

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

CINTIA GRATON SANTOS

EXPLORAÇÃO DAS POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS,
MUSICAIS E CÊNICAS, NO CICLO DE CANÇÕES
FROM THE DIARY OF VIRGINIA WOOLF DE DOMINICK ARGENTO

RIO DE JANEIRO

2022

Cintia Graton Santos

EXPLORAÇÃO DAS POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS,
MUSICAIS E CÊNICAS, NO CICLO DE CANÇÕES
FROM THE DIARY OF VIRGINIA WOOLF DE DOMINICK ARGENTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Veruschka Bluhm Mainhard

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

S234e Santos, Cintia Graton
Exploração das possibilidades interpretativas,
musicais e cênicas, no ciclo de canções From the
Diary of Virginia Woolf de Dominick Argento /
Cintia Graton Santos. -- Rio de Janeiro, 2022.
164 f.

Orientadora: Veruschka Bluhm Mainhard.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2022.

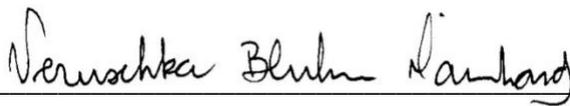
1. Música Vocal Contemporânea. 2. Práticas
Interpretativas. 3. Dominick Argento. 4. Virginia
Woolf. I. Bluhm Mainhard, Veruschka, orient. II.
Título.

Cintia Graton Santos

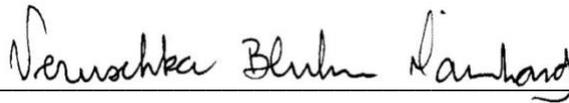
EXPLORAÇÃO DAS POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS,
MUSICAIS E CÊNICAS, NO CICLO DE CANÇÕES
FROM THE DIARY OF VIRGINIA WOOLF DE DOMINICK ARGENTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

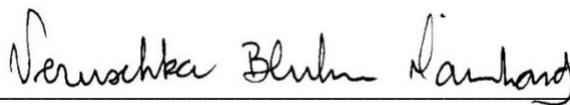
Aprovada em 21 de fevereiro de 2022:



Prof^a. Dr^a. Veruschka Bluhm Mainhard – UFRJ/PROMUS



Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos – UFRJ/PROMUS



Prof^a. Dr^a. Mary Carolyn McDavit – UNIRIO

I always think of my books as music before I write them.

Virginia Woolf

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Veruschka Bluhm Mainhard pelo empenho, generosidade e carinho.

À minha professora Carol McDavit por me apresentar um repertório tão precioso, pela ajuda nas transcrições fonéticas e por me ensinar tanto com tanta generosidade.

À amiga e pianista Erika Ribeiro, colaboradora fundamental com quem tive o prazer de fazer música.

À Maíra Kestenbergl pela generosidade, criatividade e parceria.

À Ludmila Curi pela orientação, cuidado e generosidade.

Ao Igor Cabral pelo olhar sensível e criativo.

Ao Alexandre Seabra pela parceria e profissionalismo.

À Fernanda Mantovani e Chico Serra pelo cuidado e profissionalismo.

Aos meus amigos, Flávio Mello, Bruna Leite, Josane Norman, Inês Assumpção, Jocelyne Huiliñir Cárdenas, Jorge Potyguara, Miguel Bevilacqua, Henrique Rabelo pela ajuda e pelas risadas ao longo dessa jornada.

À Laura Tausz Rónai pelo auxílio na tradução.

À toda a equipe da Sala Cecília Meireles em especial ao João Guilherme Ripper e ao Sérgio Santos.

Aos meus colegas do Promus pelo apoio e incentivo.

À minha família pelo apoio de sempre.

RESUMO

SANTOS, Cintia Graton. *Exploração das possibilidades interpretativas, musicais e cênicas, no ciclo de canções From The Diary of Virginia Woolf, de Dominick Argento*. 2022. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho tem como objetivo explorar as possibilidades de interpretação musical e cênica do ciclo de canções *From the Diary of Virginia Woolf* de Dominick Argento, ressaltando a inter-relação entre palavra, música e cena. O objetivo final é o registro audiovisual da obra. Para este fim foi feito o estudo detalhado da partitura através da análise musical e textual da obra, a aplicação prática de conhecimentos gerados por pesquisas acadêmicas, o aprofundamento na obra literária de Virginia Woolf bem como o estudo de sua biografia enquanto fontes para construção da personagem. Em complementação, contou-se com a colaboração de uma preparadora e diretora teatral, visando a melhor comunicação na *performance*. Pretende-se, através desse trabalho, divulgar a obra de Dominick Argento, aproximando-a tanto do público quanto de possíveis futuros intérpretes deste ciclo de canções. O conteúdo dessa dissertação pode servir como material de referência para o cantor brasileiro e também como referência para a preparação e interpretação de outros ciclos de canções.

Palavras-chave: Interpretação Musical. Música Vocal Contemporânea. Canção Estadunidense. Dominick Argento. Virginia Woolf.

ABSTRACT

SANTOS, Cintia Graton. *Exploração das possibilidades interpretativas musicais e cênicas no ciclo de canções From The Diary of Virginia Woolf de Dominick Argento*. 2022. Thesis (Professional Master Degree in Music) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The present work aims to explore the possibilities of musical and theatrical interpretation of Dominick Argento's song cycle *From the Diary of Virginia Woolf*, emphasizing the interrelation between word, music and acting. The final objective is the audiovisual registration of the work. To this end, a detailed study of the score was made through musical and textual analysis of the work, the practical application of knowledge generated by academic research, Virginia Woolf's literary work, and the study of her biography as sources for the construction of the character. As a complement to this, the collaboration of a theatrical preparer and stage director was also sought, aiming for better communication in the performance. The intention of this study is to promote Dominick Argento's work, bringing it closer to the public and to possible future interpreters of this song cycle. The content of this dissertation may serve as reference material for the Brazilian singer and also as reference for the preparation and interpretation of other song cycles.

Keywords: Musical Interpretation. Twentieth Century Art Song. American Art Song. Dominick Argento. Virginia Woolf.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Motivo <i>writing</i>	25
Figura 2. Motivo “contemplação”, compassos 1 e 2	26
Figura 3. Tema <i>elastic</i> , compassos 17 e 18	26
Figura 4. Escala de doze tons, compassos 7 a 10	27
Figura 5. Tema “satisfação”, compassos 13 e 14	27
Figura 6. Tema “passagem do tempo”, compassos 29 e 30	28
Figura 7. Motivo “mente acelerada”	32
Figura 8. Motivo <i>why</i>	32
Figura 9. Primeira parte da série de doze tons	32
Figura 10. Segunda parte da série de doze tons (compassos 9 e 10)	33
Figura 11. “ <i>Thro’ all the employments of life</i> ” <i>The Beggar’s Opera</i> , compassos 5 e 6	34
Figura 12. Tema <i>occupation</i>	34
Figura 13. Tema <i>fancy</i> (compassos 1 a 6)	38
Figura 14. Motivo <i>woman</i> (compasso 8)	39
Figura 15. Motivo <i>man</i> (compasso 9)	39
Figura 16. Motivo <i>organ</i> (compasso 10)	39
Figura 17. Motivo <i>they</i> (compasso 14)	40
Figura 18. Motivo <i>night</i> (compasso 16)	40
Figura 19. Escala de doze tons (compasso 17 a 20)	41
Figura 20. Compassos finais (24 a 26)	41
Figura 21. Tema “canto” e escala de doze tons	45
Figura 22. Tema “ <i>requiem aeternal</i> ”	46
Figura 23. Motivo “acorde arpejado”	46
Figura 24. Motivo <i>bishop</i>	46
Figura 25. Motivo <i>café music</i> (compassos 1 a 3)	52
Figura 26. Motivo mandolino (compassos 22)	53
Figura 27. Interlúdio do piano com escala de doze tons (compassos 39 a 45)	53
Figura 28. Tema “sons da guerra”, primeira linha do piano	58
Figura 29. motivo <i>war</i> (primeira aparição no piano)	58
Figura 30. Motivo <i>war</i> na linha vocal	58
Figura 31. Primeira frase de <i>War</i>	59
Figura 32. Início de “Taps”	59

Figura 33. Tema “pânico crescente”.....	59
Figura 34. Motivo “toque do sino da morte”	61
Figura 35. Motivo “nostalgia” compassos 1 e 2.....	68
Figura 36. Escala de doze tons (compassos 5 e 6).....	68
Figura 37. Compassos 9 a 11	69
Figura 38. Motivo serene (compassos 14 e 15).....	69
Figura 39. Escala de doze tons (compasso 16).....	70
Figura 40. Escala de doze tons (compassos 25 e 26).....	70
Figura 41. Motivo “sons da guerra” (compassos 33 e 34).....	71
Figura 42. Escala de doze tons incompleta e motivo “toque do sino da morte” (compassos 39)	71
Figura 43. Compassos 1 a 3.....	75
Figura 44. Tema <i>occupation</i> (compassos 25 e 26)	76
Figura 45. Tema <i>requiem aeternam</i> (compasso 28) e motivo “acorde arpejado” e tema <i>occupation</i> (compasso 29).....	76
Figura 46. Tema <i>cafe music</i> (compassos 30 a 33).....	77
Figura 47. Tema “nostalgia” (compassos 34 a 36).....	77
Figura 48. Motivos <i>woman</i> e <i>man</i> (compassos 37 e 38)	77
Figura 49. Compassos finais de <i>The Diary</i> e <i>Last Entry</i>	79
Figura 50. Movimentação em <i>The Diary</i>	92
Figura 51. Movimentação em <i>Anxiety</i>	93
Figura 52. Movimentação em <i>Fancy</i>	94
Figura 53. Movimentação em <i>Hardy’s Funeral</i>	95
Figura 54. Movimentação em <i>Rome</i>	96
Figura 55. Movimentação em <i>War</i>	97
Figura 56. Movimentação em <i>Parents</i>	98
Figura 57. Movimentação em <i>Last Entry</i>	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Transcrição fonética e tradução	29
Quadro 2. Transcrição fonética e tradução	35
Quadro 3. Transcrição fonética e tradução	42
Quadro 4. Transcrição fonética e tradução	47
Quadro 5. Transcrição fonética e tradução	55
Quadro 6. Transcrição fonética e tradução	62
Quadro 7. Transcrição fonética e tradução	72
Quadro 8. Transcrição fonética e tradução	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. AUTORES.....	15
1.1 DOMINICK ARGENTO.....	15
1.2 VIRGINIA WOOLF.....	16
2. O CICLO.....	19
2.1 A COMPOSIÇÃO.....	21
2.2 O DIÁRIO.....	22
3. FROM THE DIARY OF VIRGINIA WOOLF	23
3.1 THE DIARY.....	24
3.2 ANXIETY.....	30
3.3 FANCY.....	36
3.4 HARDY’S FUNERAL.....	43
3.5 ROME.....	49
3.6 WAR.....	56
3.7 PARENTS.....	63
3.8 LAST ENTRY.....	73
4. RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	81
4.1 PREPARAÇÃO PARA A <i>PERFORMANCE</i>	81
4.1.1 Relações entre obras de Virginia Woolf e o ciclo <i>From the Diary of Virginia Woolf</i>	81
4.1.2 Estudo das canções.....	85
4.1.3 Ensaios musicais.....	89
4.2 PREPARAÇÃO CÊNICA.....	89
4.3 GRAVAÇÃO DO PRODUTO AUDIOVISUAL.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS (DE ACORDO COM AS NORMAS DA ABNT NBR 6023:2018)	106
APÊNDICE A – [PARTITURAS COM TEMAS E MOTIVOS DESTACADOS] (PRÓPRIA AUTORIA).....	109
ANEXO 1 – [ENTRADAS COMPLETAS DO DIÁRIO] (AUTORIA DE TERCEIROS)	152

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o ciclo de canções *From the Diary of Virginia Woolf* foi em 2015, durante o curso de bacharelado em canto na UNIRIO, por sugestão da professora Carol McDavit. Dois anos depois, incluí a obra no repertório do meu recital de formatura apresentado em junho de 2017. Durante o processo de preparação para o recital o potencial cênico do ciclo se fez evidente, mas não pôde ser satisfatoriamente explorado, devido à dificuldade técnica vocal, musical e dramática da obra. Também naquela ocasião, tive meu primeiro contato com a escrita de Virginia Woolf, o que instigou ainda mais meu interesse em reapresentar esse ciclo de canções explorando suas possibilidades cênicas. Finalmente, em 2019, essa ideia foi retomada e desenvolvida durante o curso de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PROMUS/UFRJ. O registro audiovisual da *performance* é o objetivo principal desse trabalho que inclui uma dissertação descrevendo o processo de estudo e preparação da obra.

From the Diary of Virginia Woolf é um ciclo de canções para *mezzosoprano* e piano composto por Dominick Argento em 1974 e estreado em 1975 por Dame Janet Baker¹ (a quem foi dedicado) e Martin Isepp². Argento musicou oito trechos do diário de Virginia Woolf, de abril de 1919 a março de 1941, que, apesar de respeitarem uma ordem cronológica não representam uma narrativa, mas se articulam com acontecimentos históricos e pessoais da vida da escritora. É uma obra relevante no repertório de mezzosoprano, principalmente nos países de língua inglesa, e tema de numerosos trabalhos acadêmicos. Algumas dessas pesquisas foram referências para esse trabalho, entre elas: o guia de preparação para a *performance* do ciclo, de Jacquelyn Matava (2014); a tese de Noelle Wood (1996), cujo foco principal é a relação das canções com a biografia de Virginia Woolf; e a tese de Jeanette Marie Fontaine (2012), um estudo comparativo entre *From the Diary of Virginia Woolf* e *Frauenliebe und Leben* de Schumann.

Uma importante característica desse ciclo de canções é que a autora do texto é também o único personagem a ser interpretado. Considerando-se esses aspectos pode-se interpretar o ciclo como uma espécie de ópera/monólogo que reflete o pensamento de Virginia Woolf, uma das maiores escritoras do século XX. Sendo assim, a leitura das principais obras

¹ Dame Janet Baker (1933), mezzo-soprano inglesa, reconhecida por sua expressividade vocal, presença de palco e dicção impecável. Foi uma destacada intérprete de ópera, oratório, música de concerto e canções.

² Martin Isepp (1930-2011), pianista, cravista, regente e professor austríaco radicado em Londres. Trabalhou com importantes cantores como Janet Baker, Elisabeth Schwarzkopf e Hans Hotter.

de Woolf, bem como sua biografia, foram importantes fontes tanto para a construção da personagem quanto para a interpretação musical e cênica.

Após a apresentação de uma breve biografia dos autores e do ciclo, cada canção será abordada separadamente nos capítulos que compõem a dissertação. Foi feita uma síntese das análises existentes nas teses de referência, bem como a contextualização de cada entrada do diário com acontecimentos da vida e obra literária de Virginia Woolf. Essas informações foram essenciais para a compreensão de como os componentes musicais e dramáticos foram combinados, auxiliando nas escolhas interpretativas e possibilitando um diálogo musical profundo baseado na relação entre texto, voz e piano em toda a obra. Nesses capítulos também serão apresentados materiais complementares como a transcrição fonética e tradução do texto das canções. A dissertação inclui ainda o relato do processo de estudo e ensaios do ciclo, aplicando os conhecimentos adquiridos e apresentados nos capítulos referentes a cada canção, da preparação cênica e da produção do produto audiovisual.

Pretende-se, através desse trabalho, divulgar a obra de Dominick Argento, aproximando-a tanto do público quanto de possíveis futuros intérpretes deste ciclo de canções. O conteúdo dessa dissertação pode servir como material de referência para o cantor brasileiro e também como referência para a preparação e interpretação de outros ciclos de canções.

1. AUTORES

1.1 Dominick Argento

Dominick Argento nasceu em York, Pennsylvania - Estados Unidos, em 27 de setembro de 1927 e faleceu em 20 de fevereiro de 2019. Filho de imigrantes italianos, teve aulas de piano e estudou harmonia como autodidata. Começou a se dedicar à composição incentivado por seu professor de harmonia, Nicholas Nabokov. Após concluir sua graduação em 1951, ganhou uma bolsa para estudar no Conservatório Cherubini em Florença com Luigi Dallapiccola. Ao retornar da Itália, concluiu seu Mestrado em Peabody em 1954, estudando com Henry Cowell, e seu Ph.D. na Eastman School em 1957. Em 1958, passou a integrar o Departamento de Música da Universidade de Minnesota, onde lecionou até sua aposentadoria, em 1997. Posteriormente foi nomeado Professor Emérito dessa instituição.

A grande maioria de sua música é vocal, seja em contexto operístico, camerístico ou coral. Essa ênfase na voz humana é uma faceta do impulso dramático que conduz quase toda a sua música. Em 1977, em discurso publicado na revista da NATS³, Argento faz importantes apontamentos sobre sua composição, mais especificamente para a voz:

a voz [...] é o mais vulnerável dos instrumentos e é essa vulnerabilidade que a torna tão atrativa para mim...A inteligência, o caráter, a técnica e o instrumento do cantor estão tão intimamente integrados que criam uma "persona" facilmente identificável. É esta "persona" que cada voz individual cria, esta combinação de um instrumento único com uma personalidade, técnica e arte únicas que mais me fascina.⁴ (ARGENTO, 1977, p.19, tradução minha).

Sua primeira ópera foi composta em 1954, *The Boor*, seguida de uma série de títulos bem sucedidos, entre eles: *Postcard from Morocco* (1971), *The Voyage of Edgar Allan Poe* (1976), *Miss Havisham's Wedding Night* (1981), *The Aspern Papers* (1987) e *The Dream of Valentino* (1994).

Argento dedicou-se intensamente a composição de ciclos de canções, forma musical, que segundo ele, representaria a expressão mais pura do compositor:

³ Fundada em 1944, a National Association of Teachers of Singing (NATS, Associação Nacional de Professores de Canto) é a maior associação profissional de professores de canto do mundo. *Journal of Singing* (NATS Bulletin/Journal) é sua publicação oficial, com informações atualizadas sobre o ensino de canto.

⁴ "The voice [...] is the most vulnerable of instruments and it is this vulnerability which makes it so attractive to me...The singer's intelligence, character, technique and instrument are so intimately integrated that they create a "persona" readily identifiable. It is this "persona" that each individual voice creates, this combination of a unique instrument with a unique personality, technique and artistry that most fascinates me."

