neutral or unimportant a tone of grey shadow may appear, its pitch is as exactly found as if it were a piece of brilliant local colour. Every note has indeed its full resonance and effect in the total harmony. (FRY apud REED, 1996, p. 349)

Esse reconhecimento de Fry sobre o trabalho de Vanessa Bell era fundamental para que ela se sentisse legitimada ou validada. Gillespie (1988) observa que a opinião de Fry era essencial, como pintor e como crítico, embora, ele não fosse tão bom pintor, quanto ela. Basta examinarmos suas obras em perspectiva, um olhar mais cuidadoso ao catálogo *The Art of Bloomsbury*, de Richard Shone, demonstra essa diferença entre os dois pintores e o desenvolvimento de Vanessa Bell enquanto artista. Em novembro de 1910, Vanessa Bell participou da primeira exposição pós-impressionista organizada por Roger Fry, Duncan ainda era um estudante de artes, Regina Marler resume a experiência de Bell no período de 1911 a 1914:

Loving Roger meant that Vanessa could share her ideas, almost as soon as they occurred to her, with one of the most daring critics of this century. She was intimately involved with his Second Post-Impressionist Exhibition in 1912 and with July 1913 foundation of Omega Workshop (she, Roger and Duncan Grant were co-directors). Her artistic experimentation found a new outlet in the Omega's decorative work, and she applied what she learned to her paintings. (MARLER, 1993, p. 97)

Frances Spalding (1983:122) em sua biografia de Vanessa Bell afirma que a pintora teve um papel fundamental na Omega, a oficina artística de Roger Fry, principalmente com sua habilidade para estimular o intercâmbio de ideias entre outros artistas e autores. Bell trabalhou intensamente na Omega, muitas vezes ela mesma tomou a frente dos negócios, quando Fry estava ausente. De acordo com Spalding essa atitude expandiria a sua visão sobre a pintura, a qual não se limitaria apenas à moldura, mas também se estenderia aos objetos de arte e decorações do dia a dia. Assim como, sua experiência com a pintura influenciaria em seu trabalho com design e decoração de interiores. Desse modo, seu trabalho com a Omega torna a pintura em algo mais imediato, para aguçar os sentidos e não apenas o intelecto. Spalding assegura que Vanessa tinha o talento para criar liberdade mental e ao mesmo tempo um conforto doméstico. Ao mesmo tempo que ela, mantinha um senso maternal caloroso, ela demonstrava uma inteligência crítica, apresentava um risco criativo e uma segurança doméstica. Em uma de suas cartas a Roger Fry ela discute seus procedimentos artísticos:

I have painting my nursery scene, which is rather comic, but I am just in an exciting stage as I flatter myself that I am painting in an entirely new way (for me). Probably you'll think it exactly like everything else I've ever done. I am trying to paint as if I were mosaicking, not by painting in spots, but by considering the picture as patches, each of which has to be filled by one definite space of colour, as one has to do with mosaic or woolwork, not allowing myself to brush the patches into each other. It's amusing to make these experiments even if they don't succeed. (MARLER, 1993, p. 119)

Marler afirma que Vanessa Bell tinha a grande privilégio de compartilhar suas ideias sobre arte diretamente e em fácil acesso com um dos mais ousados críticos de arte daquele século. Além disso, trabalhar com Roger na exposição pós-impressionista e na Omega colocariam Vanessa na vanguarda artística em Londres, ao mesmo tempo em que ela tinha que lidar com tantos outros desafios na esfera pública e privada, sendo mãe, esposa, amante, artista, sendo assim, seus anos

mais criativos, foram também os anos mais conturbados de sua vida. Em uma carta para Virginia Woolf no dia 02 de setembro de 1909, Vanessa Bell questiona as teorias de Woolf sobre o uso das cores em sua escrita:

Your theories on art are very interesting, of course. I don't see how you use colour in writing, but probably you can do it with art. The mere words gold or yellow or grey mean nothing to me unless I can see the exact quality of the colour, but I suppose if you do it well you convey that. But I don't see how you can ever count upon the reader getting just the right impression, as you can in a painting, when it comes to describing the looks of things. Perhaps you don't really describe the looks but only the impression the looks made upon you. (MARLER, 1993, p. 87)

Em 1909, Woolf estaria trabalhando nas infinitas revisões de seu primeiro romance, mas ela já estava escrevendo constantemente para o *Times Literary Supplement*. Woolf já compartilhava suas teorias com sua irmã acerca da pintura e da escrita. Woolf sempre consultava Vanessa Bell sobre seus textos, Bell por outro lado não se sentia competente o bastante para dar a sua opinião. Como veremos mais adiante, Bell em suas cartas escreve suas impressões sobre os romances de Woolf, *The Voyage Out*, *To the Lighthouse* e *The Waves*. A colaboração artística entre as duas irmãs era constante e, por ocasião da exposição de Vanessa Bell em 1930, Woolf escreveu um prefácio para o catálogo de pinturas, o texto “Foreword to Catalogue of Recent Paintings by Vanessa Bell”, o texto de certa forma dialoga com “Walter Sickert: A Conversation”:

No stories are told; no insinuations are made. The hill is bare; the group of women is silent; the little boy stands in the sea saying nothing. If portraits there are, they are pictures of flesh which happens from its texture or its modelling to be aesthetically on an equality with the china pot or the chrysanthemums. (WOOLF, 2009, p. 139)

A exposição teve início do dia 04 de fevereiro de 1930 e ocorreu na *Cooling Galleries* de Londres, por intermédio de John Maynard Keynes, o fundador da Associação de artistas de Londres, juntamente com outros membros. O catálogo continha 27 pinturas, em um período de 3 dias, Vanessa Bell já havia vendido 12 pinturas, segundo ela em carta a Duncan Grant, no dia 7 de fevereiro, graças a ele e ao texto de apresentação de Virginia Woolf, o qual funcionou como uma excelente propaganda. Havia três quadros sobre nudez, *Sketches for a composition*, *Wading* e *Nude*, Keynes adquiriu os maiores. No seguinte trecho, Woolf discute as reações em relação à nudez:

Mrs. Bell is as silent as the grave. Her pictures do not betray her. Their reticence is inviolable. That's why they intrigue and draw us on; that's why, if it be true that they yield their full meaning only to those who can tunnel their way behind the canvas into masses and passages and relations and values of which we know nothing – if it be true that she is a painter's painter – still her pictures claim us and make us stop. They give us an emotion, they offer a puzzle (2009, p. 139)

Woolf inicia seu prefácio questionando como a artista lida com a nudez e a domesticidade, o que é ser mulher e artista em um ambiente predominantemente masculino. Como lidar com a nudez com o olhar da artista e não da mãe, esposa ou amante. Woolf percebe com a herança da era vitoriana havia deixado marcas na mentalidade cultural inglesa. Enquanto os espectadores investigam sobre a pintora, essa se mantém silenciosa e apenas observa.

And the puzzle is that while Mrs. Bell's pictures are immensely expressive their expressiveness has no truck with words. Her vision excites a strong emotion and yet when we have dramatized it or poetised it or translated it into all the blues and greens, and fines and exquisites and subtle of our vocabulary, the picture itself escapes. It goes on saying something of its own. (WOOLF, 2009, p. 139)

É importante destacar nessa citação o modo como Woolf apreendia a visão artística de Vanessa Bell, o que a conecta imediatamente à visão de Lily Briscoe em *To the Lighthouse*, com seus verdes, azuis e violetas. Como foi demonstrado anteriormente, “Azul e Verde” é o nome de um dos contos de Woolf, não muito enredo, mas é praticamente a descrição de duas telas, uma no tom verde da natureza e a outra que vai se transformando no tom azulado da noite. Woolf procura adequar o vocabulário da pintura ao da escrita, o que nos indica as grandes colaborações realizadas pelas duas irmãs.

O segundo prefácio de Woolf para a irmã foi escrito em 1934, por ocasião de uma exposição na Lefevre Gallery, onde Vanessa Bell exibiu 36 pinturas, a inauguração ocorreu no dia 07 de março de 1934. Sabe-se pelo volume de cartas (1979), que Woolf teve influenza em janeiro daquele ano e as constantes dores de cabeça resultaram em um repouso total. Após a sua recuperação ela teria terminado seu artigo sobre Walter Sickert, o que nos leva a pensar em uma certa semelhança entre os prefácios de Woolf para o catálogo de Vanessa Bell.

For us the experience has its excitement too. A meaning is given to familiar things that makes them strange. Not a word sounds and yet the room is full of conversations. What are people saying? Who are not sitting on that sofa? What time is the child playing on her silent violin? Nobody moves and yet the room is full of intimate relationships. People's minds have split out of their bodies and become part of their surroundings. (WOOLF, 2011, p. 29)

Nesse segundo prefácio, Woolf parte de uma reflexão de Keats e como ele compreende o mundo da pintura e vai desvendando detalhes das pinturas ali apresentadas, como as massas e volumes são compostas, como as linhas e perspectivas são delineadas e como a pintura ganha vida depois de tantos retoques. Woolf parte do mundo silencioso da pintura para criar narrativas sobre as pinturas de Vanessa Bell, exatamente do mesmo modo como ela desenvolveu o artigo sobre as pinturas de Walter Sickert, a quem ela compreende como um pintor-poeta, mas não um visionário como Shelley ou Blake. Em um primeiro momento, Woolf apreende o silêncio das obras de Vanessa Bell e da própria pintora em relação aos olhares críticos. Já no segundo prefácio, Woolf rompe o mundo de silêncio da pintura e insere diversas conversas nas obras ali expostas. Tal como o quadro *Conversation* de Bell, que se conecta imediatamente com o artigo “Walter Sickert: A conversation”, o que nos permite estabelecer relações constantes entre a pintura de Bell e a escrita de Woolf.