...canções representam a expressão mais pura do compositor, seu ser mais privado, sem adornos, organizado, desprovidos de pose, espontâneos, destilados. Em suma, a música nos dá a essência de seu discurso musical - pura e simples. E por causa disso, talvez inconscientemente, e independentemente de sua predisposição para a música sinfônica, de câmara ou coral, todos os compositores parecem ter sentido a necessidade de compor canções de vez em quando.⁵ (ARGENTO, 1977, p. 20, tradução minha).

Entre seus ciclos de maior destaque estão: *Six Elizabethan Songs* (1957-58), *Letters from Composers* (1968); *To Be Sung Upon the Water* (1973); *From the Diary of Virginia Woolf* (1975); *The Andrée Expedition* (1982); *Casa Guidi* (1983), *A Few Words about Chekhov* e *Miss Manners on Music*, ambos premiados em 1996.

Argento recebeu diversos prêmios em sua carreira, com destaque para o Prêmio Pulitzer para Música em 1975 pelo ciclo de canções *From the Diary of Virginia Woolf* e o Grammy de “Melhor Composição de Música Clássica Contemporânea”, pela gravação de *Casa Guidi* por Frederica Von Stade, em 2004. Em 2006, recebeu o prêmio *World of Song Award*, concedido pela Fundação Lotte Lehmann. Foi um dos co-fundadores do que é hoje a Minnesota Opera e membro da American Academy and Institute of Arts and Letters.⁶

1.2 Virginia Woolf

Quem era eu, então? Adeline Virginia Stephen, a segunda filha de Leslie e Julia Prinsep Stephen, nascida em 25 de janeiro de 1882, descendente de um grande número de pessoas, algumas famosas, outras obscuras; nascida de uma família numerosa, de pais que não eram ricos, mas bem de vida, num mundo de fins do século XIX bastante comunicativo, culto, articulado, dado a cartas e visitas. (WOOLF, 2020, p. 17).

Adeline Virginia Woolf nasceu em Londres, em 25 de janeiro de 1882. Seus pais, Leslie (1832-1904) e Julia Stephen (1846-1895) eram ambos viúvos e com filhos de seus casamentos anteriores. Leslie foi um conhecido escritor, crítico e editor e dedicou sua vida aos estudos biográficos. Os dois tiveram quatro filhos, Vanessa (1879), Thoby (1880), Virginia e Adrian (1883). Leslie tinha uma filha de seu primeiro casamento, Laura, e Julia era mãe de três filhos: George, Stella e Gerald. Todos moravam em Hyde Park Gate, em Kensington, Londres e passavam o verão na Talland House, em St Ives, na Cornualha. Muitas de suas melhores

⁵ “...songs represent the composer’s purest utterance, his most private being, unadorned, uncluttered, devoid of posturing, spontaneous, distilled. In short, song gives us the essence of his musical speech — pure and simple. And because of this, perhaps unconsciously, and regardless of their predisposition toward symphonic, chamber or choral media, all composers seem to have felt the need from time to time to write songs.”

⁶ A American Academy of Arts and Letters (Academia Americana de Artes e Letras) é uma sociedade de distinção estadunidense, baseada na cidade de Nova Iorque, e composta por 250 arquitetos, compositores, artistas e escritores, cujo objetivo é promover e sustentar o interesse em Literatura, Música e Arte através da identificação e encorajamento de artistas individuais.

recordações de infância serviram de inspiração para o seu romance *To the Lighthouse* (“Ao farol”) publicado em 1927.

Virginia começou a escrever muito cedo, com nove anos já redigia um jornal familiar, o *Hyde Park Gate News*. Ela e sua irmã Vanessa foram educadas em casa, sob orientação dos pais. Virginia foi primordialmente autodidata, muito de sua educação teve origem em sua casa, onde ela tinha livre acesso à biblioteca de seu pai. As duas irmãs foram sempre muito próximas e ainda na infância decidiram as profissões que seguiriam por toda a vida: Vanessa seria pintora e Virginia escritora.

Após a morte de sua mãe, em 1895, Virginia teve seu primeiro colapso nervoso, prenúncio das perturbações psicológicas que lhe acompanhariam por toda a sua vida. A essa perda seguiu-se a morte de Stella, em 1897, que além de meia-irmã mais velha representava uma referência maternal para Virginia. Mais tarde, em seu livro de memórias, Woolf sugeriu que teria sido molestada sexualmente por George, seu meio-irmão, durante a sua infância, de 1895 a 1904. Certamente essas lembranças traumáticas contribuíram para a fragilidade de sua saúde mental.

Em 1904, após a morte de seu pai, Virginia sofreu mais um sério colapso mental em que tentou suicídio. Os quatro irmãos Stephen então mudaram-se para o número 42 da Gordon Square no bairro de Bloomsbury, deixando para trás o ambiente sombrio da casa de sua infância. Nessa casa, Thoby recebia regularmente seus ex-colegas de Cambridge para reuniões de discussão literária e filosófica das quais Virginia e Vanessa participavam ativamente e que deram origem ao famoso grupo de Bloomsbury. Em 1906, Thoby morreu de febre tifóide após uma viagem com seus irmãos para a Grécia. Em 1907, Vanessa casou-se com Clive Bell, um dos melhores amigos de Thoby. No mesmo ano, Virginia começa a trabalhar em seu primeiro romance *The Voyage Out* (“A Viagem”) publicado em 1915.

Em 1912, Virginia casou-se com Leonard Woolf com quem permaneceu até o resto de sua vida. Logo após o casamento, teve mais um colapso nervoso e ficou extremamente doente. Durante os três primeiros anos do casamento ela ficou internada, esteve sob o cuidado de enfermeiras e tentou suicídio. Leonard dedicou-se por toda a sua vida aos cuidados com a saúde de Virginia e por muitos anos manteve um diário em que registrava seu estado de saúde. Em 1916 os dois fundaram a Hogarth Press, editora pequena onde pretendiam publicar seus próprios livros e que foi responsável pela publicação de autores como T. S. Eliot, Katherine Mansfield, além das primeiras traduções de Freud e Dostoiévski para o inglês.

Em 1919, o casal comprou uma casa em Rodmell, no condado de Sussex, conhecida como *Monk's House*, onde passaram temporadas ocasionais e em certos períodos adotaram

como residência permanente. Nessa casa ela escreveu a maior parte de seus romances, numa sala isolada no jardim. Ainda em 1919 publicou *Night and Day* (“Noite e Dia”), e começou a registrar seus pensamentos, observações e exercícios de escrita regularmente em seu diário. Nos anos seguintes publicou *Jacob’s Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *Orlando* (1928) - inspirado pela escritora Vita Sackville-West, sua amiga e com quem manteve um relacionamento amoroso. Em *Mrs. Dalloway*, Woolf inovou ao apresentar uma trama não linear que se desenvolve dentro e fora da mente dos personagens, reinventando assim a narrativa ficcional moderna e obtendo sucesso de público e reconhecimento da crítica. Publicou ainda *A Room of one’s own* (1929), *The Waves* (1931), *The Years* (1937), *Between the Acts* (1941).

O início e duração da Segunda Guerra Mundial fizeram que a saúde mental de Virginia Woolf declinasse ainda mais. Em 1940 a casa do casal no número 37 da Mecklenburgh Square é seriamente danificada pelos bombardeios alemães. A casa onde haviam morado anteriormente, no número 52 da Tavistock Square também foi praticamente destruída durante a Segunda Guerra. Na sexta-feira, 28 de março de 1941, Virginia deixou cartas para Leonard e sua irmã Vanessa, encheu os bolsos de seu casaco com pedras e se afogou no rio *Ouse* perto de sua casa. Até a sua morte ela tinha escrito vinte e seis volumes de diários.

Virginia Woolf foi uma escritora obsessiva, além de seus famosos romances, escreveu muitos ensaios, contos, críticas, diários, cartas e artigos. Em sua obra buscou representar a subjetividade humana sem deixar de lado os debates sociais de seu tempo. Além da obra escrita por ela em seus 59 anos de vida, muito se escreveu e se escreve sobre Woolf em diversas áreas de conhecimento.

2. O CICLO

Em 1972, Argento recebeu uma encomenda do *The Schubert Club of St. Paul*⁷ para que escrevesse um grupo de canções para voz e piano a serem estreadas pelo soprano Beverly Sills (1929-2007). Inspirado pela *persona* de Sills, pretendia compor um conjunto de canções dramáticas com textos extraídos do discurso de heroínas de Shakespeare, como Julieta, Ofélia, Portia, Cleópatra, etc. O recital foi cancelado e, posteriormente, a mesma instituição fez uma nova encomenda de canções, dessa vez para o soprano Jessye Norman (1945-2019). Considerando a voz e presença de palco de Norman, descartou a ideia das heroínas de Shakespeare e decidiu musicar trechos de cartas de amor da poetisa grega Safo. Mais uma vez o recital foi cancelado. Um ano depois o clube fez uma nova encomenda de canções a serem estreadas pela *mezzosoprano* inglesa Dame Janet Baker. Mais uma vez, inspirado pela personalidade artística de Baker, Argento rejeitou suas primeiras ideias e direcionou suas pesquisas aos textos de Virginia Woolf. Os princípios que nortearam a escolha do texto e o processo de como o ciclo se desenvolveu foi descrito pelas palavras do próprio compositor:

Para Baker, nem a ideia de Shakespeare, nem a ideia de Safo pareciam a coisa certa. Tendo em mente a voz particular de Baker, sua imensa sensibilidade e sua habilidade em se transformar numa canção ou num papel, e acima de tudo, sua maestria artística, eu queria achar algo rico ainda que sutil, algo com uma grande amplitude de emoções ainda que inteiro e singular, algo feminino, mas não o sentimentalismo banal tão frequentemente atribuído às mulheres quando descritas por autores homens. Eu decidi que queria achar um texto de uma escritora mulher, especialmente uma mulher de sensibilidade refinada e moderna. A procura rapidamente se estreitou na direção de Virginia Woolf cujas novelas eu havia lido há alguns anos atrás sem, a propósito, nunca ter pensado em transformá-las em música. Nesse momento, eu tive clara noção de como piano e voz poderiam colaborar, o clima geral que eu queria transmitir, e o tipo de cantora para quem eu iria compor. Estas eram todas as pistas para reconhecer o texto certo quando eu o encontrasse, mesmo que ele eliminasse ideias que poderiam ser possíveis de outra forma. Em várias novelas, certas passagens chegaram perto. Por um tempo pensei que seria Mrs. Dalloway, depois certas passagens de *As Ondas* me atraíram. Quase por acidente eu me aproximei de seu diário — eu queria checar detalhes relacionados às novelas. Logo percebi onde estava o material que eu procurava. Incidentalmente, essa descoberta não estava baseada na leitura dos trechos que ao final eu selecionei. Foi depois da convicção de que o diário seria a fonte necessária que achei as oito seções que finalmente utilizei.⁸ (ARGENTO, 1977, p. 24, tradução minha).

⁷ Organização artística sem fins lucrativos fundada em 1882 em Saint Paul, Minnesota, Estados Unidos. Promove recitais, concertos, programas de educação musical e exposições em museus.

⁸ “For Baker, neither the Shakespeare idea, nor the Sappho idea seemed quite the right thing. Bearing in mind Baker’s particular voice, her immense sensitivity, her ability to transform herself in a song or a role, and most of all, the consummate artistry, I wanted to find something rich yet subtle, something feminine but not the hackneyed sentiments so frequently ascribed to women by male authors. I decided I’d like to find a text by a woman writer, especially a woman of refined and modern sensibilities. The search quickly narrowed down to Virginia Woolf whose novels I had been reading over the past few years without, by the way, ever a thought of setting them to music. By this point, I had a pretty clear notion of the kind of music I was determined to compose, of how the piano

O ciclo foi finalizado em 1974 e enviado para Janet Baker e Martin Isepp, mas devido às agendas conflitantes de ambos, eles não puderam ensaiar juntos até uma semana antes da estreia. Em 5 de janeiro de 1975, *From the Diary of Virginia Woolf* fazia sua estreia mundial.⁹ Em abril do mesmo ano, o ciclo ganhou o prêmio Pulitzer em música.

Segundo Argento, a personalidade artística de Janet Baker serviu como impulso para a escolha dos textos de Virginia Woolf, porém ele acredita que a obra, depois de concluída, passou a ser muito mais sobre Woolf do que sobre Baker, sendo assim acessível a outros intérpretes.

Janet Baker certamente inspirou um tipo de música, ela também me levou a encontrar o texto de Woolf; ela serviu como uma estrutura durante toda a composição. Mas quando o trabalho foi concluído - este trabalho que foi apoiado do início ao fim pela Srta. Baker - a própria Srta. Baker poderia ser retirada e o trabalho continuaria por conta própria. E é, espero, uma obra sobre Virginia Woolf, não sobre Janet Baker. Mais do que isso: como a obra foi concebida para um cantor específico e não para alguma abstração como soprano ou mezzo, acredito que outro cantor é capaz de entrar na obra e descobrir que ela é feita de maneira confortável, em escala humana, habitável, em suma - talvez ainda mais habitável para o novo ocupante do que o anterior.¹⁰ (ARGENTO, 1977, p. 31, tradução minha).

Argento, em mais uma conferência da NATS, em 1988, refletiu sobre a sua obra e constatou que a temática da autodescoberta norteou muitas de suas escolhas de textos para musicar. “Agora, em retrospecto, está mais claro para mim que minha própria carreira como compositor foi um longo exercício de autodescoberta, e a música que produzi - em canções, óperas e também em outras formas - refletiu essa preocupação.”¹¹ (ARGENTO, 1988, p.10, tradução minha) *From the Diary of Virginia Woolf* seria um dos maiores exemplos dessa busca. “De todos os meus ciclos, Virginia Woolf aborda mais diretamente a questão de 'quem sou eu,

and voice were going to collaborate, of a general mood I wanted to impart, and kind of singer I had to work with. These were all clues to recognizing the right text when I found it, even though they eliminated ideas that might otherwise be possible. In various novels, certain passages and characters came close: for a while I thought Mrs. Dalloway might be it; later certain passages from The Waves attracted me. By accident almost I came upon her diary—I wanted to check up on certain details in the novels and so consulted the diary. No sooner had I read a few entries there than I realized this was the place to search, not the novels. Incidentally, that opinion or discovery—that the diary was suitable for my needs—was not based on reading any of the actual entries I finally selected. It was after my conviction that I found the eight sections I finally used.”

⁹ O recital de estreia foi gravado, lançado em CD e está disponível no YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=VmUgvQJXfbs&t=272> acessado em 8 de abril de 2021.

¹⁰ *“Janet Baker certainly inspired a kind of music, she also prompted me to find the Woolf text; she served as a framework all through the composing. But when the work was finished—this work that had been propped up from beginning to end by Miss Baker—Miss Baker herself could be withdrawn and the work continues to stand on its own. And it stands, I hope, as a work about Virginia Woolf, not Janet Baker. More than that: since the work was conceived for a specific singer and not some abstraction such as soprano or mezzo, I believe another singer is able to step into the work and find it comfortably made, to human scale, liveable, in short—perhaps even more liveable for the new occupant than the former.”*

¹¹ *“Now, in retrospect, it is clearer to me that my own career as a composer has been one long exercise in self-discovery, and the music I have produced - in songs, operas, and other forms as well - has mirrored that concern”*

o que realmente sinto?' A forte concentração desses textos no autoconhecimento pode ter me levado a escrever minha música mais comovente.”¹² (ARGENTO, 1988, p.10, tradução minha)

2.1 A COMPOSIÇÃO

Em *From the Diary of Virginia Woolf*, Argento musicou oito entradas do diário em ordem cronológica, de abril de 1919 a março de 1941, a última três semanas antes de Virginia Woolf se suicidar. É importante destacar que o compositor não teve acesso aos cinco volumes dos diários completos, publicados posteriormente, entre 1977 e 1984, mas ao *A Writer's Diary*, versão condensada editada por Leonard Woolf, marido de Virginia Woolf, em 1954. As entradas presentes nessa edição concentram-se na escrita de Woolf, em passagens em que ela se utiliza do diário para praticar sua escrita e outras em que ela comenta livros que estava lendo, faz observações sobre cenas e pessoas que tiveram impacto em sua mente, e conseqüentemente, em sua escrita.

O modelo estrutural seguido por Argento foi o ciclo *Frauenliebe und Leben*¹³ de Schumann, o qual, também em oito canções, descreve os vários estágios da vida de uma mulher. O próprio compositor mencionou sua intenção: "Eu decidi fazer uma espécie de *Frauenliebe und Leben* do século XX e inclusive minha última canção retoma material musical da primeira canção, evocando Schumann.”¹⁴ (KANDELL, 1994 *apud* FONTAINE, 2012, p.1, tradução minha) Fontaine em sua tese de doutorado faz um estudo comparativo entre os dois ciclos, examina suas similaridades e diferenças através de significados musicais e textuais e destaca aspectos a serem considerados para a performance. Destaca que a similaridade conceitual mais importante entre os dois ciclos se refere a qualidade obsessiva presente nos textos musicados. Em *Frauenliebe und Leben* o foco dessa obsessão seria o amor da mulher pelo marido enquanto em *From the Diary of Virginia Woolf* a obsessão está voltada principalmente para a escrita de Woolf, seus pensamentos e observações sobre sua vida literária, emocional, social e criativa.

Cada uma das oito canções de *From the Diary of Virginia Woolf* representa diferentes aspectos da vida e do pensamento de Virginia Woolf. De forma geral, há dois grandes arcos temáticos interligando assuntos presentes na obra: observações exteriores e reflexões internas. Nas canções *The Diary*, *Anxiety*, *War* e *Parents* a reflexão interior é explorada mais

¹² "Of all my cycles, *Virginia Woolf* most directly addresses the issue of 'who am I, what do I really feel?' The strong concentration these texts focus on self-knowledge may have prompted me to write my most moving music."

¹³ *Frauenliebe und Leben* Op.42 ciclo de canções composto por Robert Schumann sobre poemas de Adelbert von Chamisso em 1830.

¹⁴ "I decided on a sort of twentieth-century *Frauenliebe und -leben* and even my last song's return to the musical material of the first is Schumannesque."

explicitamente enquanto em *Hardy's Funeral* e *Rome*, predomina o aspecto observador da autora. Um grande evento que teve um efeito profundo no estado mental de Woolf foi a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939. As primeiras cinco canções do ciclo representam a vida de Woolf antes da guerra enquanto as três últimas foram durante a guerra.

Argento musicou somente uma seção pequena de cada entrada do diário e, através de omissão e repetição do texto, editou os trechos para intensificar musicalmente sua interpretação dramática. As entradas originais, escritas em prosa, são livres e imprevisíveis refletindo a técnica do fluxo de consciência¹⁵ na sua escrita. O gênero textual do diário influenciou as escolhas formais de Argento, complexas e não convencionais. (FONTAINE, 2012, p. 9)

Musicalmente, o ciclo apresenta material motivico em contexto tonal e atonal: “em termos de linguagem musical, a música de Argento é altamente cerebral empregando a técnica dodecafônica, mas também humanizada com aspectos de harmonia tonal. Obra cerebral acentuada por momentos de simplicidade tonal.” (FONTAINE, 2012, p. 80) A escala de doze tons é o motivo central principal do ciclo. Apresentada na primeira canção, funciona como eixo estrutural da obra e se repete de formas variadas ao longo do ciclo, em contexto tonal e atonal, comunicando os diferentes estados de espírito de Woolf. Além da escala de doze tons, outros motivos secundários são empregados, tornando-se mais frequentes à medida que o ciclo avança. As três últimas canções contêm motivos introduzidos na sexta canção, *War*, que não aparecem em nenhuma outra parte do ciclo. A inclusão desses motivos transmite a sensação de que a guerra se fez presente nos pensamentos de Woolf, mesmo que não estivesse diretamente referenciada no texto. A última canção retoma motivos de cada uma das canções e finaliza a obra com a repetição de material temático da primeira canção. Em todo o ciclo, piano e voz são tratados como parceiros de igual importância para a transmissão do drama, compartilhando e sobrepondo temas e motivos.

2.2 O DIÁRIO

Virginia Woolf registrou continuamente os acontecimentos de sua vida em diários e cartas, mesmo antes de fazer da escrita sua profissão. Escreveu diários por 44 anos, desde a adolescência, em 1897, até quatro dias antes de sua morte, em 1941. A primeira publicação do

¹⁵“*Fluxo de consciência*” é uma expressão utilizada tanto na psicologia quanto na literatura. Robert Humphrey em “*Stream of Consciousness in the Modern Novel*” define o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito de revelar o ser psíquico dos personagens.

diário, intitulada *A Writer's Diary*, foi editada por Leonard Woolf em 1953 e reuniu entradas de 1918 a 1941. A quase íntegra de seu diário adulto¹⁶, editado por Anne Olivier Bell (estudiosa de literatura e esposa de Quentin Bell, sobrinho e biógrafo de Woolf), foi dividida em cinco volumes publicados entre 1977 e 1984 e engloba os registros de 1915 a 1941.

Diariamente, Virginia Woolf reservava meia hora depois do chá para registrar eventos do cotidiano, observações sobre pessoas e lugares além de reflexões sobre a sociedade, a arte e a literatura. O diário era também um espaço de experimentação, de prática de uma escrita mais espontânea e ligada ao inconsciente. Na tese "O Diário de Tavistock, Virginia Woolf e a busca pela literatura", Ana Carolina de Carvalho Mesquita (2018) sintetiza algumas das principais características do diário:¹⁷

...misto de fragmentação e continuidade, que abarca às vezes em um mesmo parágrafo comentários domésticos, análises literárias ou dos acontecimentos da época, fofocas, trivialidades e trechos altamente carregados de sensibilidade — a aridez do cotidiano lado a lado com o questionamento do espírito. Vivido como uma escrita sem fim, o diário de Virginia Woolf representa o seu anseio por um “sistema que não excluísse”, capaz de incluir tudo, sem distinções — o rasteiro e o sublime, o público e o privado. (MESQUITA, 2018, p.19).

Quentin Bell considerava os diários uma obra-prima, pelo seu valor biográfico e histórico e por se tratar de uma criação literária de grande valor artístico, equivalente, embora diversa, de suas obras ficcionais como *To the Lighthouse* (Ao Farol) ou *The Waves* (As Ondas). Na biografia de Virginia Woolf, Bell descreve uma ocasião em 1917 em que Woolf, ao reler seus diários de 1915, achou-os engraçados e gostou tanto do que lia que decidiu retomar sua escrita com mais regularidade. A autora também constatou que os diários serviam como uma forma de extravasar seus sentimentos e que, talvez no futuro, seriam fonte de referência para sua autobiografia.

Havia ocasiões em que escrevia no diário porque não conseguia ler, e quando não podia ler era habitualmente por estar nervosa, irritada ou perturbada, e desejava, dizia ela, “gastar a dor escrevendo”. Assim, muitas vezes mostra-se sob uma luz muito triste, fixando mais estados de ansiedade e medo do que satisfação e fantasia (que eram igualmente parte de seu caráter), emoções mais evidentes em suas cartas. Mesmo assim, com a ajuda desses volumes seria possível dar uma ideia precisa de sua vida. (BELL, 1988, p. 318).

3. FROM THE DIARY OF VIRGINIA WOOLF

¹⁶ Os registros de 1897 a 1909 foram publicados em 1990 por Mitchell Leaska sob o título *A Passionate Apprentice: The Early Years, 1887-1909*.

¹⁷ Tese dividida em duas partes: na primeira a autora faz uma análise do diário como um todo e na segunda apresenta a tradução integral e comentada do diário no período em que Virginia Woolf residiu no número 52 da Tavistock Square, em Londres (de março de 1924 a início de agosto de 1939).

3.1 THE DIARY

Easter Sunday, April 20th

What sort of diary should I like mine to be? Something [...] so elastic that it will embrace anything, solemn, slight, or beautiful that comes into my mind. I should like it to resemble some deep old desk [...] in which one flings a mass of odds and ends without looking them through. I should like to come back, after a year or two, and find that the collection had sorted itself and refined itself and coalesced, as such deposits so mysteriously do, into a mould, transparent enough to reflect the light of our life. (WOOLF, 1954, p. 12-14).

Domingo de Páscoa, 20 de abril

Que espécie de diário desejo que seja o meu? Algo [...] tão elástico que possa abarcar qualquer coisa, solene, ínfima ou bela, que me venha à cabeça. Gostaria que se parecesse com uma escrivãzinha velha &¹⁸ ampla [...] em que se atira um monte de bugigangas sem examinar. Gostaria de voltar, depois de um ou dois anos, & descobrir que a coleção se organizou & se refinou sozinha, & que se aglutinou numa forma, como costuma acontecer tão misteriosamente com tais depósitos, transparente o bastante para refletir a luz de nossa vida. (MESQUITA, 2018, p. 61-62).

Em abril de 1919, aos 37 anos de idade, Virginia Woolf já havia lançado suas primeiras novelas, *The Voyage Out* (A Viagem, 1915) e *Night and day* (Noite e dia, 1919) e escrevia seu segundo romance, *Jacob's Room*. (O quarto de Jacob). Entre os acontecimentos importantes desse período destaca-se o fim da Primeira Guerra Mundial marcado pelo Armistício no final de 2018 que trouxe uma onda de inquietação industrial intensificando os racionamentos de produtos em geral, tornando a vida mais difícil. Woolf teria passado o mês de janeiro de 1919 quase todo de cama devido a dores de cabeça. Os demais acontecimentos cotidianos incluíam viagens curtas, problemas domésticos e a publicação do conto *Kew Gardens* com venda baixa. (BELL, 1988)

O texto da primeira canção foi retirado do meio do registro do domingo de Páscoa de 1919 em que Woolf reflete sobre sua escrita e mais especificamente sobre seu diário. Constata que a escrita livre e regular, para si mesma, é uma prática benéfica não só para seu estado emocional como para a sua escrita profissional. Nessa entrada estaria uma espécie de manifesto em que Woolf delimita especificamente um projeto de escrita para o seu diário (MESQUITA, 2018, p.61). Argento escolhe iniciar o ciclo exatamente com o trecho que define esse manifesto, em que a autora pergunta a si mesma: “Que tipo de diário eu gostaria que fosse o meu?” Woolf responde a questão com as possibilidades que irão permear tanto o diário quanto

¹⁸ A tradutora optou por seguir o texto original de Woolf que utilizava o símbolo “&” no lugar de “and”

a sua escrita de forma geral: "algo tão elástico que possa abarcar qualquer coisa, solene, ínfima ou bela, que me venha à cabeça".

Para Argento, essa pergunta traduziria a busca pelo autoconhecimento, tema constante em sua obra. Ao sublinhá-la com a escala de doze tons, delimita a ideia central do ciclo e define seu principal elemento musical estruturante. A série dodecafônica, com sua aparente aleatoriedade, relaciona-se com a intenção de Woolf em seu diário, a prática de uma escrita mais espontânea e ligada ao inconsciente. *The Diary* apresenta motivos representativos em todo o ciclo, simbolizando a autodescoberta, o autoconhecimento ou formas de introspecção (FONTAINE, 2012, p.51).

O primeiro motivo, intitulado *writing* (figura 1), aparece na anacruse do primeiro compasso na mão direita do piano (colcheia pontuada seguida de semicolcheia em intervalo de segunda menor descendente) e aparece repetidamente ao longo da canção. Em *Last Entry*, esse mesmo motivo é empregado repetidamente sublinhando a palavra *writing* (escrevendo), primeira palavra expressa musicalmente no ciclo e principal obsessão da vida de Woolf (MATAVA, 2014, p.9).



Figura 1. Motivo *writing*
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 46.

Ainda no prelúdio inicial o piano apresenta dois outros temas recorrentes e que se entrelaçam ao longo da canção, tanto na voz quanto no piano. O tema “contemplação” (figura 2) (*contemplation*), é composto por uma sequência de colcheias na mão direita do piano nos compassos 1 e 2 em movimento que evoca a sensação de um pensamento girando na cabeça de alguém (WRENSCH, 2005 *apud* MATAVA, 2014, p.11).



Figura 2. Motivo “contemplação”, compassos 1 e 2
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 46.

Nos compassos 3 e 4 aparece o tema *elastic* (figura 3), assim nomeado por se repetir no compasso 17 (transposto meio-tom acima) na melodia da voz junto a palavra *elastic*. Esse tema ilustra musicalmente a ideia de flexibilidade de um elástico através da sequência de colcheias, em movimento ascendente e descendente, estendendo-se até o intervalo de sétima maior (compasso 3) e de nona maior (compasso 4).

Figura 3. Tema *elastic*, compassos 17 e 18
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 47.

No compasso 7 a escala de doze tons é apresentada, compartilhada por voz e piano, linearmente e em sua forma original: sol#, ré#, ré, lá#, sol, dó#, si, lá, mi, fá, dó, fá# (figura 4). É o motivo temático central e elemento estrutural do ciclo e simboliza a autodescoberta. Argento utiliza barras duplas para delimitar a aparição da escala em todo o ciclo.

Figura 4. Escala de doze tons, compassos 7 a 10
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 46.

No compasso 13 surge um novo tema, nomeado “satisfação” (figura 5), caracterizado pela sequência de quatro mínimas, primeiro em intervalo de sexta maior ascendente seguida por uma sexta menor descendente um tom acima. Nesses mesmos compassos a harmonia se estabiliza sobre um arpejo de sol maior. Essa estabilidade representaria o prazer de Woolf ao registrar seus pensamentos no diário.

Figura 5. Tema “satisfação”, compassos 13 e 14
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 47.

Nos compassos 19 e 20 (ver partitura incluída no Apêndice A, p. 110), Woolf expressa o desejo que seu diário abarque qualquer coisa, *solemn, slight or beautiful* (solene, sutil ou bela). Argento ilustrou esse desejo em três canções do ciclo: *Hardy's Funeral*, solene; *Fancy*, sutil; *Parents*, bela. Inclusive a palavra *beautiful* está disposta em tercina de colcheias ascendentes, motivo repetido na canção *Parents* sublinhando a mesma palavra (WRENSCH, 2005 *apud* MATAVA, 2014, p.13).

A escala de doze tons retorna do compasso 23 ao 26 em repetição enarmônica com piano e voz dobrando a maioria das alturas. Essa duplicação confirma a sensação reconfortante e íntima do diário como uma escrivãzinha velha e profunda (*deep old desk*) (FONTAINE, 2012, p. 35). No compasso 26, há uma mudança na articulação vocal, a linha vocal lírica passa para um discurso mais estático, com a repetição da mesma altura (fá suspenso) e com articulação

quase falada (*quasi parlato*). Esse contraste está relacionado à maneira descuidada de “atirar as bugigangas na velha escrivainha” presente no texto: *in which one flings a mass of odds and ends without looking them through* (MATAVA, 2014, p.13). Enquanto a linha vocal se apresenta mais estática o piano retoma temas e motivos já apresentados. Dos compassos 25 a 28, entrelaçam-se os temas *elastic*, “satisfação” e o motivo *writing* sugerindo atmosferas que complementam as ideias do texto.

No compasso 29 o fluxo melódico do piano é reduzido a um ostinato de colcheias alternando o intervalo de terça menor, como o tic-tac do relógio, simbolizando a passagem do tempo. Nesse caso, a passagem do tempo refere-se ao futuro, Woolf projeta como será ler o diário após alguns anos. O tema “passagem do tempo” (figura 6), será retomado na última canção, mas se referindo ao passado.

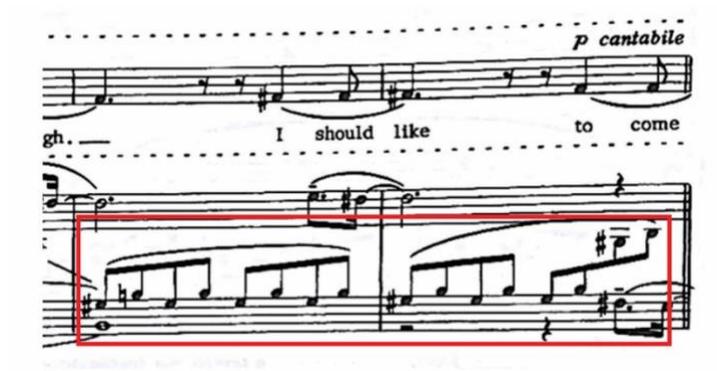


Figura 6. Tema “passagem do tempo”, compassos 29 e 30
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 48.

Nesse trecho (compasso 29 a 34) há a estabilização da harmonia com ênfase no acorde de mi maior, enquanto no compasso 31 a linha vocal estática volta a se movimentar. A escala de doze tons retorna no compasso 39, transposta e invertida, iniciando-se na voz com a palavra *mould*¹⁹ e passando em seguida para o piano. O retorno da série sublinhando essa palavra específica é significativo pois reforça a ideia da escala como elemento aglutinador de todo o ciclo. Ao posicionar a escala em inversão, o compositor também expressa musicalmente a ideia de reflexão, que permeia toda a obra e aparece textualmente na última frase da canção em que Woolf declara o desejo que seu diário seja um reflexo de sua vida, em resposta a pergunta inicial do ciclo. Após essa frase o tema “contemplação” aparece no piano, seguido pela primeira metade do tema “satisfação”, encerrando a canção com uma atmosfera de esperança, porém em suspensão, indefinida, inacabada (MATAVA, 2014, p.14).

¹⁹ De acordo com o dicionário online wordreference.com, *mould* pode ser traduzido como molde, forma, mofo ou bolor. No contexto dessa entrada do diário, *mould* sugere a imagem de um elemento aglutinador, que ligaria as coisas esquecidas no fundo da escrivainha, uma espécie de bolor transparente que transforma os objetos e cria uma nova forma.

Quadro 1. Transcrição fonética e tradução

<p>[ðə 'daɪə.ɹɪ] The Diary <i>O diário</i></p> <p>[ʌbət sɔ:t əv 'daɪəri ʃʊd_aɪ laɪk maɪn tu: bi: What sort of diary should I like mine to be? <i>Que espécie de diário desejo que seja o meu?</i></p> <p>ˈsʌm.θɪŋ sʊʊ ɪ'læ.stɪk ðæt_ɪt_wɪl ɛm'breɪs_ɛni'θɪŋ Something...so elastic that it will embrace anything, <i>Algo...tão elástico que possa abarcar qualquer coisa,</i></p> <p>ˈsɔ.ləm slɑɪt ə: 'bjʊ:ɪ.tɪ.fʊl ðæt kʌmz_ɪntu: maɪ maɪnd solemn, slight or beautiful that comes into my mind. <i>solene, ínfima ou bela, que me venha à cabeça.</i></p> <p>aɪ ʃʊd laɪk aɪ ʃʊd laɪk ɪt_tu rɪ'zembəl sʌm di:p_ɔʊld:desk I should like... I should like it to resemble some deep old desk... <i>Gostaria que se parecesse com uma escrivanhinha velha e ampla</i></p> <p>ɪn ɪn_ɪn wʌn flɪŋz_ə mæs əv ɒdz_ænd_ɛndz wɪ'da:ʊt 'lʊkɪŋ ðɛm θru: in which one flings a mass of odds and ends without looking them through. <i>em que se atira um monte de bugigangas sem examinar.</i></p> <p>aɪ ʃʊd laɪk tu kʌm bæk 'ɑ.ftər_ə ʤɪər_ɔ: tu: I should like to come back, after a year or two, <i>Gostaria de voltar, depois de um ou dois anos,</i></p> <p>ænd faɪnd ðæt_ðə kə'leɪk.ʃən hæd 'sɔ:tɪd_ɪt'self ænd rɪ'fa:ɪnd_ɪt'self ænd koo.ə'lest and find that the collection had sorted itself and refined itself and coalesced, <i>e descobrir que a coleção se organizou e se refinou sozinha, e que se aglutinou</i></p> <p>æz:sʌf dɪ'pɒzɪts sʊʊ mɪs'tɪ.rɪ.əsli du: 'ɪntu: ə moʊld as such deposits so mysteriously do, into a mould, <i>numa forma, como costuma acontecer tão misteriosamente com tais depósitos,</i></p> <p>trʌns'pæ.rənt_ɪ'nʌf tu: rɪ'flɛkt ðə laɪt əv ʌʊə laɪf] transparent enough to reflect the light of our life... <i>transparente o bastante para refletir a luz de nossa vida.</i></p>

Fonte: elaboração da autora.