Gillespie (1988) estabelece vários diálogos entre as obras de Vanessa Bell e de Virginia Woolf, um desses diálogos que nos chama a atenção é entre o quadro *Conversation*, iniciado em 1913 e finalizado em 1916. Inicialmente o quadro chamava-se *Three Women*, Woolf escreveu à irmã dizendo que ela também poderia escrever *Three Women* em prosa. Sendo assim, Gillespie estabelece uma relação entre *Conversation* e o conto “A Society”, o conto foi escrito em 1920 como uma resposta às críticas de Mr. Bennett. O tema em comum entre as duas obras é uma conversa entre mulheres, uma intimidade e cumplicidade entre mulheres, que é mais comum entre os homens. Podemos ver sempre essa relação de sororidade na obra de Woolf, seja em *A Room of*

One's Own por meio de suas personagens Chloe e Olivia, seja em seus contos ou mesmo em seus romances, *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse* ou em *The Years*, em que Woolf pretende retratar a vida sexual das mulheres ao longo dos anos.

Gillespie (1988) discute as várias colaborações entre as duas irmãs, Vanessa Bell, por exemplo, pintou diversas capas para os trabalhos de Woolf. “Kew Gardens” seria o melhor exemplo dessa colaboração, a princípio quando Virginia Woolf pediu uma ilustração à Bell, essa pensou que o quadro *Conversation* seria ideal, Woolf não se importava se a ilustração representasse fielmente a história. Contudo, houve uma mudança de planos e Vanessa Bell acabou ilustrando todo o conto. O resultado, como demonstra Gillespie, foi incrível, já que Bell estava consciente das experimentações presentes no conto e ilustra magnificamente a interação entre o mundo humano e a natureza. Interessante notar como as ilustrações de Vanessa Bell funcionam como um guia de leitura de “Kew Gardens”, pois não deixa de ser uma interpretação dela de como ler o conto.

Enquanto Vanessa Bell representou diversos retratos visuais, Woolf criou muitos retratos verbais em sua narrativa experimental, como seu retrato de Roger Fry, seu retrato de Vita Sack Ville West em *Orlando*, o retrato de sua mãe em *To the Lighthouse*, entre muitos outros. Vanessa Bell pintou diversos retratos de Virginia Woolf, de Lytton Strachey, de Iris Tree, de Mary Hutchinson e de David Garnett, ilustrando as relações perigosas dentro do próprio Bloomsbury Group.

Gillespie aponta ainda que assim como Vanessa Bell criou vários quadros de Virginia Woolf, Vanessa Bell figura em várias personagens de Virginia Woolf. Helen Ambrose em *The Voyage Out*; Katharine Hilbery, em *Night and Day*, também baseada em Vanessa Bell. Em *To the Lighthouse*, Lily Briscoe, como pintora tem sua fonte baseada em Bell. Susan em *The Waves* também tem muitas semelhanças com a pintora, maternal, tranquila, em conexão com a terra.

Vejam os seguintes como Vanessa Bell respondeu a cada um desses romances em suas cartas a Roger Fry. Sobre o romance *The Voyage Out*, Vanessa Bell escreveu em 31 de março de 1915:

Have you finished Virginia's novel? (The Voyage Out) Do tell me what you think of it. It seems to me extraordinarily brilliant, almost too much so at times. It makes me too restless, I think. However, it is of course very good in its description of people and conversations and all the detail (...) Reading Virginia's book is much more like being with an extraordinary witty and acute person in life and watching all these things and people with her. (MARLER, 1993, p. 172)

Nessa carta, Vanessa Bell discute com Roger Fry as diferenças entre a arte de escrever um romance e a produção de uma pintura. Bell nota que ao usar uma citação do romance de Jane Austen *Persuasion*, Woolf estaria transportando seu leitor para um outro mundo, a era vitoriana, o que seria equivalente a examinar um quadro de Cézanne. Bell implica que ler Woolf significa estar submersa em um outro mundo, um mundo bastante familiar a ela, talvez pelo próprio fato de ter a sensação de estar olhando ao espelho e se perder dentro dele. Assim como foi extremamente doloroso mirar o retrato de Julia Stephen em *To the lighthouse*:

All my pride was humbled and I was eating dust at your feet in any case, and all owing to The Lighthouse. I don't flatter myself that my literary opinion is really of any interest to you and it would be difficult or impossible to give it to you and it would be difficult or impossible to give it to you in a nutshell. (...) Besides I dare say they do show something about your aesthetic merits in your curious art of writing. (...) It is almost painful to have her so raised from the dead. You have made one feel the extraordinary beauty of her character, which must be the most

difficult thing in the world to do. It was like meeting her again with oneself grown up and on equal terms and it seems to me the most astonishing feat of creation to have been able to see her in such a way. (MARLER, 1993, p. 317)