3.2 ANXIETY

Monday, October 25 (First day of winter time)

Why is life so tragic; so like a little strip of pavement over an abyss. I look down; I feel giddy; I wonder how I am ever to walk to the end. But why do I feel this: Now that I say it I don't feel it. The fire burns; we are going to hear the Beggar's Opera. Only it lies all about me; I can't keep my eyes shut. [...] And with it all how happy I am — if it weren't for my feeling that it's a strip of pavement over an abyss. (WOOLF, 1954, p. 27-28).

Segunda, 25 de outubro (primeiro dia de inverno)

Por que a vida é tão trágica; tão semelhante a uma estreita faixa de pavimento sobre um abismo. Olho para baixo; sinto vertigem; não sei se conseguirei caminhar até o fim. Mas por que sinto isso? Agora que o digo não o sinto. O fogo arde; vamos ver Beggar's Opera. Só que isso me envolve; não posso fechar os olhos. [...] E, apesar de tudo, como sou feliz — não fosse esta sensação de uma faixa de pavimento sobre um abismo. (BELL, 1989, p. 69-70).

Durante toda a sua vida, Virginia Woolf passou por crises descritas como colapsos nervosos ou surtos de depressão. As possíveis causas dessas crises são controversas, enquanto alguns estudiosos acreditam que Woolf era maníaco-depressiva, outros defendem que sua saúde mental foi agravada por experiências traumáticas em sua infância. Tanto Virginia quanto sua irmã Vanessa teriam sofrido abuso sexual na infância pelo seu meio-irmão. Havia também um histórico de problemas de saúde mental na família, seu irmão Thoby, tentou se jogar da janela aos quatorze anos e sua meia-irmã Laura era descrita por seu pai como “deficiente mental”. Laura passou a maior parte da sua infância isolada em uma parte restrita da casa, aos 21 anos foi internada numa instituição permanecendo lá até sua morte, aos 75 anos (WOODS, 1996).

Em 1895, Woolf sofreu seu primeiro surto nervoso após a morte de sua mãe, Julia. De 1895 a 1915, a escritora passou por múltiplos colapsos nervosos e tentou suicídio duas vezes. Esse período de sua vida ficou conhecido como os “vinte anos sombrios”. Sua primeira tentativa de suicídio ocorreu depois da morte de seu pai, em 1904, jogando-se de uma janela. Em 1910, teve um de seus maiores colapsos e foi internada numa instituição chamada “Burley”, “uma espécie de hospício educado para mulheres lunáticas” (BELL, 1988, p. 207). Seus principais sintomas eram dor de cabeça, pulso acelerado, insônia, tontura e irritação nervosa. Relatava também ouvir vozes e frequentemente se recusava a comer. Saiu da instituição em 1911 com um alerta de que deveria manter uma vida tranquila, sem muitas tensões e excitações. Após seu casamento com Leonard em 1912, e nos anos seguintes, Virginia sofreu uma série de surtos e foi internada mais duas vezes na mesma instituição. Em 1913, temendo ser internada novamente, tentou suicídio pela segunda vez tomando uma overdose de sedativos. A partir

desse momento, Leonard e algumas enfermeiras assumiram seus cuidados. Em 1915 sofreu mais um grande colapso. Após esse período de vinte anos, ela passou por outras crises de depressão, inclusive apresentando comportamento suicida, principalmente depois de concluir seus livros. O tratamento prescrito pelos médicos era sempre o mesmo, descanso e alimentação saudável. Os anos de 1926 e 1936 foram especialmente difíceis, porém os piores episódios ocorreram entre os anos de 1912 e 1915 (WOODS, 1996).

O título da segunda canção do ciclo, *Anxiety* (Ansiedade), sintetiza o estado emocional de Woolf num momento de crise. Tanto no trecho musicado quanto na entrada completa, a autora descreve oscilações abruptas de emoções, ondas de depressão e nervosismo. Enumera uma série de preocupações, ansiedades, temores e insatisfações: com a solidão em sua casa de campo em Richmond (era recomendado como tratamento médico que Woolf se afastasse do agito de Londres) e por problemas de diversas ordens: o envelhecimento, o fato de não ter filhos (decisão do casal devido à fragilidade da saúde mental de Virginia), a falta de dinheiro, a autocrítica exagerada, as notícias de violência, a sensação de ser um fracasso como escritora. Embora Woolf em 1920 estivesse em plena atividade profissional, tanto quanto escritora quanto na editora *Hogarth Press*, questionamentos como os citados acima pareciam estar sempre presentes em sua mente.

Em *Anxiety* a atmosfera calma de *The Diary* é subitamente substituída por uma inquietação frenética nessa canção curta que apresenta um vislumbre do estado de fragilidade mental de Woolf num momento de crise. A intensidade rítmica em *Anxiety* representa a turbulência interior de Virginia Woolf. O piano apresenta um pulso constante sublinhando o pânico da linha vocal. As mudanças métricas e acentuações criam uma sensação de instabilidade. A linha vocal é duplicada pelo piano na maior parte da canção (WOODS, 1996, p. 39).

Em contraste com a primeira canção, *Anxiety* não apresenta variações de tempo, e sim uma sequência ininterrupta de colcheias no piano e mudanças de acentuações rítmicas e de compassos de 6/8 e 3/4. A repetição constante de colcheias transmite uma sensação de inquietação interna, agonia, irritação e representa musicalmente o pulso acelerado (sintoma comum em suas crises, citado anteriormente).

Dois motivos rítmicos são utilizados e nomeados de acordo com a ideia ou sensação que expressam: o primeiro motivo, “mente acelerada” (figura 7) é relacionado ao compasso 6/8, inicia a canção e cria uma atmosfera agitada; o motivo *why* (figura 8), enfatiza o compasso 3/4 e recebe esse nome por associação ao questionamento inicial de Woolf. Argento acentua o

clima de questionamento ao repetir a palavra e o motivo *why por* dezenove vezes na voz e mais ainda ao ecoá-lo no piano por 63 vezes (MATAVA, 2014, p. 17).

Presto ed inquieto (♩. = 126 ca.)

Figura 7. Motivo “mente acelerada”
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 50.

4 *mf*

why, - why, - why, -

Figura 8. Motivo *why*
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 50.

A gama de variações dinâmicas se expande de *pp* a *ff*, algumas vezes mudando suas gradações em poucos compassos. Esses contrastes sucessivos, bem como as articulações vocais indicadas na partitura alternam-se em cada frase e corroboram para a transmissão da oscilação brusca no estado mental e emocional de Woolf.

O material melódico, aparentemente aleatório, é organizado pela série de doze tons. Da anacruse do primeiro compasso ao quarto compasso Argento apresenta os sete primeiros tons da série, transposta e invertida (figura 9). Nos compassos seguintes o sexto e sétimo tons da série são repetidos em enarmonia e retomam a continuidade no compasso nove e dez, sublinhando o texto “*so like a little strip...*” (figura 9). O décimo segundo tom da série só aparece no compasso 14 no piano. Entre as duas seções (compassos 4 a 8) a voz também repete o sexto e sétimo tons no motivo *why*, conectando as duas frases do texto (MATAVA, 2014, p. 18). Essa utilização da série, transposta, invertida e fragmentada relaciona-se ao estado de espírito desequilibrado de Woolf (FONTAINE, 2012, p. 37).

Presto ed inquieto (♩. = 126 ca.)

1 2 3 4 5 6 7

mp

Why is life - so trag - ic; -

Figura 9. Primeira parte da série de doze tons
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 50.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line is marked 'p leggiero' and 'r-quasi 5/8'. The piano accompaniment is marked 'sub.p leggiero'. The lyrics are 'so like a lit-tle strip'. The notes in measures 9 and 10 are circled in red.

Figura 10. Segunda parte da série de doze tons (compassos 9 e 10)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 50.

As seções seguintes, do compasso 18 a 21 e do compasso 27 a 28, são inversões exatas da música apresentada anteriormente. Com a inversão da série surge uma linha melódica descendente que descreve musicalmente o texto *I look down*, no compasso 20. Do compasso 49 ao 60 a harmonia se acalma brevemente durante o texto *we are going to hear the Beggar's Opera*. Há também a mudança de articulação vocal, com notas longas sustentadas, contribuindo para uma atmosfera um pouco mais tranquila. A linha vocal e a mão direita do piano estão em 3/4, enquanto a mão esquerda toca o motivo “mente acelerada” em 6/8. A aparição desse motivo ressalta a ansiedade de Woolf mesmo num momento de distração, à espera do início de um espetáculo. No trecho seguinte, Argento cita uma variação rítmica da canção de abertura da *The Beggar's Opera*²⁰, na mão direita do piano (compassos 59 e 60). Essa citação constitui o tema *occupation*, assim nomeado por associação à sua aparição na última canção do ciclo, junto ao texto “*occupation is essential*”, referindo-se à ideia de ocupação e ao emprego (*employment*) quando relacionado ao contexto original em *Beggar's Opera*. As figuras 11 e 12 comparam a melodia original de John Gay, em Sol menor, com a citação de Argento, transposta para Si menor e com uma pequena modificação rítmica. O tema *occupation* enfatiza primeiro o compasso 6/8 e depois o compasso 3/4 (MATAVA, 2014, p. 18).

²⁰ *The Beggar's Opera*, de John Pepusch e John Gay foi encenada pela primeira vez em 1728. É um retrato satírico da classe dominante inglesa e serviu como inspiração para a famosa *Die Dreigroschenoper* (A ópera dos três vinténs) de Kurt Weill e Bertolt Brecht.

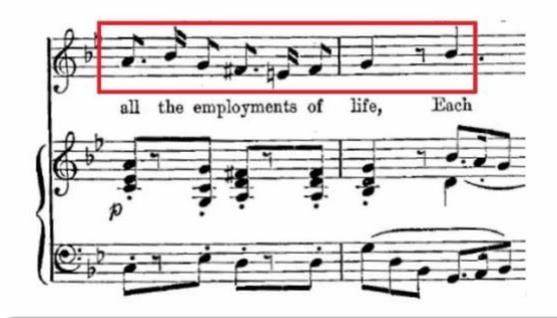


Figura 11. “Thro’ all the employments of life” *The Beggar’s Opera*, compassos 5 e 6
 Fonte: MATAVA, 2014, p. 19.



Figura 12. Tema *occupation*
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 53.

Em toda a canção voz e piano compartilham material melódico exceto na seção seguinte, do compasso 61 ao 67, trecho em que o piano repete o tema *occupation* diversas vezes. Esse é também o trecho de dinâmica mais forte e com tessitura vocal mais aguda, exprimindo maior desespero de Woolf. Nos compassos seguintes há a repetição quase exata do trecho inicial da canção, compasso 74 a 90 (FONTAINE, 2012, p.69). A canção é finalizada em Si menor, com a repetição do motivo *why* na voz enquanto o piano toca a nota si oitavada na região grave, ilustrando o abismo sobre o qual Woolf imagina estar (MATAVA, 2014, p. 20).

Quadro 2. Transcrição fonética e tradução

<p>[æŋg'zaɪə.ti] Anxiety <i>Ansiedade</i></p>
<p>[ʌaɪ ɪz laɪf sɒs 'træ.dʒɪk Why is life so tragic; <i>Por que a vida é tão trágica;</i></p>
<p>sou laɪk ə 'li.təl stri:p əv 'peɪv.mənt 'oʊ.vər æn ə 'bɪs so like a little strip of pavement over an abyss. <i>tão semelhante a uma estreita faixa de pavimento sobre um abismo.</i></p>
<p>aɪ lʊk daʊn aɪ fi:l 'ɡɪ.dɪ I look down; I feel giddy; <i>Olho para baixo; sinto vertigem;</i></p>
<p>aɪ 'wʌndə haʊ aɪ æm 'e.və tʊ: wɔ:k tu: ði end I wonder how I am ever to walk to the end. <i>não sei se conseguirei caminhar até o fim.</i></p>
<p>bʌt ʌaɪ du: aɪ fi:l ðɪs But why do I feel this: <i>Mas por que sinto isso?</i></p>
<p>naʊ ðæt aɪ seɪ ɪt aɪ doʊnt fi:l ɪt Now that I say it I don't feel it. <i>Agora que o digo não o sinto.</i></p>
<p>ðə 'faɪə bɜ:nz wi a: 'ɡoʊ.ɪŋ tʊ hɪə ðə 'be.ɡəz əv.p.rə The fire burns; we are going to hear the Beggar's Opera. <i>O fogo arde; vamos ver Beggar's Opera.</i></p>
<p>'oʊn.li ɪt laɪz ə:l ə 'baʊt mi: aɪ kɑ:nt kɪp maɪ aɪz əʃt Only it lies all about me; I can't keep my eyes shut. <i>Só que isso me envolve; não posso fechar os olhos.</i></p>
<p>ænd wɪθ ɪt ə:l haʊ 'hæ.pɪ aɪ æm And with it all how happy I am <i>E, apesar de tudo, como sou feliz</i></p>
<p>ɪf ɪt wɜ:nt fɔ: maɪ 'fi:lɪŋ ðæt ɪts ə stri:p əv 'peɪv.mɪnt 'oʊvər æn ə 'bɪs if it weren't for my feeling that it's a strip of pavement over an abyss. <i>não fosse esta sensação de uma faixa de pavimento sobre um abismo.</i></p>

Fonte: elaboração da autora.

3.3 FANCY

Monday, February 21st

Why not invent a new kind of play; as for instance:

*Woman thinks...
He does.
Organ plays.
She writes.
They say:
She sings.
Night speaks
They miss (WOOLF, 1954, p. 103).*

Segunda, 21 de fevereiro

Por que não inventar um novo tipo de peça; como por exemplo

Mulher pensa: ...
Ele faz.
Órgão toca.
Ela escreve.
Eles dizem:
Ela canta:
A noite fala:
Eles sentem falta (MESQUITA, 2018, p. 361-362).

Em fevereiro de 1927, Virginia Woolf estava com 45 anos, morava no número 52 da *Tavistock Square*, em Londres, já havia publicado algumas de suas principais obras, e dividia seu tempo entre a escrita e o trabalho na editora Hogarth Press. Em 1925 e 1926, mesmo após o sucesso de crítica de *Mrs. Dalloway* (publicado em 1925), Woolf passou por períodos difíceis de depressão, como consequência de uma rotina exaustiva repleta de compromissos sociais. Em 1927, finalizou *To the lighthouse* (“Ao farol”) e concebeu mais algumas de suas grandes obras: *Orlando, A Room of One’s Own* (“Um teto todo seu”) e *The Waves* (“As Ondas”).

Em outubro (1926) a mente de Virginia estava fervendo. Pensava em dois livros, uma crítica literária que seria o segundo volume de *The common reader*, pretendia começar em agosto e terminar em janeiro. E o outro seria uma obra de fantasia, o livro que arquitetava vagamente, abordando uma mulher solitária que esboçava um livro de ideias sobre a vida, ou a vida meio mística, muito profunda, de uma mulher - uma espécie de peça, talvez, pensava ela em fevereiro de 1927. (BELL, 1988, p. 417).

Woolf frequentemente esboçava novas ideias para seus romances em seu diário. Na busca por formas originais, desenvolveu diversos nomes para descrever suas obras, como: *biographical fantasy* (fantasia biográfica), *essay-novel* (novela-ensaio), *play-poem* (peça-poema) e *poet-prose book* (livro de poesia-prosa) (WOODS, 1996, p. 46). O registro do diário

de 27 de junho de 1925 evidencia essa busca: “Tenho a ideia de inventar uma palavra nova para os meus livros, em vez de ‘romance’. Um novo — de Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?” (MESQUITA, 1918, p. 268). Essa busca também está presente na primeira frase da entrada do diário musicada por Argento: *Why not invent a new kind of play* (“Por que não inventar um novo tipo de peça”).

Segundo Woods (1996, p. 46), nessa entrada estaria o esboço de *The Waves* (“As Ondas”), considerado um de seus maiores romances e também uma de suas obras mais desafiadoras e complexas. Nele, Woolf empregou sua paixão experimental pelo desenvolvimento de uma forma de ficção inovadora (WOODS, 1996, p.46). Bell corrobora com essa ideia em sua biografia e cita trechos do diário desse período em que Woolf descreve elementos utilizados em *The Waves*, imagens recorrentes relacionadas ao mar. Bell relaciona algumas dessas imagens com os estados de ânimo de Woolf: “barbatana erguendo-se num mar amplo e liso”; “a onda se ergue”; “a onda rebenta”. A onda representaria a dor do fracasso enquanto a barbatana representaria o impulso para escrever um novo livro (BELL, 1988, p. 396).

Woods (1996, p. 51) destaca que Argento estaria ciente da conexão dessa entrada com o romance de Woolf: “Eu sinto que é uma noção embrionária que encontra seu cumprimento em “As Ondas” que ela está inventando neste momento”²¹ (SIGAL, 1985 *apud* WOODS, 1996, p. 51. Tradução minha). Porém, Matava cita que numa entrevista Argento apresentou outra possibilidade de interpretação para essa entrada:

Argento sugeriu que o homem e a mulher mencionados são marido e mulher que, mesmo casados, passam o tempo vivendo suas vidas separadas e “sentem saudades” um do outro. Pode-se até sugerir que Woolf está falando dela e de seu marido, embora Argento refute essa hipótese. Independentemente de quem sejam os personagens, a questão é que esse pequeno trecho peculiar conta uma história. (MATAVA, 2014, p. 22) (tradução minha)

Ao ordenar a canção *Fancy*²² após *Anxiety*, Argento faz uma correspondência com a alternância de estados de ânimo na vida de Woolf, em que momentos de depressão e ansiedade são seguidos por períodos de ebulição criativa. É a canção mais curta do ciclo e apresenta um esboço para um novo romance, um exercício de escrita. Após a pergunta inicial, as frases seguintes são curtas, formadas por um sujeito e um verbo. É a única canção em que o texto foi musicado na íntegra, com poucas repetições. A unidade musical de *Fancy* concentra-se na utilização da série de doze tons e do intervalo de quarta justa. As frases curtas são preservadas

²¹ *I feel it to be an embryonic notion that finds its fulfillment in The Waves which she is concocting about this time*

²² Argento refere-se à definição coloquial da palavra *fancy* em inglês: concepção, imaginação, ideia.

por Argento, porém apresentando contrastes entre si de harmonia, melodia, métrica, tempo, expressão e dinâmicas (MATAVA, 2014, p. 22).

Cada uma das seções da canção é delimitada por barras duplas e apresenta indicações específicas de dinâmica e expressão. No início, a indicação de *forte* - *like a fanfare* (como uma fanfarra) e o padrão rítmico de fusas seguidas por semicolcheias pontuadas, criam a sensação de um toque de trompetes, anunciando a nova ideia de Woolf. Os compassos se alternam entre 4/8, 5/8 e 3/4. O piano nos compassos 1 e 2 e nos compassos 4 e 5 são inversões exatas entre si. Ambos começam em lá bemol, a mão direita da primeira frase se expande em quartas ascendentes, enquanto na mão esquerda da segunda frase se expande em quartas descendentes. Os seis compassos iniciais funcionam como uma introdução, apresentam a série tanto na linha vocal quanto no piano, e representam a concepção, a ideia original de Woolf. Esse trecho seria o primeiro dos seis temas musicais empregados na canção, nomeado também como *fancy* (figura 13). Woods relaciona esses seis temas ou motivos com os seis personagens de *The Waves* (WOODS, 1996, p. 52).

Figura 13. Tema *fancy* (compassos 1 a 6)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 56.

No compasso oito a textura muda completamente e surge o motivo *woman*, assinalado com dinâmica *mezzopiano* - *dolce* (doce) e caracterizado por um padrão de acordes maiores em tercinas no piano, junto à frase *Woman thinks* (figura 14). Esse motivo expressa tranquilidade e está relacionado ao prazer de Woolf ao criar e escrever (FONTAINE, 2012,

p.59). Aparece novamente no compasso 15 com o texto *She sings*, e nos compassos 11 a 13 junto à frase *She writes*, repetida por Argento em *crescendo* e *accelerando*, acentuando a emoção e o pensamento reconfortante de Woolf ao escrever (MATAVA, 2014, p.23).



Figura 14. Motivo woman (compasso 8)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 56.

O fluxo lírico de *woman* é interrompido subitamente no compasso nove pelo motivo *man*, caracterizado pelo acorde de ré maior com sétima maior em dinâmica *mezzo-forte*. O compasso é de 9/8 com indicação de articulação *deciso* (decidido) na linha vocal sublinhando o texto *He does* (figura 15). O contraste entre os motivos é acentuado pela escrita de Argento, utilizando bemóis no compasso que se refere à mulher e sustenidos quando se refere ao homem (MATAVA, 2014, p. 23). No compasso 10, em 4/4, aparece o quarto motivo, *organ* (órgão), representado por dois acordes sustentados no piano com a indicação de dinâmica *forte-sonoroso* (sonoro), reproduzindo a sonoridade grandiosa do instrumento citado (figura16) (WOODS, 1996, p. 54).



Figura 15. Motivo man (compasso 9)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 56.



Figura 16. Motivo organ (compasso 10)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 56.

No compasso 14 aparece o quinto motivo, *They* (figura 17), com dois acordes maiores no piano dispostos no primeiro e no quinto tempo do compasso de 7/8 e com suas vozes superiores sustentadas enquanto as vozes inferiores estão em *staccato*. É interessante destacar

que nesse compasso piano e voz compartilham notas, expressando a concordância das personagens. O mesmo motivo reaparece nos compassos 20 a 22 com o texto *They miss*.

Porém nesse trecho piano e voz apresentam dissonâncias, os acordes no piano não correspondem às alturas na linha vocal, ilustrando musicalmente um afastamento, em que um sente falta (*miss*) do outro (MATAVA, 2014, p. 24). Argento contrasta também o significado dessas duas frases através das diferentes indicações de dinâmica e expressão (WOODS, 1996, p. 55).

The image shows a musical score for measures 14 to 16. The tempo is marked 'Andante (♩ = 104)'. The vocal line begins with the lyrics 'They say:'. The piano accompaniment is marked with dynamics 'piu f' and 'ff'. The score is in 6/4 time and features a key signature of two flats.

Figura 17. Motivo *they* (compasso 14)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 57.

O último motivo, *night*, aparece no compasso 16 em 6/4 (figura 18), expresso pela sequência de duas semicolcheias e colcheia repetida duas vezes em *pianissimo - ma sonoro* (suave - mas sonoro).

The image shows a musical score for measures 16 to 18. The tempo is marked 'Più adagio (♩ = 80)'. The vocal line begins with the lyrics 'Night speaks'. The piano accompaniment is marked with dynamics 'p', 'dolciss.', 'fp', and 'fp - ma sonoro'. The score is in 6/4 time and features a key signature of two flats.

Figura 18. Motivo *night* (compasso 16)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 57.

Nos compassos seguintes, 17 a 19, a escala de doze tons aparece em sua forma original (motivo temático central) porém transposta, compartilhada por piano e voz em *bocca chiusa* (boca fechada). O último tom da série iniciada no compasso 17 aparece na linha da voz no compasso 20 (figura 19). Nos compassos 20 a 22 a série iniciada nos compassos 14 a 16, nos baixos do piano, é retomada e finalizada.

Figura 19. Escala de doze tons (compasso 17 a 20)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 57.

Ao longo de *Fancy*, Argento utilizou o piano para representar e realçar os seis motivos. Nos compassos finais dessa canção, a melodia da voz utilizada junto ao texto *woman thinks* do compasso 8 é ecoada no piano. Dessa forma, o autor finaliza a canção evocando uma atmosfera contemplativa e tranquila, ressaltando a importância da escrita e da criação de uma nova obra na vida de Woolf (figura 20).

Figura 20. Compassos finais (24 a 26)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 57.

Quadro 3. Transcrição fonética e tradução

['fæɪn.sɪ]
Fancy
<i>Imagine</i>
[ˌmaɪ nɒt ɪn'vent ə nju kaɪnd əv pleɪ æz fɔː 'ɪn.stens]
Why not invent a new kind of play; as for instance:
<i>Por que não inventar um novo tipo de peça; como por exemplo:</i>
'wʊmən θɪŋks
Woman thinks...
<i>Mulher pensa...</i>
hi: dʌz
He does.
<i>Ele faz.</i>
'ɔ:gən pleɪz
Organ plays.
<i>Órgão toca.</i>
ʃi: raɪts
She writes.
<i>Ela escreve.</i>
ðeɪ seɪ
They say:
<i>Eles dizem:</i>
ʃi: sɪŋz
She sings.
<i>Ela canta.</i>
naɪt spi:ks
Night speaks
<i>A noite fala</i>
ðeɪ mɪs]
They miss
<i>Eles sentem falta</i>

Fonte: elaboração da autora.

3.4 HARDY'S FUNERAL

Tuesday, January 17st

Yesterday we went to Hardy's funeral. What did I think of? Of Max Beerbohm's²³ letter, [...] or a lecture [...] about women's writing. At intervals some emotion broke in. But I doubt the capacity of the human animal for being dignified in ceremony. One catches a bishop's frown and twitch; sees his polished shiny nose; suspects the rapt spectacled young priest, gazing at the cross he carries, of being a humbug; [...] next here is the coffin, an overgrown one; like a stage coffin, covered with a white satin cloth; bearers elderly gentlemen rather red and stiff, holding to the corners; pigeons flying outside, [...] procession to poets corner; dramatic "In sure and certain hope of immortality" perhaps melodramatic. [...] Over all this broods for me some uneasy sense of change and mortality and how partings are deaths; and then a sense of my own fame [...] and a sense of the futility of it all. (WOOLF, 1954, p. 120).

Terça-feira, 17 de janeiro

Ontem fomos ao funeral de Hardy. No que pensei? Na carta de Max Beerbohm, [...] na palestra sobre literatura de mulheres [...] De quando em vez alguma emoção irrompia. Mas duvido que o animal humano seja capaz de dignidade em uma cerimônia. Vemos o franzir de cenho & o cacoete de um bispo: vemos seu nariz lustroso luzidio; desconfiamos que o olhar enlevado do noviço de óculos para a cruz que ele carrega seja uma fraude; [...] depois lá vem o caixão, excessivo; como um caixão teatral, coberto por um tecido branco de cetim: os carregadores cavalheiros idosos um tanto vermelhos & rígidos, segurando-o pelos cantos: pombos voando lá fora; [...] procissão até o poets corner; o dramático "Na esperança certa & confiante da imortalidade", melodramático talvez. [...] Tudo isso faz brotar em mim a sensação de inquietude, de mudança & mortalidade, de que as despedidas são mortes; & depois a de minha própria fama [...] & a sensação da futilidade de tudo. (MESQUITA, 2018, p. 409).

Nessa primeira entrada do diário de 1928, Woolf descreve o funeral do escritor Thomas Hardy (1840-1928) de forma bastante satírica, comparando o ritual a uma *performance* teatral. Enquanto a narração do funeral prossegue, seus pensamentos flutuam entre seus compromissos profissionais, como uma palestra sobre mulheres e a escrita, uma carta de Max Beerbohm, crítico de sua literatura, e reflexões melancólicas sobre sua própria existência. Na entrada completa, Woolf faz algumas referências a sua irmã Vanessa, Leonard e outros amigos pertencentes ao grupo de *Bloomsbury*. Woods (1996, p. 60-67) contextualiza essa entrada com informações sobre o ambiente familiar de Woolf, o grupo de *Bloomsbury* e a relação de Woolf com a religião, sintetizada aqui.

Durante sua infância, Woolf esteve familiarizada com os amigos de seu pai e desenvolveu um profundo respeito por suas obras. Thomas Hardy, fazia parte do círculo de

²³ Max Beerbohm disse em sua carta que considerava *O leitor comum* "acima de qualquer livro moderno de crítica", mas que em seus romances VW costumava ser "muito dura conosco, os leitores comuns". VW concordara em dar uma palestra à Newham Arts Society em maio, mas o evento foi adiado para outubro. Essa e outras palestras deram origem a *A Room of One's Own* (MESQUITA, 2018, p. 409).

amigos que frequentavam sua casa. Bell, ao relatar um encontro de Woolf com Hardy em 1926, destaca: “Penso que respeitava Hardy mais do que qualquer outro escritor vivo e ficou evidentemente encantada quando ouviu que ele aprovava o *The common reader*” (BELL, 1988, p. 408) Em 1904, após a morte de seu pai, Virginia e seus irmãos Stephen (Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian) mudaram-se para o número 40 da *Gordon Square*, em *Bloomsbury*. A mudança de endereço representou uma ruptura com as tradições familiares e o gradual afastamento do círculo de amizades de Sir Leslie Stephen, seu pai. Thoby, que na época estudava na Universidade de Cambridge, recebia nesse endereço alguns amigos da universidade, dando início ao famoso grupo de *Bloomsbury*. O grupo consistia na reunião social de amigos, de ambos os sexos, para trocar ideias livremente sobre assuntos como literatura, arte, filosofia, sexo e homossexualidade. Convenções sociais tradicionais de gerações anteriores eram descartadas ao incluir homens e mulheres na discussão de assuntos inaceitáveis na época. As relações de amizade iniciadas nesse grupo permaneceram firmes ao longo da vida de Woolf.

Virginia foi educada em casa por seus pais e por vários tutores que lhe ensinaram latim e grego. Seu pai guiou seus gostos literários na infância e deu a ela acesso a sua grande biblioteca com obras de filosofia, história, biografias, drama, ficção e poesia. Virginia e sua irmã Vanessa não receberam a educação formal que seus irmãos receberam. Embora seu conhecimento fosse extenso, ela sempre se considerou insuficientemente educada. A convivência com o círculo de amigos de Thoby propiciou novas e únicas oportunidades para aprender e se aproximar, mesmo que indiretamente, da universidade (WOODS, 1996, p.62).

Em 1906, Thoby faleceu de febre tifóide contraída numa viagem com seus irmãos para a Grécia. Foi uma tragédia devastadora não só para a família como para todo o círculo de amigos e que acabou fortalecendo o vínculo entre os membros do grupo que nessa ocasião incluíam: Saxon Sydney Turner, Clive Bell, Lytton Strachey, E.M. Forster, Adrian Stephen, Leonard Woolf, Roger Fry, Duncan Grant, Desmond e Molly MacCarthy, John Maynard Keynes, Vanessa Bell e Virginia Woolf. A morte de Thoby foi imortalizada por Woolf nos romances *Jacob's Room* (O quarto de Jacob) e *The Waves* (As Ondas).

Virginia e seus irmãos não receberam educação religiosa em casa, seu pai era agnóstico convicto e eles foram criados para desprezar as organizações religiosas. Woods (1996, p.64-67) cita trechos de cartas em que Woolf ridiculariza rituais religiosos, como nessa entrada do diário musicada por Argento. É difícil classificar quais seriam suas crenças e opiniões pessoais. Bell e alguns estudiosos a descreviam como mística, acreditando que todos os aspectos do Universo estariam conectados como parte de um todo (WOODS, 1996, p. 66).

Como nessa passagem de seu livro de memórias, “Um esboço do passado” (*A sketch of the Past*):

Isso me remete ao que eu poderia chamar de uma filosofia; de todo modo, é uma ideia constante minha; de que por trás do algodão existe um padrão escondido; de que nós - quero dizer, todos os seres humanos - estamos conectados a ele; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que fazemos parte dessa obra de arte. *Hamlet* ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa vasta massa a que chamamos de mundo. Mas não existe nenhum Shakespeare, nenhum Beethoven; certamente, enfaticamente, não existe nenhum Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a coisa em si. (WOOLF, 2020, p. 27).

Em Hardy's Funeral predominam as observações exteriores, em contraste com as três canções anteriores. A voz e o piano executam papéis específicos nessa canção. Enquanto a cantora representa Woolf no funeral de Thomas Hardy o piano representa musicalmente o cenário da cerimônia, a catedral com o órgão, o coro e a procissão com o caixão. Esse é o trecho mais longo do diário musicado no ciclo (MATAVA, 2014, p. 26-27).

A primeira seção da canção inicia-se sem fórmula nem divisão de compassos com uma melodia duplicada em oitavas na região grave do piano. A escala de doze tons está inserida nessa passagem de atmosfera melancólica e litúrgica marcada com a indicação *come un'intonazione* (como uma entoação). Esse primeiro tema, intitulado “canto”, remete ao canto Gregoriano e será repetido ao longo da canção (figura 21).

The image shows a musical score for a piano piece titled "Solenne e meditativo" with a tempo marking of "♩ = 52 ca.". The score is written in bass clef and consists of two staves. The first staff is marked with a forte dynamic (*f*) and the second with a mezzo-forte dynamic (*mf*). The music features a 12-tone scale, with notes numbered 1 through 12. Above the notes, there are markings for "come un'intonazione" and "loco". The score includes a "3" above the 10th and 11th notes, indicating a triplet. The piece concludes with a "loco" marking.

Figura 21. Tema “canto” e escala de doze tons
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 58.

Em seguida aparece o segundo tema, uma sequência de quintas paralelas na mão direita do piano, num ritmo que sugere o texto *Requiem Aeternam* (figura 22). Esses dois primeiros temas reforçam a intenção do compositor de ambientar o funeral numa grande catedral, como sugere a indicação no início da partitura *Solene e meditativo* (MATAVA, 2014, p. 27).

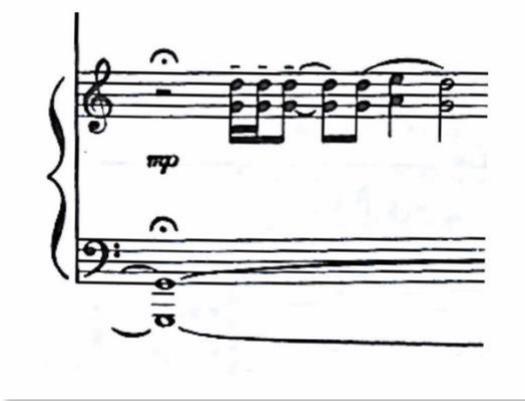


Figura 22. Tema “*requiem aeternam*”
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 58.

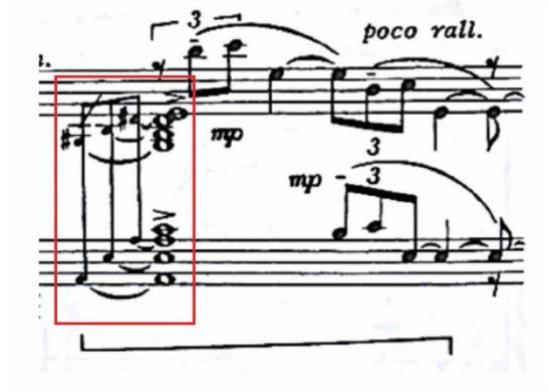


Figura 23. Motivo “acorde arpejado”
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 58.

Na entrada da linha vocal a indicação *senza tristezza* (sem tristeza) reforça a ideia que Woolf, mesmo que estivesse triste pela morte de Thomas Hardy, não sofria uma perda tão profunda pois não tinha muito contato pessoal com o escritor (WOODS, 1996, p. 67). Mais um motivo é apresentado nessa frase, o acorde arpejado no piano antes da palavra *funeral* (figura 23). A música prossegue com os mesmos temas já apresentados enquanto Woolf cita a carta de Max Beerbohm, em que ele elogia o *The common reader*, e a palestra que estava preparando para a *Newnham Arts Society* sobre as mulheres e a escrita (*a lecture about women's writing*). Essa palestra foi publicada posteriormente sob o título *Women and Fiction* (mulheres e a ficção) e deu origem ao ensaio *A room of one's own* (Um teto todo seu). Em seguida, o texto *At intervals some emotion broke in* (De quando em vez alguma emoção irrompia) com a indicação *senza espressione* (sem expressão) enfatiza novamente o distanciamento emocional de Woolf enquanto o piano em *pp* reflete a emoção contida no texto. No final da segunda página a cerimônia prossegue com compasso definido, em 2/4 e ritmo sincopado marcando o início do cortejo fúnebre. Surge o motivo *Bishop* (figura 24), formado por semicolcheia acentuada seguida por colcheia pontuada na linha vocal, relacionado ao texto *One catches a bishop's frown and twitch* (Vemos o franzir de cenho & cacoete de um bispo) (FONTAINE, 2012, p. 71).



Figura 24. Motivo *bishop*
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 59.