Vanessa Bell nesse momento considerava Woolf como uma verdadeira artista da mais suprema qualidade. Embora elas utilizassem diferentes meios artísticos, o intercâmbio e a colaboração entre elas era intenso. Bell considerava que Lily poderia ser sido uma boa pintora. Bell enquanto leitora de Woolf, cuja opinião tinha uma grande importância para a escritora, embora muitas vezes a pintora não se sentia habilitada para expressar sua opinião em relação à escrita da irmã. Observando o prefácio de Woolf para o catálogo de Vanessa Bell e as cartas de Bell sobre os romances de Woolf, percebe-se a admiração mútua para o talento de ambas. Tanto Woolf, quanto Bell apreendiam que as obras de ambas eram capazes de transportar o leitor/espectador a um outro mundo, qualidade apenas das grandes obras. Na carta seguinte, Vanessa Bell escreve suas impressões sobre o romance *The Waves*, em 15 de outubro de 1931:

I have been for the last 3 days completely submerged in *The Waves* – I am left rather gasping, out of breath, choking, half-drowned, as you might expect. I must read it again when I may hope to float more quietly, but meanwhile I am so overcome by the beauty (...) Even then I know it's only because of your art that I am so moved. I think you have made one's human feelings into something less personal (...) Mostly I am simply delighted, startled, filled with every kind of mood in turn, only one wants time to collect one's wits and realise one's feelings. (MARLER, 1993, p. 367)

Virginia Woolf escreveu em seu diário no dia 14 de outubro que o livro *The Waves* havia vendido cinco mil cópias, mas havia um silêncio no ar, o que é claro a deixava apreensiva. Vita Sackville-West havia achado o livro entediante nas primeiras cem páginas, com certeza a carta mais entusiasmada era a de Vanessa Bell. A opinião tanto de Vita Sackville-West quanto de Vanessa Bell importava muito para a escritora. Por volta do dia 17 de outubro daquele ano, o livro havia vendido quinhentas cópias em um dia, a previsão de chegar a seis mil cópias vendidas, a crítica dizia “here is Mrs. Woolf doing her best work” (Woolf, 1982:49) com certeza Woolf havia chegado ao sucesso. Harold Nicolson escreveu para o jornal *Action* no dia 08 de outubro de 1931, “the book was a masterpiece”. (WOOLF, 1982, p. 47)

Outro aspecto muito relevante levantado por Gillespie é a presença de diversos quadros, como uma forma de arte canibalizada pelo romance woolfiano. Em *Night and Day*, por exemplo, são muitos os quadros vitorianos citados por Katharine Hilbery. Orlando visita várias galerias de arte, bem como Bernard em *The Waves*. Os quadros pendurados nas paredes povoam os romances *The Years* e *Between the Acts* e mantêm um significado marcante em cada um deles. Em *The Years*, eles legitimam o passado e a tradição. Já em *Between the Acts* eles estão relacionados com as referências literárias e históricas de um mundo ameaçado pela destruição da guerra.

Por fim, é importante enfatizar outro ponto importante mencionado por Gillespie que é a questão do corpo e como as duas artistas lidam com isso ao longo de seus trabalhos. Woolf expressa uma preocupação com a corporalidade em seu ensaio “Professions for women”, em *The Waves*, por exemplo, Jinny é a personagem mais sensual e consciente da sua corporalidade em toda narrativa woolfiana. A nudez em Vanessa Bell está expressa em quadros como *The Tub*, *The Bathers*, *Interior with two women*, ela aparece naturalizada, como se as personagens fossem parte da natureza. Há um equilíbrio entre formas, linhas e cores, cuja beleza produz uma emoção estética naquele que observa. Como a pintora lida com a nudez, em contraposição com a domesticidade

que é imposta à mulher, pois todos os espaços que a mulher ocupa na sociedade exige que ela esteja vestida. No momento da exposição Vanessa Bell já era considerada uma das grandes pintoras vivas até então.

O quadro *The Tub* de Vanessa Bell de 1917 constitui-se basicamente de três elementos fundamentais: a figura feminina, a banheira e um vaso de flores. Todos eles estão dispostos simetricamente na composição do quadro: a banheira ao centro, a mulher ao lado em pé e o vaso de flores ao fundo sob uma janela que projeta uma luz azul. A cor predominante é o pastel do corpo feminino, puxando um amarelo para o resto da cena, em contraste com o cinza da banheira e com o azul do fundo e o vaso alaranjado, entre um vermelho e amarelo. A figura feminina está em pé ao lado da banheira, é possível perceber que ela evita olhar o espectador/pintor nos olhos, percebe-se uma certa timidez nesse gesto. Os olhos estão cerrados e a cabeça levemente inclinada para baixo, ela arruma sua trança. O cabelo simetricamente dividido está em perfeita harmonia com os traços faciais, olhos, sobrancelhas, nariz e boca simetricamente pintados. Os seios da figura feminina estão levemente escondidos pelos braços que finalizam a trança, as pernas bem contornadas estão paralelamente fincadas no chão. Uma luz recai sob o ventre, velando-o desinteressadamente, o que nos permite dizer que a nudez é explorada de uma maneira artística mais velada e menos explícita.

Já o quadro *The Tub* de Duncan Grant, produzido em 1913, nota-se uma grande influência de Picasso e da escultura africana (SHONE, 2002). O quadro é muito mais abstrato que o de Vanessa Bell. A figura feminina no centro do quadro é retrata de forma abstrata, diferentemente do quadro de Bell. A cor pastel do corpo feminino contrasta com os traços vermelhos, negros e azuis com traços da cultura africana. Há um predomínio da forma circular, desde a forma arredondada do corpo feminino, os seios, a cabeça e um espelho ao fundo que reflete as costas da figura na banheira. A água recai sob a cabeça em um fio azul ao longo do corpo. A nudez não é o ponto principal, mas sim a experimentação com as formas abstratas e os elementos da cultura africana.

Em *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, Maggie Humm aborda a questão de como Vanessa Bell e Virginia Woolf lidam com a questão da maternidade em suas obras. Tomando como exemplo *Studland Beach* e *To the lighthouse*, ambas problematizaram a maternidade, seja representando Julia Stephen, seja por meio da representação da maternidade. Ambas lidaram criativamente com a perda da mãe, diante da ausência deste modelo, ambas encontraram na arte outras formas de representação da figura materna, seja por meio da escrita, da pintura ou da fotografia. Humm (2003) mostra como Woolf por meio de seu álbum de fotografias procurou recuperar a imagem de Julia Stephen, tal imagem seria reconstruída ao longo do romance *To the lighthouse*, assim como Woolf ilustra em seu diário. Já Vanessa Bell, como se pode notar em *Studland Beach* e *Nursery Tea Table*, representa círculos de mulheres rodeada de crianças em ambientes domésticos. *Studland Beach* seria a melhor representação para o romance *To the Lighthouse*, assim como ilustra o processo de pintura de Lily Briscoe.

Lisa Tickner (1999) no artigo “Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity and the “Significant Form”, analisa a pintura de Vanessa Bell aliada ao conceito “significant form” aproximando-a do romance *To the Lighthouse*, publicado em 1927. Tickner nos lembra que Vanessa Bell haveria visitado Studland Beach no período de 1909 a 1912 e, portanto, poderia ter pintado o quadro *in locu*, mas o retrabalhou no estúdio. Tickner aponta que as emoções pintadas *in locu* foram “recollected in tranquility”, recuperando um termo da poesia romântica de William Wordsworth no prefácio de *Lyrical Ballads*.

Ambos *To The Lighthouse* e *Studland Beach* (*A praia Studland*) invocam a memória, a ambivalência materna, a criatividade e a morte. É sobre o amor materno, a natureza das crianças, a nostalgia, mas também sobre cor, projeto arquitetônico, perspectiva, solidez, estrutura e qualidade; cores deliciosas, silêncio e reflexão, assim como no quadro *The Tub* (*A banheira*). Em *Studland Beach*, o azul do mar encontra o azul do céu formando um todo indistinguível, como uma forma de espelhamento, em contraste com o branco da barraca para o qual a mulher em pé olha fixamente. Esse recorte da pintura nos lembra Mrs. Ramsay olhando fixamente para o farol, até que ela se funde a ele. A estrutura branca no quadro funciona quase como um portal transcendental ou um ponto de fuga para qual todos os olhares se voltam, nesse caso o olhar da mulher e do espectador, além das duas figuras com chapéu ao fundo do quadro. Nesse caso, o quadro apresenta diferentes planos e perspectivas, as duas figuras ao fundo, mais adiante a mulher com um grupo de crianças e o mar diante de todos que se confunde com o horizonte. Enquanto o olhar da mulher diante da barraca foca um horizonte que não temos acesso, as crianças voltam seus olhares para o centro do círculo que é formada por elas. Todos esses elementos combinados em uma “forma significativa” indicam ao leitor uma emoção, há uma tensão no recorte desse momento estático, as crianças brincando, a mulher olhando fixamente e as figuras ao fundo com chapéu demonstram também uma certa tensão.

Tanto Woolf e Bell ficaram fascinadas pelo mar e podemos ver isso em *To The Lighthouse* e em *Studland Beach*, produzido em 1912. A cor azul está em toda parte, um único tecido de mar e o céu em um horizonte distante. Existem diferentes texturas: as rochas, as ondas, a areia. Existem sons diferentes: as ondas, os pássaros, as crianças brincando. Existem diferentes formas e movimentos; experiências táteis diferentes de areia, água do mar e brisa salgada. Tudo isso combinado com diferentes linhas, perspectivas, cores e formas para produzir um efeito sobre o espectador, cujo objetivo era tirar o leitor de um senso comum, de seu olhar vicioso. A praia das duas artistas tornou-se um espaço doméstico, dominado por mães, filhos e babás.