Woolf descreve a cena e seus personagens de forma exagerada e satírica enquanto a repetição do motivo *bishop*, primeiro na voz (compassos 1 a 9) e depois no piano (compassos 14 a 21), conduz para a suspeita de que o padre seja um farsante. A dinâmica intensifica-se acompanhando a linha vocal ascendente e mais uma linha é acrescentada no piano, representando a escrita dos pedais de um órgão. O caixão excessivo e teatral a que se refere Woolf (*an overgrown one*) seria na realidade uma urna com as cinzas coberta com uma mortalha. No compasso 35 os acordes arpejados no piano em *pp* marcam o início da procissão na parte externa da catedral e ilustram os pombos voando (*pigeons flying outside*) do texto de Woolf. Conforme o nível da dinâmica aumenta gradualmente, a música torna-se mais dramática, retratando a natureza majestosa da cerimônia. Do compasso 50 ao 53 ocorre o momento de dinâmica mais forte da canção com acordes no piano marcados com *fff eroico*. No acorde final dessa progressão um contraste tonal abrupto prepara a ironia da frase seguinte, *perhaps melodramatic* em que Argento sublinha o desprezo de Woolf pelo exagero melodramático da cerimônia (WOODS, 1996, p. 70-73).

A escrita inicial, sem métrica e divisão de compassos, retorna na seção final. A linha vocal é novamente marcada *senza espressione* à medida em que Woolf torna-se introspectiva. Os temas e motivos apresentados na primeira seção retornam somados ao motivo “*bishop*” no piano em *pianissimo* e *lontano* (longe). Seus pensamentos voltam-se para a mortalidade e a ideia de que separações são mortes. Na última frase, a escrita dissonante e estática de Argento cria uma atmosfera de austeridade com o retorno do tema *Requiem Aeternam*. A constatação melancólica de Woolf na frase *and a sense of the futility of it all* é expressada musicalmente pela dinâmica decrescente da linha vocal concluída pelas três colcheias finais, em *staccato* marcada com *quasi parlato sotto voce* (quase falado, voz baixa).

Quadro 4. Transcrição fonética e tradução

<p>[hɑ:dis 'fju:nə:əl] Hardy's funeral <i>Funeral de Hardy</i></p> <p>[ˈjɛ.stədeɪ wi: went_tu 'hɑ:dis 'fju:nə:əl] Yesterday we went to Hardy's funeral. <i>Ontem fomos ao funeral de Hardy</i></p> <p>wɒt dɪd_aɪ θɪŋk_ʌv What did I think of? <i>No que pensei?</i></p> <p>əv mæks 'bi:ə.bəmz 'le.tə ɔ:ɾ_ə 'le.ktʃə ə'baʊt 'wi:mɪnz_rai.tɪŋ Of Max Beerbohm's letter...or a lecture...about women's writing. <i>Na carta de Max Beerbohm, na palestra sobre literatura de mulheres</i></p>
--

æt_ 'intəvəlz_ sʌm_ɪ 'moʊ_ʃən broʊk_ɪn

At intervals some emotion broke in.

De quando em vez alguma emoção irrompia.

bʌt_ aɪ daʊt ðə kə 'pæ.sɪ.ti əv ðə 'hju.mən 'æ.nɪ.məl fɔ: 'bi.ɪŋ dɪɡ.nɪ'faɪd_ɪn 'sɛ.ri.moʊ.ni

But I doubt the capacity of the human animal for being dignified in ceremony.

Mas duvido que o animal humano seja capaz de dignidade em uma cerimônia.

wʌn 'kæ.tʃɪz_ ə 'bi:ʃəps fɪəʊn_ænd twɪtʃ_ si:z hɪz 'pɔ:liʃt_ 'ʃaɪ.ni noʊz

One catches bishop's frown and twitch; sees his polished shiny nose;

Vemos o franzir de cenho e o cacoete de um bispo: vemos seu nariz lustroso luzidio;

səs'pekts ðə .æpt 'spɛ.ktə.kæld_ɔ:ŋ pɹi:st

suspects the rapt spectacled young priest,

desconfiamos que o olhar enlevado do noviço de óculos

'geɪ.zɪŋ_æt_ðə krɒs hi: 'kæ.ɪz_əv bi.ɪŋ_ə 'hʌmbʌɡ

gazing at the cross he carries, of being a humbug...

para a cruz que ele carrega seja uma fraude

nekst 'hɪə_ɪz ðə 'kɒ.fɪn æn_ 'oʊ.və.gɹoʊn_wʌn

next here is the coffin, an overgrown one;

depois lá vem o caixão, excessivo;

laɪk_ə steɪdʒ_ 'kɒ.fɪn 'kʌ.vəd wɪð_ə maɪt_ 'sæ.tɪn kləθ

like a stage coffin, covered with a white satin cloth;

como um caixão teatral, coberto por um tecido branco de cetim:

bɛ.ɪəz 'el.də:li 'dʒɛn.təl.mɛn rɑ:ðə_ rɛd_ænd stɪf 'hoʊl.dɪŋ tʊ ðə 'kɔ:nəz

bearers elderly gentlemen rather red and stiff, holding to the corners;

os carregadores cavalheiros idosos um tanto vermelhos e rígidos, segurando-o pelos cantos:

'pɪdʒənz 'flaɪ.ɪŋ_əʊt_ sɑɪd pɹɔ_ 'sɛ:ʃən tʊ 'pouəts_ 'kɔ:nə

pigeons flying outside...procession to poets corner;

pombos voando lá fora... procissão até o poets corner;

drə'mæ.tɪk ɪn ʃʊə_ænd 'sɜ:tən_ hoʊp əv_ɪmɔ: 'tæ.lɪ.ti pə 'hæps mɛ.ləʊ.dɪə' mæ.tɪk

dramatic "In sure and certain hope of immortality" perhaps melodramatic...

o dramático "Na esperança certa e confiante da imortalidade", melodramático talvez.

'oʊ.və_ɔ:l_ ðɪs brʊ:dz_ fɔ: mi: sʌm_ʌn_ 'i:zi_ sɛns_əv_ ʃfeɪndʒ_ ænd mɔ: 'tæ.lɪ.ti

Over all this broods for me some uneasy sense of change and mortality

Tudo isso faz brotar em mim a sensação de inquietude, de mudança e mortalidade

ænd haʊ 'pɑ:tiŋz_ɑ: dɛθs

and how partings are deaths;

de que as despedidas são mortes;

ænd_ðɛn_ə sɛns_ əv_ maɪ_ oʊn_ feɪm

and then a sense of my own fame...

e depois a de minha própria fama...

ænd_ə sɛns_əv_ ðə_ fju: 'tɪ.lɪ.ti_ əv_ɪt_ɑ:l_]

and a sense of the futility of it all.

e a sensação da futilidade de tudo.

3.5 ROME

Monday, May 13st

Rome: tea. Tea in cafe. Ladies in bright coats and white hats. Music. Look out and see people like movies...Ices. Old man who haunts the Greco²⁴...Fierce large jowled old ladies²⁵...talking about Monaco. Talleyrand²⁶. Some very poor black wispy women. The effect of dowdiness produced by wispy hair²⁷. Sunday cafe...Very cold. The Prime Minister's letter offering to recommend me for the Companion of Honour.²⁸ No. (WOOLF, 1954, p. 240).

Segunda-feira, 13 de maio

Roma: chá. Chá no café. Senhoras de casacos brilhantes e chapéus brancos. Música. Olho para fora e vejo pessoas como filmes...Sorvetes. Homem velho que assombra o Greco...Velhinhas ferozes, de bochechas grandes...falando sobre Mônaco. Talleyrand. Algumas mulheres negras muito pobres e magrinhas. O efeito de desleixo produzido pelos cabelos ralos. Café de domingo...Muito frio. A carta do Primeiro Ministro oferecendo recomendar-me para a Companion of Honour. Não. (Tradução minha).

Na entrada original (ver anexo 1, p. 160-161), Virginia Woolf registrou descrições de passeios, paisagens, atrações turísticas e experiências marcantes em sua habitual viagem anual para o exterior com Leonard. Na primavera de 1935 eles viajaram de carro pela Alemanha, Verona, Bolonha, Florença, Perugia e Spoleto. No final da viagem foram à Roma onde encontraram Vanessa, irmã de Virginia, e parte de sua família. Durante a viagem, Virginia recebeu uma carta do primeiro-ministro com o convite para integrar a *Order of the Companion of Honour*. Nesse período ainda sentia a perda de seu amigo Roger Fry (1866-1934) e preparava algumas notas preliminares para sua biografia; escrevia o romance *The Years* (Os Anos) e também estava ansiosa por escrever *Three guineas* (Três guinéus) (BELL, 1988, p. 484 a 486).

Bell (1988, p. 480) destaca também acontecimentos e guerras que marcaram a ascensão do fascismo na Europa entre 1933 e 1938 e tiveram impacto na vida e no pensamento de Virginia, que odiava a violência e a associava à agressividade masculina.

²⁴ Caffè Greco é o café mais antigo de Roma, fundado 1760. É considerado um café literário, frequentado por importantes escritores e artistas ao longo dos séculos.

²⁵ *Fierce large jowled old ladies*: traduzido como Velhinhas ferozes, de bochechas grandes. Nessa frase, Woolf compara as bochechas caídas das velhinhas com bochechas de buldogues.

²⁶ Charles Maurice de Talleyrand-Perigord (1754-1838), político e diplomata francês

²⁷ *Dowdiness* nesse contexto relaciona-se com à deselegância de pessoas de idade.

²⁸ A *Companion of Honour* foi fundada por George V em 1917 para reconhecer serviços de importância nacional. É um prêmio especial àqueles que fizeram uma contribuição importante para as artes, ciência, medicina ou para o governo por um longo período de tempo. Website: <https://www.royal.uk/companion-honour> acessado em 02 de julho de 2021.

em 1933, ano da publicação de *Flush*, Hitler subia ao poder e os japoneses atacaram a Manchúria²⁹; no ano seguinte houve o que pareceu o primeiro estágio de uma revolução fascista da França; em 1935 os italianos invadiram a Abissínia³⁰; em 1936 começou a Guerra Civil Espanhola; em 1937 os japoneses tomaram Xangai e Pequim e em 1938 os nazistas anexaram primeiro a Áustria e depois os Sudetos³¹. (BELL, 1988, p. 480).

No capítulo referente a esta canção, Woods (1996, p.81-89) faz um paralelo com algumas relações pessoais que influenciaram e causaram impacto na vida de Woolf, como sua relação com Violet Dickinson³², Vita Sackville-West³³, Ethel Smyth³⁴, Vanessa Bell e Leonard Woolf. Violet, Vita e Ethel foram mulheres que a impactaram profundamente, tanto pessoalmente quanto profissionalmente. Cada uma contribuiu de uma forma singular, porém todas compartilhavam um forte instinto maternal com ela, papel exercido de forma mais consistente por Vanessa e Leonard e essencial para Woolf.

Virginia sempre foi muito ligada à sua irmã Vanessa, filha mais velha de Leslie e Julia Stephen. Cuidou de seus irmãos mais novos após a morte de Stella, sua meia-irmã por parte de mãe, que também assumiu esse papel quando Julia morreu. Na infância as duas decidiram suas profissões, Vanessa seria pintora e Virginia escritora. Ambas tiveram impactos extremos na criatividade uma da outra ao longo de suas carreiras, trocando tanto críticas quanto elogios. Em 1907, Vanessa casou-se com Clive Bell e Virginia ficou extremamente enciumada por ter que dividir sua afeição. Em 1908, após o nascimento de Julian, filho do casal, Virginia e Clive, também com ciúmes da relação de Vanessa com o filho, começaram um flerte prolongado, porém nunca consumado. Em 1910, nasceu Quentin, segundo filho do casal. Alguns meses depois, Vanessa começou uma relação apaixonada com o pintor e crítico de arte Roger Fry (1866-1934). Esse relacionamento acabou quando ela se apaixonou por outro artista, Duncan Grant (1885-1978), que ela conheceu quando este estava envolvido numa relação com seu irmão Adrian. Vanessa e Duncan viveram juntos até sua morte em 1961 e tiveram uma filha, Angelica Bell, em 1918. Em 1937, a morte de seu filho Julian na Guerra Civil Espanhola foi dilacerante para as duas irmãs, Vanessa sofreu um colapso físico e Virginia pôde retribuir o suporte emocional dedicado por sua irmã a ela por toda a sua vida (WOODS, 1996, p. 90-94).

²⁹ Região nordeste da China.

³⁰ Atual Etiópia.

³¹ Região da Tchecoslováquia que possuía uma grande quantidade de descendentes de alemães.

³² Violet Dickinson (1865- 1948) foi por muitos anos a amiga mais íntima de Woolf.

³³ Vitória (Vita) Sackville-West (1892-1962), escritora, amiga e amante de Woolf. Foi membro do grupo de Bloomsbury e inspirou o romance *Orlando* (1928).

³⁴ Ethel Smyth (1858-1944), escritora, compositora e feminista. Depois de ler *A Room of One's Own* (1929), quis conhecer Woolf de quem se tornou amiga íntima a partir de 1930.

Em maio de 1912 Virginia aceitou o pedido de casamento de Leonard Woolf. Leonard era completamente devotado a ela, mantinha um caderno em que registrava diariamente informações sobre sua saúde e assistia de perto os sinais de estresse que poderiam causar-lhe um colapso. Ela dependia dele para seu conforto diário e segurança. Leonard também foi seu grande incentivador e fazia regularmente críticas construtivas em relação à sua escrita. Os dois fundaram a editora *Hogarth Press*, propiciando a publicação de suas obras e de autores como T.S. Eliot, Gertrude Stein, Katherine Mansfield, Vita Sackville-West e Sigmund Freud. Apesar das decepções e dificuldades, Leonard e Virginia tiveram um casamento feliz, compartilhavam uma dependência mútua e nunca passaram muito tempo separados (WOODS, 1996, p. 94-97).

Como *Hardy's Funeral, Rome* é uma canção repleta de observações exteriores. Woolf, registra vários pensamentos e observações sobre seus arredores com frases curtas, enquanto a música de Argento ilustra o cenário e a atmosfera do momento. Assim como em *Hardy's Funeral*, a canção torna-se reflexiva no final, quando Woolf medita sobre eventos em sua vida, criando uma justaposição entre o ambiente despreocupado de Roma e seus conflitos interiores.

Nesta canção, Argento edita o texto de Woolf modificando seu sentido original através de omissões, adições e repetições de palavras. Na entrada completa Woolf faz uma lista de observações referindo-se também a outras cidades visitadas na viagem. O trecho musicado está originalmente dividido em dois parágrafos relacionando dois momentos distintos, sob os títulos: *Rome* e *Sunday Café*. Argento reúne as observações listadas numa única narrativa. A primeira edição desloca *sunday café* (café de domingo) e *very cold* (muito frio) para o final do texto, antes do pensamento sobre a carta do primeiro-ministro. A segunda edição ocorre quando Argento omite a referência a Quentin falando de Mônaco e Talleyrand, passando o sujeito dessa ação para as “Velhinhas ferozes, de bochechas grandes” (*fierce large jowled old ladies*). Na entrada original, Woolf menciona sua irmã e seus sobrinhos, além de estar viajando com seu marido Leonard. Argento evoca uma sensação de isolamento ao omitir a presença dos familiares da autora, criando um contraste entre o caos colorido de Roma e a solidão de Woolf.

Rome é a canção mais convencional do ciclo, tanto formalmente quanto musicalmente. É a primeira com armadura de clave definida e com relativa estabilidade tonal, começando e terminando em dó menor. Sua forma é facilmente identificável, dividida numa estrutura ABA caracterizada principalmente pelo piano. A seção A (compassos 1 a 21 e 51 a 70) apresenta o principal motivo da canção, *café music* (música de café) (figura25).

Figura 25. Motivo *café music* (compassos 1 a 3)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 65.

Sobre isso, Argento comenta: “Eu queria que tivesse o som de uma orquestra de café de alta classe, tocando a música da época (1935) talvez até um tango lento (que eu acredito que era popular na época).”³⁵ (SIGAL, 1985 *apud* WOODS, 1996, p. 98. Tradução minha)

No compasso 21, a palavra *music* serve como transição para a seção B (compasso 22 a 51) caracterizada pelo motivo *mandolino*, acompanhamento do piano que imita um bandolim (figura 26). Também a partir do compasso 22, na mão direita do piano, ressurgue a escala de doze tons em sua forma original, como na primeira canção, *The Diary*. Nos compassos 31 a 37 a série reaparece transposta para uma terça maior acima (FONTAINE, 2012, p. 41).

Ainda na seção B, no compasso 32, além da edição de Argento citada anteriormente que conecta o texto *Fierce large jowled old ladies* com *talking about Monaco*, a repetição da palavra *talking* com o intervalo de um trítono em sua primeira sílaba cria um efeito que lembra um pássaro grasnando e contribui para criar a imagem humorística de um burburinho de velhas fofoqueiras (WOODS, 1996, p. 101).

³⁵ *I wanted it to have the sound of rather high-class cafe orchestra, playing music of the day (1935) perhaps even a slow tango (which I believe were popular at the time).*

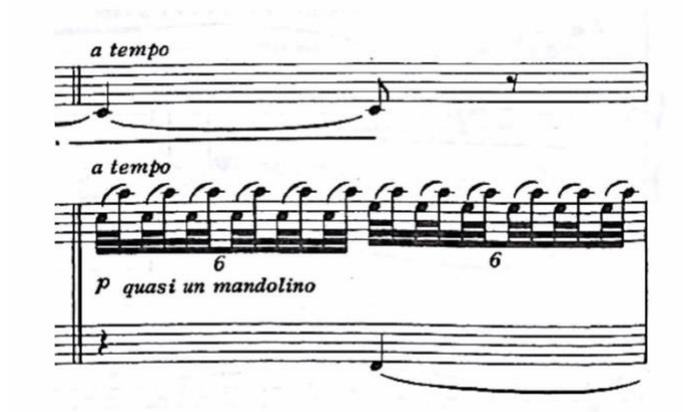


Figura 26. Motivo mandolino (compassos 22)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 66.