Os espaços silenciosos de Vanessa interessam tanto a Woolf em termos de preocupações formais; os objetos, os quartos, as casas e as paisagens, mas também em termos de personagens e a narrativa possível que ela poderia construir com base neles. Assim, um paralelo poderia ser feito entre *The Nursery Tea* (*O chá do creche*) e *To The Lighthouse*, especialmente no que se refere a adultos e crianças, maternidade e harmonia, mas também à tensão dentro do ambiente doméstico.

Vários outros paralelos poderiam ser estabelecidos entre as pinturas de Vanessa e os romances de Woolf. Enquanto no capítulo “Time Passes” (“Tempo Passa”), o segundo capítulo de *To The Lighthouse*, Woolf limita seu meio verbal ao mínimo, eliminando toda a caracterização e reduzindo drasticamente a representação e a abstração total; Bell limita seu meio visual a cores, linhas, formas e texturas. Enquanto Bell representa seus números inexpressivos, sugerindo falta de identidade; Woolf, em “Time Passes”, mostra a crise de representação por uma casa vazia, sem personagens, sem voz narrativa, nada para se segurar. Ao optar por um rosto inexpressivo, Bell também estava rejeitando um discurso poderoso baseado no ideal das mulheres, comum entre seus contemporâneos. Assim como Woolf, Bell tinha como grande desafio aniquilar o anjo do lar da era vitoriana. Ao invés de retratar ideais de feminilidade, Bell retira todos os traços, problematizando a representação mimética e apontando para uma crise da identidade, mais uma vez aproximando-se das personagens de Virginia Woolf, como Rhoda em *The Waves*, que aparece na narrativa como aquela que não tem um rosto, pois não se identifica com o próprio corpo.

Como podemos compreender a pintura de Lily em *To the lighthouse* como uma “forma significativa”, ela também está transformando linhas, formas, cores e perspectivas em emoção. Como as suas formas abstratas de duas massas interligadas por uma linha, que são transformadas

na veneração da mãe com seu filho na janela. A figura da mãe com o filho é um dos quadros mais icônicos da cultura ocidental. Ao final do quadro de Lily, invés da imagem da Pietá, a mãe com o filho morto nos braços, temos a imagem da pintora com a mãe morta nos braços, já que ela invoca a imagem de Mrs. Ramsay, o protótipo do amor materno.

Roger Fry também pintou Studland Bay em 1911, o qual era um ponto de visitação em comum entre os membros do Bloomsbury Group. A obra Studland Bay, um óleo sobre tela pode ser encontrado em Rochdale Art Gallery, a versão que por ora nos debruçamos encontra-se no livro *The Art of Bloomsbury* de Richard Shone (2002). Enquanto Studland Beach de Vanessa Bell aborda a questão da maternidade e da domesticidade, Studland Bay de Roger Fry aborda a questão da paternidade. O quadro apresenta um garoto e seu pai diante do caminho que os leva até a praia. A paisagem é marcada por casas, montanhas, vegetação, mar, céu e nuvens. O ritmo de Fry é sinuoso. O caminho é curvíneo, bem como as montanhas, as rochas e a vegetação.

A própria característica da baía forma um semi-círculo na tela, as nuvens no céu também demonstram esse traço sinuoso, que contrastam com a geometria das casas, esse ritmo ilustra uma dança do pincel sobre a tela e as formas nos lembram o movimento do vento que atua sobre a vegetação e sobre as nuvens no céu. Enquanto Studland Beach de Vanessa Bell parece estático, com uma certa tensão e um olhar sobre o horizonte que não vemos. Studland Bay de Roger Fry é todo sobre movimento. A linguagem corporal do garoto puxando o pai pela mão ilustra o desejo de chegar logo à praia, o que se pode comparar com o desejo do pequeno James em *To the Lighthouse* em chegar ao farol. Enquanto o quadro de Bell predomina o olhar, no de Fry predomina o desejo.

Em *Studland Beach*, a maternidade, a praia como espaço público e de domesticidade, já que é compartilhado pela mãe e crianças. Já em *Studland Bay*, Roger Fry problematiza a questão da paternidade, diferente da praia que é um espaço público, a baía pode ser vista como um lugar mais reservado, o ritmo da baía é diferente das ondas constantes da praia, na baía prevalece o isolamento, a única interação humana é entre pai e filho e os outros elementos da natureza, cujo contraste recai sobre eles. Em *Studland Beach*, a interação humana é maior entre as crianças e outras que aparecem no quadro.

Interessante comparar os diversos retratos de Virginia Woolf pintados tanto por Vanessa Bell quanto por Duncan Grant. A começar pelo quadro de Duncan Grant pintado em 1911 antes do casamento de Virginia com Leonard Woolf, quando Virginia era ainda Stephen. O quadro, um óleo sobre cartão, que se encontra no Metropolitan Museum of Art. Dois fatos nos chamam a atenção e são enfatizados por Richard Shone (2002, p. 70), primeiramente, como se sabe, Woolf não gostava de posar para fotos ou pinturas, pois detestava estar submetida ao exame detalhista do olhar do outro. Percebe-se que no quadro ênfase foi dada ao rosto da escritora, que transmite sua personalidade, expressa pelo seu olhar compenetrado e ao mesmo tempo perdido.

As pinceladas são rápidas e todo o pano de fundo em torno da figura principal foi desfocado, pintado com tons laranja e com nuances de verde. O foco principal é a figura de Virginia Woolf, com um grande contraste entre seu rosto demasiadamente branco e pálido com o negro do casaco e do chapéu. Em segundo lugar, em conversas com Shone (2002, p. 70), Grant contou-lhe que o quadro havia sido pintado na Gordon Square número 40, logo após um período de grande instabilidade mental de Virginia Woolf, no ano anterior, em 1910, ela havia passado por um longo período de convalescença. É necessário pontuar também que 1910 foi o ano da primeira exposição dos pós-impressionistas, organizada por Roger Fry. Woolf estava bastante envolvida com o discurso estético dos pintores de Bloomsbury e sua discussão com eles contribuiria imensamente para o desenvolvimento estético de suas narrativas.

É interessante notar como Paula Maggio em *Virginia Woolf and Vanessa Bell, Seeing Peace through an Open Window: Art, Domesticity and the Great War* lida com as pinturas de Bell, nelas Maggio observa o uso da janela como um elemento fundamental no trabalho artístico das duas artistas, como uma maneira de enfatizar o aspecto doméstico em sua estética pacifista e como uma recusa do confinamento ao ambiente doméstico tradicional. (2016, p. 25)

Vanessa Bell pintou vários retratos de Virginia Woolf. Em 1911, ela pintou o quadro intitulado *Virginia Woolf*, um óleo sobre tela, que antes se encontrava na *National Portrait Gallery* e agora está em Monk's House, em Rodmell. Shone (2002, p. 86) aponta para a grande intimidade compartilhada em as duas irmãs. Bell a pintou em sua casa Asheham, enquanto Bell pintava, Woolf tricotava. Nesse momento, Woolf estava escrevendo a primeira versão do seu romance *The Voyage Out* e já escrevia seus ensaios para o *Times Literary Supplement*. Diferentemente do quadro de Grant em que a ênfase está centrada no rosto e no olhar de Woolf, Bell retira todos os traços característicos do rosto da figura principal. Contudo, há uma ênfase para um nariz bem delineado e um traço para o vermelho dos lábios, os olhos quase cerrados mal podem ser distinguidos. O desenho da poltrona bastante curvilíneo, que com seus 'braços' parecem acolher Virginia Woolf. A cor laranja da poltrona contrasta com o verde do casaco e da parede como pano de fundo.

Já na obra *Virginia Woolf in a Deckchair*, um óleo sobre madeira, pintado em 1912 também antes do casamento de Woolf, no jardim de Asheham. Diferente do primeiro, neste retrato, Vanessa Bell retira todos os traços característicos do rosto da personagem – olhos, nariz, boca, sobrancelhas, o que mais tarde se tornaria uma marca distintiva e fundamental de seus quadros. Se por um lado, Virginia Woolf evitava posar, pois tinha aversão ao olhar inquisidor do pintor, por isso parece furtiva, se esquiva, evitando ser capturada pelo olhar do espectador/pintor. Por outro lado, Vanessa Bell se recusa a representar a mulher como um ideal de beleza e feminilidade, tal como apontamos anteriormente. Tal recusa seria seu grande desafio de matar o anjo do lar, o ideal feminino da era vitoriana. Essa estratégia anti-mimética de Vanessa Bell seria sua marca registrada e que podemos também comparar com Lily Briscoe em *To the Lighthouse* que se recusa a representar a beleza de Mrs. Ramsay e acaba por reduzi-la a uma forma abstrata. Toda a sua reverência é traduzida em uma linguagem abstrata, formas, linhas, cores, perspectivas, texturas, sombra e luz, todos esses elementos combinados em direção à produção de uma emoção no leitor. Bem como demonstramos anteriormente, Woolf utiliza o mesmo recurso ao elaborar o capítulo "Time Passes" em *To the Lighthouse*.

Conclusão

Se por um lado trabalhar com Roger Fry coloca Vanessa Bell no centro da vanguarda artística da cena londrina. Por outro lado, Bell criou sua própria independência e sua liberdade artística, trilhando seu próprio caminho, tornando sua pintura uma forma significativa, capaz de expressar emoção ao seu espectador. Sua atuação na Omega Workshop foi fundamental para seu desenvolvimento enquanto pintora e enquanto designer de interiores. Assim como sua colaboração na primeira e segunda exposição pós-impressionista. Seus principais temas abordam a questão da maternidade, o ambiente doméstico e a família. Mas, também, soube colocar em cheque questões como a nudez, a criatividade e a morte. Ao questionar a representação do ideal de feminilidade, ela estava como Woolf matando o anjo do lar e evidenciando a crise da representação moderna.