Enquanto o piano retrata o café e o bandolim com melodias na direção da tonalidade de dó menor, a linha vocal desenvolve-se com uma certa independência do piano, destacando a cantora do cenário, como uma observadora externa. As frases curtas da voz são, em muitos momentos, conflitantes com relação ao piano, tanto melodicamente quanto ritmicamente. Isso ocorre porque toda a parte vocal de *Rome* consiste em seis diferentes combinações da série original, todas transpostas e retrógradas, nos seguintes compassos: 2 a 21; 24 a 30; 31 a 38; 44 a 51; 52 a 63; 63 a 70. As aparições da sequência primordial são completas, com algumas repetições de tons para acomodar o texto, e nem sempre o final de uma escala coincide com o final de uma frase musical ou textual (MATAVA, 2014, p. 34).

Após o final da seção B, o interlúdio do piano contém os primeiros nove tons da série original em sua forma primária. Nos compassos seguintes, o décimo e o décimo segundo tons da série aparecem na voz enquanto o décimo primeiro tom é sustentado pelo piano. Ao obscurecer o final da série, Argento modifica a atmosfera da canção, acompanhando a mudança dos pensamentos de Woolf (FONTAINE, 2012, p. 41 a 43). No compasso 44, os acordes sustentados no piano em dinâmica forte acentuam a mudança do clima enquanto a linha vocal torna-se mais falada (figura 27).

Figura 27. Interlúdio do piano com escala de doze tons (compassos 39 a 45)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 68.

O retorno à seção A no compasso 51 retoma o motivo *café music*, mas numa oitava abaixo, podendo sugerir uma modificação na atmosfera de observação despreocupada do início da canção. A melodia conduz para o pensamento de Woolf sobre a recomendação do primeiro-ministro para a *Companion of Honour*. Woolf acreditava que prêmios, condecorações e honrarias serviam para reforçar qualidades prejudiciais como orgulho, inveja e competitividade (WOODS, 1996, p.103). Argento acrescenta um *crescendo* na linha do piano culminando em *forte* no final da frase, na palavra *Honour*, representando a importância da honraria. Em contraste, a dinâmica suave dos últimos compassos revela a ausência de paixão ou raiva de Woolf ao declinar do convite.

Quadro 5. Transcrição fonética e tradução

<p>[ɪəʊm] Rome <i>Roma</i></p> <p>[ɪəʊm ti: ti: m kæ'feɪ] Rome: tea. Tea in café. <i>Roma: chá. Chá no café.</i></p> <p>'leɪdɪz ɪn braɪt kəʊts ænd maɪt hæts Ladies in bright coats and white hats. <i>Senhoras de casacos brilhantes e chapéus brancos.</i></p> <p>'mju:zɪk Music. <i>Música.</i></p> <p>lʊk aʊt ænd si: 'pi:pəl 'pi:pəl:laɪk 'mu:vɪz 'aɪ.sɪz Look out and see people, people like movies...Ices. <i>Olho para fora e vejo pessoas, pessoas como filmes...Sorvetes.</i></p> <p>əʊld mæn hu hɒnts ðə 'ɡrekoʊ Old man who haunts the Greco... <i>Homem velho que assombra o Greco...</i></p> <p>'fɪəs la:dʒ dʒəʊld əʊld 'leɪ.dɪ:z 'tɔ:kɪŋ ə'baʊt 'mɒ.nə.koʊ 'tæ.li.ɪænd Fierce large jawled old ladies...talking about Monaco. Talleyrand. <i>Velhinhas ferozes, de bochechas grandes...falando sobre Mônaco. Talleyrand.</i></p> <p>səm 've.ɹi 'pʊə blæk 'wɪ.spi 'wɪ.mɪn Some very poor black wispy women. <i>Algumas mulheres negras muito pobres e magrinhas.</i></p> <p>ði ɪ'fekt əv 'daʊ.di.nɪs pɹə'dju:st baɪ 'wɪ.spi 'heə The effect of dowdiness produced by wispy hair. <i>O efeito de desleixo produzido pelos cabelos ralos.</i></p> <p>'sʌn.deɪ kæ'feɪ 've.ɹɪ koʊld Sunday café...Very cold. <i>Café de domingo...Muito frio.</i></p> <p>ðə 'pɹaɪ mɪ'nɪstəz 'le.tə 'ɒ.fə.ɪŋ tʊ ɹɛkə'mend mi: fɔ: ðə kəm'pæ.njən əv 'ɒnə The Prime Minister's letter offering to recommend me for the Companion of Honour. <i>A carta do Primeiro Ministro oferecendo recomendar-me para a Companion of Honour.</i></p> <p>nəʊ] No <i>Não.</i></p>
--

Fonte: elaboração da autora.

3.6 WAR

Saturday, June 22nd

This, I thought yesterday, may be my last walk. [...] the war — our waiting while the knives sharpen for the operation — has taken away the outer wall of security. No echo comes back. I have no surroundings. [...] Those familiar circumvolutions — those standards — which have for so many years given back an echo and so thickened my identity are all wide and wild as the desert now. I mean, there is no “autumn”, no winter. We pour to the edge of a precipice.. and then? I can’t conceive that there will be a 27th June 1941. (WOOLF, 1954, p. 324-325).

Sábado, 22 de junho

Isso, eu pensei ontem, pode ser minha última caminhada. [...] a guerra - nossa espera enquanto as facas se afiam para a operação — levou embora a parede externa da segurança. Nenhum eco retorna. Eu não tenho entorno. Todas essas circunvoluções familiares — esses padrões — que durante anos deram eco e aprofundaram a minha identidade agora são extensas e vazias como o deserto. Quero dizer, não há “outono”, nem inverno. Chegamos à beira de um precipício...e daí? Não imagino que haverá um 27 de junho de 1941.³⁶

A Segunda Guerra foi uma realidade ameaçadora para Virginia Woolf. Seu diário está cheio de descrições de ataques aéreos, tiros de artilharia e bombardeios. Em 1940, enquanto ela e seu marido Leonard estavam na *Monk’s House*³⁷, em Rodmell, sua casa em Londres foi parcialmente destruída por bombardeios. Além disso, Leonard era judeu, e os nomes do casal estavam numa lista da Gestapo³⁸ de uma invasão de julho de 1940 (ZWERDLING, 1986 *apud* WOODS, 1996, P. 110). Cientes dos horrores praticados pelos nazistas, o casal planejou cometer suicídio caso um ataque acontecesse. A princípio inalariam a fumaça do escapamento do carro, mas decidiram pelo envenenamento com doses letais de morfina conseguidas pelo irmão de Woolf, Adrian Stephen.

Virginia Woolf já havia sofrido perdas significativas na Primeira Guerra, como a morte de amigos e de dois irmãos de Leonard. A morte de seu sobrinho Julian, em 1937 na Guerra Espanhola, também havia sido devastadora tanto para ela quanto para sua irmã Vanessa. As experiências vividas por Woolf antes e durante a Segunda Guerra a marcaram profundamente e estão presentes em várias entradas de seu diário. Em sua tese, Woods (1996, p. 111 a 113) selecionou trechos do diário entre 1936 e 1941 para ilustrar a atmosfera do período e como o pensamento e a escrita de Woolf foi afetada. O trecho escolhido por Argento expressa

³⁶ Tradução minha, exceto trecho sublinhado traduzido por Ana Carolina Mesquita (MESQUITA, 2020, p. 181).

³⁷ *Monk’s House* era o nome da casa de campo comprada pelo casal Woolf em 1919 em Rodmell, no condado de Sussex, na Inglaterra.

³⁸ Gestapo é a abreviatura de *Geheime Staatspolizei* (Polícia Secreta do Estado) polícia secreta oficial da Alemanha Nazista.

pensamentos recorrentes naquele período como a ausência de perspectiva sobre seu futuro, tanto físico quanto literário e artístico. Para ela os artistas tornavam-se insignificantes em tempos de caos, em que a preocupação com a sobrevivência era primordial.

Assim como nos diários, a guerra permeou também sua literatura profissional tanto em seus romances quanto em seus ensaios. “Três guinéus” (*Three Guineas*, 1938) e “Pensamentos de paz durante um ataque aéreo” (1940) são exemplos de ensaios que relacionam a conexão entre patriarcado e militarismo. No posfácio do livro “As mulheres devem chorar...ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo” (WOOLF, 2019a), Guacira Lopes Louro comenta:

Virginia expressa, ao longo da sua vida, sua profunda recusa à guerra e à banalização da morte. Mas sua crítica vai além, muito além, da rejeição às armas. Ela denuncia a estreita ligação entre a violência explícita dos choques entre Estado-nações e a violência miúda, cotidiana, do mundo privado. Segundo ela, haveria um fio quase imperceptível - mas efetivo - entre os tiranos que ameaçam os povos e os tiranos que atuam no interior das famílias. O repúdio que, clamorosamente, é feito aos primeiros, não costuma, no entanto, se estender aos do mundo doméstico. Muito pelo contrário, a força dos costumes e da tradição reitera o poder desses pequenos tiranos, o poder dos pais, dos maridos e dos irmãos sobre as mulheres da casa. A crítica de Virginia à violência e às guerras funda-se na sua crítica ao patriarcado. (WOOLF, 2019, p. 142).

O texto musicado por Argento refere-se ao dia 22 de junho, mas foi extraído da combinação de duas entradas, dos dias 22 e 27 de junho de 1940, editadas e condensadas por Leonard Woolf em sua publicação dos diários. Por isso faz mais sentido que Virginia Woolf escrevesse que não poderia conceber que houvesse um 27 de junho de 1941, já que estava escrevendo na mesma data em 1940.

De acordo com o próprio compositor, “*War* é de fato uma longa, longa cadência para voz”³⁹ (SCANLAN, 1979, p.52. Tradução minha). A canção, sem fórmula e divisão de compassos, consiste em três linhas independentes e contrastantes: a voz, a mão direita e a mão esquerda do piano. A mão direita do piano não possui armadura de clave enquanto as linhas da mão esquerda e da voz possuem três sustenidos em sua armadura. As notas das três linhas são provenientes da escala de doze tons, motivo temático principal do ciclo. Na parte inferior da primeira página da partitura, Argento faz a seguinte indicação para o pianista: “mantenha o pedal de sustentação pressionado conforme indicado para captar tons e vibrações simpatéticas”⁴⁰. O efeito resultante é a criação de ecos significativos para o texto e uma

³⁹ *War is in effect a long, long cadenza for voice.*

⁴⁰ *Keep sustaining pedal depressed as indicated throughout to pick up undertones and sympathetic vibrations.* Tradução minha.

reverberação assustadora enfatizando que a guerra está sempre presente nos pensamentos de Woolf (MATAVA, 2014, p. 42).

O papel do pianista em *War* não é tanto acompanhar o cantor, mas sim fornecer temas e motivos que representem os sons da guerra, reais ou presentes na mente de Woolf. A mão direita, concentrada nos registros muito agudos do piano, executa repetições rápidas da mesma nota em dinâmica decrescente, com sua duração aumentada gradativamente e com um *rallentando* no final de cada frase (figura 28). Segundo Woods (1996, p.115) esse tema recorrente representa os sons da guerra, como tiros de metralhadoras, aviões, sirenes e bombardeios e sua prevalência em toda a canção pode aludir à guerra permeando todos os aspectos da vida de Woolf.



Figura 28. Tema “sons da guerra”, primeira linha do piano
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 70.

Ao longo de toda a canção a mão esquerda do piano toca apenas as notas sol# e dó# em oitavas graves. Essas duas notas formam um intervalo de quarta justa ascendente caracterizando o motivo *war* (figura 29 e 30), introduzido primeiro pela voz com as palavras *the war* no segundo sistema da segunda página (MATAVA, 2014, p. 43). Esse motivo é ecoado esporadicamente ao longo da canção com variações rítmicas e dinâmicas e seu movimento de dominante (sol#) para tônica (dó#) sugere uma rigidez militar (WOODS, 1996, p.117).



Figura 29. motivo *war* (primeira aparição no piano)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 71.

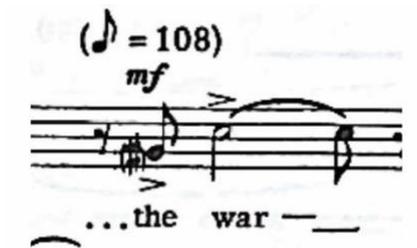


Figura 30. Motivo *war* na linha vocal
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 71.

A primeira frase da voz *This I thought yesterday* (Isso eu pensei ontem) também guarda relações com o universo militar (figura 31). Em reunião com a minha orientadora, ela reconheceu semelhanças intervalares dessa frase com o tema conhecido como “Toque de

Silêncio” ou “Taps” (figura 32), canção geralmente executada em cerimônias de homenagem a militares mortos (MELLO, 2021).



Figura 31. Primeira frase de *War*
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 70.

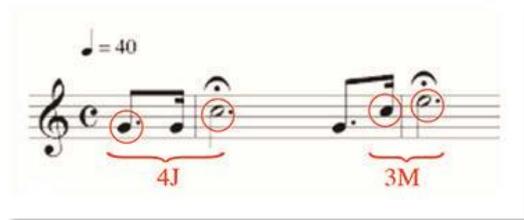


Figura 32. Início de “Taps”
Fonte: elaboração da autora.

A linha vocal é completamente independente do piano, coincidindo ritmicamente apenas em alguns momentos. O tratamento do texto por Argento busca retratar as mudanças dos pensamentos de Woolf contrastando dinâmica e articulação vocal e criando momentos de silêncio com fermatas sobre pausas. O compositor acrescenta também repetições de palavras e frases criando um efeito de eco. A primeira frase do texto é repetida integralmente duas vezes e interrompida na terceira repetição bruscamente pelo texto *the war*. A tonalidade de lá maior, definida pela armadura de clave, é confirmada no primeiro período da frase de abertura (*This I thought yesterday*), enquanto sua continuação está sobre notas da tonalidade de sol menor (*maybe my last walk*). Essas quatro primeiras linhas da voz apresentam uma parte da escala de doze tons em retrogradação enquanto no piano a escala é completada.

Na frase seguinte, *our waiting while the knives sharpen for the operation*, uma tríade de ré maior com durações rítmicas cada vez mais rápidas e dinâmica crescente finalizada abruptamente constitui um novo tema: “pânico crescente” (figura 33). As características desse material melódico e rítmico transmitem a sensação de insegurança e desespero crescente de Woolf. Argento apresenta várias versões modificadas do tema “pânico crescente” sublinhando outras frases do texto (MATAVA, 2014, p.45).

Figura 33. Tema “pânico crescente”
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 71.

Em seguida, o efeito de eco na linha vocal aparece novamente com a repetição das frases *the war* e *has taken away*. Na terceira linha da terceira página, após o texto *No echo comes back*, pode-se ouvir o eco da voz reverberando no piano devido ao efeito causado pelo pedal de sustentação pressionado. Dessa forma, Argento cria um eco musical que pode ser interpretado como o anseio de Woolf em receber uma resposta apesar de constatar que a guerra a deixou sem público para criticar o seu trabalho.⁴¹ Na sequência, a voz repete o mesmo texto com uma versão modificada do tema “pânico crescente” com articulação vocal melismática. Segundo Woods (1996, p. 119) essa articulação vocal é utilizada para enfatizar determinadas palavras como *echo*, *wild*, *wall* e *we pour* e sempre em versões alteradas do tema “pânico crescente”. Na maior parte da canção a articulação vocal é silábica com a utilização de grandes saltos intervalares em palavras como *echo*, *outer* e *wide* acrescentando também uma atmosfera de tensão ao texto. Na frase seguinte, *those standards — which have for so many years given back an echo and so thickened my identity* refere-se à perda dos padrões que durante anos deram eco e aprofundaram sua identidade como escritora e que podem ter contribuído para sua perda de confiança como artista, influenciando o declínio de sua saúde mental (MATAVA, 2014, p.46).

Assim como em *The Diary, War* apresenta e retoma temas e motivos recorrentes em outras canções do ciclo. A frase *those familiar circumvolutions* é retirada do tema “canto de *Hardy’s Funeral* e mais adiante a expressão *I mean* num intervalo de meio tom descendente retoma o motivo *writing* da primeira canção. Também nesse ponto a escala de doze tons, motivo temático central do ciclo introduzido em *The Diary*, aparece em transposição. Os primeiros nove tons da série estão em sucessão melódica, iniciada em *I mean* enquanto os três últimos tons estão junto ao texto *we pour to the edge of a precipice* e *and then*. Esse atraso dos três últimos tons têm uma relação quase literal com o texto dando a impressão de que Woolf está à beira de um precipício mental, antecipando o que está por vir. Outra aparição menos evidente da série ocorre na mão direita do piano com o tema “sons da guerra”. Ao longo da canção, esse tema apresenta as notas da escala de doze tons, porém de forma desordenada. Essa confusão da série transmite o estado de espírito turbulento de Woolf (FONTAINE, 2012, p. 47). Ainda nesse trecho, Argento faz mais duas modificações interessantes: o intervalo de quarta justa do motivo *war* é transformado em um trítone nas palavras *and then* trazendo uma atmosfera ainda mais sinistra para o fim da canção. E na última frase da canção *I can’t conceive that there will be a*

⁴¹ Há uma frase na entrada original, omitida no trecho musicado, em que Woolf expressa com mais clareza a sensação de não haver público para seu trabalho: *I have so little sense of a public that I forget about Roger [Roger Fry: A Biography] coming out or not coming out.*

twenty seventh, June há a equivalência da melodia vocal do início da canção (*This, I thought yesterday*) mas em ré maior, uma quarta justa acima da tonalidade de lá maior. Argento aplica a transposição de tonalidade também com a relação intervalar de quarta justa, característica do tema *war* (MATAVA, 2014, p. 48). A canção termina com a repetição da nota sol# na voz e em três oitavas no piano junto ao texto *nineteen fortyone* em dinâmica crescente (figura 34). Woods (1994, p.120) compara esse motivo ao "toque do sino da morte" (*the tolling of the death knell*).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a dynamic of *pp* (pianissimo) and a marking *(non cresc.)*. The dynamics progress through *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) to *niente* (silence). The lyrics "nine - teen for - ty - one." are written below the notes. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). It starts at measure 12 with a dynamic of *pp* and progresses through *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The notes are mostly chords, with some single notes in the bass line.