Como se pode observar, as colaborações entre Vanessa e Virginia foram intensas. Suas conversas são constantes, havia uma grande intimidade e cumplicidade entre elas. Ambas

admiravam seus trabalhos e reconheciam uma a outra como grande artista. Enquanto artistas as duas sabiam que estavam revolucionando a cena artística na Inglaterra. Como apontou Gillespie, Vanessa pintou vários retratos de Woolf, com sua pintura experimental, retirando todos os traços característicos da face. Woolf, por outro lado, representou Vanessa Bell em muitos de seus romances, como Helen Ambrose em *The Voyage Out*, Kathrine Kilbery em *Night and Day*, Susan em *The Waves* e em Lily Briscoe em *To the Lighthouse*. Além de ilustrar vários contos e capas de romances de Woolf, Vanessa Bell contribuiu de forma efetiva ao ilustrar o conto “Kew Gardens” de Virginia Woolf, apresentando sua leitura e interpretação da narrativa.

Enquanto Woolf escreveu o prefácio do catálogo de pinturas de Vanessa Bell, favorecendo suas vendas e tornando-a mais famosa. Bell responderia, por meio de suas cartas sobre os romances de Woolf, ainda que não se sentisse apta para dar sua opinião sobre a arte da escrita de Woolf. Já Woolf, também, se sentia uma intrusa no mundo das artes, mas procurava transpor seu vocabulário para a leitura das pinturas de Vanessa Bell, sempre compondo uma narrativa por meio dos quadros silenciosos de Vanessa Bell. Ambas reconheciam que suas obras eram capazes de transpor o leitor/espectador para um outro mundo, qualidade das grandes obras. Woolf era uma grande amante das artes e a pintura figura sempre em todas as suas obras, como se pode ver nos diversos quadros vitorianos em *Night and Day*, quando Bernard visita uma galeria de arte em *The Waves* e nas pinturas mencionadas em *The Years*.

VANESSA BELL AND VIRGINIA WOOLF: ARTISTIC DIALOGUES

ABSTRACT: This article aims at discussing Vanessa Bell’s conception of art in a dialogue with Virginia Woolf and other artists of the Bloomsbury Group. In order to do so, the paper is based on the discussion of Frances Spalding (1983), Maggie Humm (2003, 2010), Diane F. Gillespie (1988, 2010). It will investigate the comparisons, collaborations and artistic exchanges between Vanessa Bell and Virginia Woolf. While Vanessa Bell painted several portraits of Woolf, the English writer depicted Bell in many of her novels.

Keywords: Vanessa Bell. Virginia Woolf. Art conception.

Referências

BELL, Clive. *Arts*. New York: Frederick A. Stoker, sd.

FRY, Roger. *Vision and design*. Organização Bullen J. B. New York: Dover, 1981.

GILLESPIE, Diane F. Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting. In: *Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edingburgh: Edinburgh University, 2010.

_____. *The sister’s art: The Writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. New York: Syracuse, 1988.

_____. *The multiple muses of Virginia Woolf*. London: University of Missouri, 1993.

HUMM, Maggie. *Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edingburgh: Edinburgh University, 2010.

_____. *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. New Brunswick: Rutgers University, 2003.

MAGGIO, Paula. *Virginia Woolf and Vanessa Bell, seeing peace through an open window: art, domesticity and the Great War*. London: Cecil Woolf, 2016.

MARLER, Regina. *Selected letters of Vanessa Bell*. New York: Pantheon, 1993.

REED, Christopher. *A Roger Fry reader*. Chicago: University of Chicago, 1996.

_____. Through formalism: feminism and Virginia Woolf's relation to Bloomsbury aesthetics. In: _____. *The multiple muses of Virginia Woolf*. London: University of Missouri, 1993.

ROSNER, Victoria. *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*. Cambridge: Cambridge University, 2014.

SPALDING, France. *Vanessa Bell*. New York: Ticknor & Fields, 1983.

SHONE, Richard. *The art of Bloomsbury*. New Jersey: Princeton University, 2002.

TUCKNER, Lisa. Vanessa Bell: Studland Beach, domesticity, and "significant form". *Representations*, n. 65, p. 63-92, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2902962>. Acesso em: 09 maio 2016.

WOOLF, Virginia. Foreword to catalogue of recent paintings by Vanessa Bell. In: _____. *The Essays of Virginia Woolf*. v. VI. 1933-1941. Edição Stuart N. Clarke. London: Hogarth, 2011.

_____. Foreword to recent paintings by Vanessa Bell. In: _____. *The essays of Virginia Woolf*. v. V. 1929-1932. Edição Stuart N. Clarke. London: Hogarth, 2009.

_____. *The diary of Virginia Woolf*. v. IV. 1931-1935. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

_____. *The letters of Virginia Woolf*. V. V. 1932-1935. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

Data de submissão: 30/09/2020.

Data de aceite: 13/11/2020.