Figura 34. Motivo “toque do sino da morte”
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 75

Ao declarar *I can't conceive that there will be a 27th June 1941* (Eu não posso conceber que haverá um 27 de junho de 1941) Woolf evidencia a ideia da ausência de futuro para sua escrita e para si mesma, um presságio ameaçador que acaba tornando-se real pois ela cometera suicídio em 28 de março de 1941 (MATAVA, 2014, p. 41).

Quadro 6. Transcrição fonética e tradução

<p>[wɔ:] War <i>Guerra</i></p> <p>[ðɪs aɪ θɔ:t 'jɛ.stədeɪ meɪ bi: maɪ lɑ:st wɔ:k This I thought yesterday, may be my last walk... <i>Isso eu pensei ontem, pode ser minha última caminhada...</i></p> <p>ðə wɔ: aʊə 'weɪ.tɪŋ maɪl ðə naɪvs 'ʃɑ:pən fɔ: ði ɒpə'reɪ.ʃən the war — our waiting while the knives sharpen for the operation — <i>a guerra — nossa espera enquanto as facas se afiam para a operação —</i></p> <p>ðə wɔ: hæz 'teɪ.kən ə 'wei ði 'aʊ.tə wɔ:l əv sɪ'kjʊə.ɪti the war — has taken away the outer wall of security. <i>a guerra — levou embora a parede externa de segurança.</i></p> <p>nou 'ɛ.kou kʌmz bæk aɪ hæv nou sə'raʊn.dɪŋz No echo comes back. I have no surroundings... <i>Nenhum eco retorna. Eu não tenho entorno...</i></p> <p>ðəʊz fə'mɪ.ljə sɜ:kəm.və'lu:ʃənz ðəʊz stændəz Those familiar circumvolutions — those standards — <i>Todas essas circunvoluções familiares — esses padrões —</i></p> <p>maɪf hæv fɔ: sɔʊ 'mæ.ni 'jɪəz 'gɪ.vən bæk ən 'ɛ.kou which have for so many years given back an echo <i>que durante anos deram eco</i></p> <p>ænd sɔʊ 'θɪ.kænd maɪ aɪ'den.tɪ.ti a: ɔ:l waɪd ænd waɪld æz ðə 'de.zət naʊ and so thickened my identity are all wide and wild as the desert now. <i>e aprofundaram a minha identidade agora são extensas e vazias como o deserto.</i></p> <p>aɪ mi:n ðeə'ɪz nou 'ɔ:təm nou 'wɪn.tə I mean, there is no “autumn”, no winter. <i>Quero dizer, não há “outono”, nem inverno.</i></p> <p>wɪ: pɔ: tʊ ði ɛdʒ əv ə 'pɪ.ɛ.sɪ.pɪs ænd ðen We pour to the edge of a precipice...and then? <i>Chegamos à beira de um precipício...e daí?</i></p> <p>aɪ kɑnt kən'si:v ðæt ðeə wɪl bi: ə'twenti 'sevənθ dʒu:n naɪn'ti:n fɔ:ti 'wʌn I can't conceive that there will be a 27th June 1941. <i>Não imagino que haverá um 27 de junho de 1941.</i></p>
--

Fonte: elaboração da autora.

3.7 PARENTS

Sunday, December 22nd

How beautiful they were, those old people - I mean father and mother - how simple, how clear, how untroubled. I have been dipping into old letters and father's memoirs. He loved her: oh and was so candid and reasonable and transparent...How serene and gay even, their life reads to me: no mud; no whirlpools. And so human - with the children and the little hum and song of the nursery. But if I read as a contemporary I shall lose my child's vision and so must stop. Nothing turbulent; nothing involved; no introspection. (WOOLF, 1954, p. 346).

Domingo, 22 de dezembro

Quão bonitos eles eram, aqueles velhos - quero dizer pai e mãe - quão simples, quão claros, quão sem problemas/imperturbáveis. Tenho mergulhado em velhas cartas e nas memórias de meu pai. Ele a amava: ah! e era tão sincero, razoável e transparente. [...] Quão serena, e até mesmo alegre, a vida deles me parece: sem lodo; sem redemoinhos. E tão humano - com as crianças e o pequeno murmúrio e a canção do quarto das crianças. Mas se eu ler como uma contemporânea eu devo perder minha visão infantil e então devo parar. Nada turbulenta; nada envolvida; sem introspecção. (tradução minha).

Em dezembro de 1940 a Inglaterra estava em plena guerra. O casal Woolf residia em sua casa de verão em Rodmell para escapar dos perigos de Londres e seus constantes ataques aéreos. Em novembro, Virginia Woolf estava com boa saúde e tinha acabado de terminar seu último romance, *Between the Acts* (Entre os Atos). No mesmo período concluiu o ensaio autobiográfico *A sketch of the past* (Um esboço do passado), um registro de memórias que seria fonte para sua autobiografia, escrito entre maio de 1939 e novembro de 1940. Em “Um esboço do passado” Woolf recorda eventos de sua infância e questiona os possíveis efeitos dessas experiências em sua instabilidade emocional.

A vida na casa da família Stephen não era tão calma e serena quanto aparenta essa entrada do diário. A infância de Woolf foi marcada por sucessivas perdas, a começar pela morte de sua mãe, Julia Stephen, em 1895. Virginia tinha 13 anos e declarou: “A morte dela foi a pior desgraça que poderia acontecer” (BELL, 1988, p. 86).

Julia havia ficado viúva aos vinte e quatro anos e tinha três filhos, George, Stella e Gerald. Em 1878 casou-se com Leslie Stephen, também viúvo e com uma filha, Laura. Entre os anos de 1879 e 1883 eles tiveram mais quatro filhos: Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian. Além das demandas de uma família grande, que incluía cuidar de sua mãe doente, Julia era envolvida em muitas atividades de caridade e passava muito tempo visitando e cuidando dos pobres. Em 1895 a pressão da vida diária tornou-se excessiva e aos quarenta e oito anos, Julia

morreu de febre reumática (WOODS, 1994, p.126). Virginia descreve a relação com sua mãe nesse trecho de “Um esboço do passado”:

Percebo agora, [...] porque era impossível para minha mãe deixar em um filho uma impressão demasiado íntima ou particular. [...] Percebo agora que ela vivia em tão extensa superfície que não possuía nem tempo, nem forças, para concentrar-se, exceto por um momento se algum de nós caísse doente ou se qualquer outra espécie de crise infantil acometesse a mim ou a um dos outros [...] Olhando em retrospecto, a compreensão que tenho hoje da posição de minha mãe deve assumir algum destaque; e mostra que uma mulher de 40 anos com sete filhos, alguns dos quais demandavam a mesma atenção dos adultos, e quatro outros ainda crianças, além de uma oitava, Laura, uma demente, mas que morava conosco; e um marido 15 anos mais velho, difícil, exigente, dependente dela; percebo agora que uma mulher que devia manter tudo isso existindo e sob controle somente poderia ser uma presença generalizada, e não específica, para uma criança de sete ou oito anos. Consigo me lembrar de ficar a sós com ela por mais do que uns poucos minutos? Alguém sempre vinha interromper. Quando lembro espontaneamente dela, é sempre num ambiente cheio de pessoas; [...] que miscelânea de coisas, se deixo o pensamento correr solto, consigo recordar sobre minha mãe; mas todas as lembranças são dela acompanhada; dela rodeada; dela generalizada; dispersa, onipresente; dela como criadora daquele mundo feliz e populoso que girava no centro da minha infância com tanta alegria. (WOOLF, 2020, p. 43-44).

Woods (1994, p.128) destaca que o fato de Virginia não ter recebido muita atenção individualizada na infância seria uma característica comum numa típica família vitoriana⁴²: “crianças vitorianas, nas casas de classe média alta, eram deixadas muito sozinhas. [...] se as crianças chorassem eram ignoradas para que um firme caráter moral fosse impregnado desde o princípio.” (DeSalvo, 1990 *apud* WOODS, 1994, p.128) Das esposas e mães vitorianas esperava-se que fossem o “anjo do lar” (*angel in the house*): sempre bonitas, graciosas e capazes de prover completo cuidado e conforto, independente do quão pesado fosse esse fardo. A participação dos maridos era mínima, especialmente no que se refere aos filhos, e no caso de Julia Stephen, as necessidades de seu marido pesavam ainda mais. Virginia e seus irmãos acreditavam que sua morte prematura foi em parte devido às demandas extremas emocionais e físicas colocadas nela por seu marido.

Apesar de sua caridade, de seus compromissos maternais, Julia vivia principalmente para o marido; todo mundo precisava dela, mas Leslie precisava ainda mais. Com o temperamento e as carências dele, aquela seria uma tarefa excessiva até para a mais heróica das esposas; [...] ele necessitava ser fortalecido e protegido do mundo. Como ele mesmo dizia, era um homem descorticado, de modo que nada o podia tocar senão a mão dela, apaziguadora e balsâmica. (BELL, 1988, p.67).

De 1925 a 1927, Woolf dedicou-se à escrita de um de seus principais romances, *To the lighthouse* (“Ao farol”). O romance é a história de um casamento e de uma infância, e

⁴² A Era Vitoriana foi o período do reinado da Rainha Vitória na Inglaterra, no século XIX. Estendeu-se por 63 anos, de junho de 1837 a janeiro de 1901. Nesse período, o lar era uma estrutura autossuficiente que abrigava a família imediata e que era alargada de acordo com as circunstâncias e podia incluir outras relações de sangue.

também um retrato de sua família, especialmente de seu pai e sua mãe. Ela mesma declarou que ao terminar de escrevê-lo a presença de sua mãe havia parado de obcecá-la: “Já não escuto mais a sua voz; já não a sinto” (WOOLF, 2020, p. 40). Constatou também que a escrita de “Ao farol” teve para ela um efeito terapêutico: “Suponho que fiz comigo mesma o que os psicanalistas fazem com seus pacientes. Expresssei alguma emoção antiga e profunda. E, expressando-a, eu a expliquei e em seguida lhe dei descanso.” (WOOLF, 2020, p. 40)

“Essencialmente, a felicidade do lar Stephen derivava do fato de seus filhos saberem que os pais se amavam de maneira profunda e feliz” (BELL, 1994, p.66). Após a morte de sua mãe, seu pai entrou em profundo desespero preenchendo o vazio da casa com escuridão. Woolf descreveu o período após a morte de sua mãe de “Melancolia Oriental” (*Oriental Gloom*). Não parecia que Leslie Stephen estivesse excessivamente preocupado com a adaptação das crianças após a morte da mãe. Parecia egoísta e autocentrado, as crianças existiam para confortá-lo. De certo modo, Virginia estava lidando também com a perda de seu pai assim como a de sua mãe (WOODS, 1994, p. 130).

Meu pai costumava ficar sentado, submerso na tristeza. Quando alguém conseguia fazê-lo falar - e esse era um de nossos deveres - era sobre o passado. Era sobre os “velhos tempos”. E quando ele falava, concluía com um resmungo. Estava ficando surdo e seus resmungos eram mais altos do que ele tinha ciência. Em casa, caminhava de um lado para o outro da sala, gesticulando, bradando que nunca chegara a dizer a mamãe o quanto a amara. Então Stella o abraçava e protestava. Frequentemente alguém interrompia uma dessas cenas. E meu pai abria os braços e chamava um de nós. Éramos sua única esperança, seu único consolo, dizia. E ali, ajoelhados no chão, tentávamos ser exatamente isso...talvez apenas para chorar. (WOOLF, 2020, p. 61).

Após a morte de Julia, Stella, meia-irmã mais velha de Virginia que já ajudava a mãe desde sua infância, assumiu as responsabilidades pelo cuidado da casa, da família e de Leslie. Stella foi certamente uma figura maternal para Woolf desde o dia em que ela nasceu. Possivelmente, cuidava mais de sua irmã enquanto Julia fazia uma supervisão distante. Em 1897, a família Stephen sofreu mais uma grande perda com a morte de Stella, três meses depois de seu casamento. Certamente as duas mortes impactaram muito a vida da Virginia adolescente:

Ainda que eu não fosse plenamente consciente do significado da morte de minha mãe, eu passara dois anos absorvendo-a inconscientemente; por meio da tristeza silenciosa de Stella; pela tristeza manifesta de meu pai; por meio, mais uma vez, de todas as coisas que se alteraram e interromperam: o fim do convívio social, da alegria,[...] Eu me lembro de dizer a mim mesma depois que ela [Stella] morreu: “Mas isso é impossível; as coisas não são, não podem ser, assim” - o golpe, o segundo golpe da morte, atingiu-me; trêmula, de olhos vidrados como eu estava, com as asas ainda grudadas, imóvel na borda de minha crisálida em farrapos. (WOOLF, 2020, p. 106).

Após a morte de Stella, Vanessa era a próxima na linha de sucessão para assumir a administração da casa e o consolo do pai. Porém o comportamento de Vanessa era

completamente diferente de suas antecessoras, não era nada compreensiva com os ataques e delírios de seu pai. Ela tinha testemunhado a exaustão e morte da mãe e da irmã e não tinha vontade nenhuma de seguir seus exemplos (WOODS, 1994, p. 133). Woolf comenta que durante os sete anos entre a morte de Stella e de seu pai, Vanessa e ela se viram completamente expostas ao impacto da personalidade estranha de Leslie.

Virginia, que testemunhava tudo, consumiu-se numa silenciosa indignação. Como é que seu pai podia portar-se com tal brutalidade e por que reservava esses berros e reclamações para as mulheres? Com homens, sua conduta era invariavelmente gentil, atenciosa e racional. [...] Mas precisava da compreensão feminina, e sempre esperava obtê-la. (BELL, 1988 p. 97).

Apesar da frustração de Virginia com o comportamento de seu pai durante sua vida, principalmente com as mulheres da família, o interesse em literatura e pela escrita criou um laço entre eles. Leslie Stephen foi historiador e biógrafo e reconheceu o talento da filha desde cedo, incentivando-a na leitura e permitindo livre acesso à sua biblioteca:

Sim, certamente eu sentia sua presença; e experimentava grandes ondas de prazer quando ele fixava seus olhinhos muito miúdos e muito azuis em mim, de alguma maneira me fazendo sentir que nós dois estávamos no mesmo time. Tínhamos algo em comum. “O que você tem aí?” ele perguntava, espiando por cima do meu ombro para ver que livro eu estava lendo; e quão orgulhosa, pedante, eu ficava se ele soltasse aquele seu pequeno arquejo de diversão e surpresa ao se dar conta que eu estava lendo um livro que nenhuma criança da minha idade poderia compreender (WOOLF, 2020, p. 87 e 88).

Woolf nutria por ele um sentimento ambivalente, admirava sua simplicidade, integridade, excentricidade, intelecto e honestidade: “ele dizia exatamente o que pensava, por mais inconveniente que fosse; e fazia o que queria.” (WOOLF, 2020, p. 87) Ao mesmo tempo criticava seu temperamento em casa, o qual chamava de uma estranha personalidade:

Graças aos seus livros, ainda consigo acessar algo do pai escritor, mas quando eu e Nessa [Vanessa] herdamos a administração da casa, eu nada conhecia do pai sociável [...] E era o pai tirano - o pai exigente, histriônico, demonstrativo, autocentrado, autodepreciativo, surdo, apelativo, o pai alternadamente amado e odiado - que me dominava na época. (WOOLF, 2020, p. 94).

Leslie Stephen faleceu de câncer em 1904 após mais de um ano de sofrimento. Aos 58 anos, em “Um esboço do passado”, Woolf elaborou os sentimentos contraditórios por seu pai como uma mulher adulta: “Mas em mim, [...], a raiva se alternava com amor. Somente dia desses, quando li Freud pela primeira vez, foi que descobri que esse conflito violentamente perturbador de amor e ódio é um sentimento comum, e se chama ambivalência” (WOOLF, 2020, p. 82).

As mortes de Stella e Julia já haviam unido os quatro irmãos, que depois da morte do pai mudaram-se para o número 46 da Gordon Street em Bloomsbury despedindo-se da casa onde moraram na infância, chamada por Henry James de “A casa de todos os mortos” (WOODS, 1994, p. 136). Em 1906, Thoby faleceu de febre tifoide. Durante o período de uma década Virginia perdeu mãe, irmã, pai e irmão.

Essa entrada guarda muitas semelhanças com o estilo e o conteúdo de “Um esboço do passado”. Woolf estaria acessando memórias antigas como uma mulher adulta com experiência de vida, divagando sobre suas lembranças cheias de afeto em contraposição com o seu momento presente.

Em *Parents*, Argento musicou a entrada do diário quase em sua totalidade, omitiu apenas uma frase e incluiu algumas repetições de texto, principalmente da primeira frase *How beautiful they were* “Como eram bonitos” (MATAVA, 2014, p. 52). A canção inicia-se com uma suave e delicada melodia vocal, um contraste abrupto com a canção anterior, *War*. A parte do piano inclui uma linha de baixo descendente com melodias complementares na mão direita e, de acordo com o compositor, têm como referência a imponência e elegância da música de Edward Elgar (1857-1934):

“Eu aprecio uma certa elegância na música. Eu quero que minha música seja elegante e tenha uma espécie de calma e simplicidade realmente clássica. Quando você chega nisso, deve soar como a única pessoa especializada nesse tipo de caráter, Elgar. A maioria da música de Elgar tem uma qualidade que se parece muito com um *Largo* de Handel, majestoso, e nobre, e esse é um som que eu simplesmente amo.” (GARTON, 1986 *apud* WOODS, 1994, p.138)⁴³.

Parents apresenta uma estrutura formal regular e pode ser dividida em três seções. A seção “A” abrange seus primeiros nove compassos em tonalidade estável de Mi maior e sua principal característica é o emprego do motivo “nostalgia” (figura 35), compartilhado pela voz e piano, junto ao texto *How beautiful they were*. Toda a seção “A” apresenta a marcação de tempo *Largo* (FONTAINE, 2012, p. 73).

⁴³ *I appreciate a certain elegance in my music. I do want my music to be elegant and to have a kind of really classic calm and simplicity about it. When you do arrive at that thing, it's bound to sound like the one person who specialized in that kind of mood, Elgar. Most of Elgar's music has a quality that is very much like a Handel "Largo", very broad, majestic, and noble, and that's a sound I just love.*

Figura 35. Motivo “nostalgia” compassos 1 e 2
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 76.

Nos compassos 5 e 6 ocorre a primeira aparição da escala de doze tons no piano, transposta um semitom acima da série original apresentada em *The Diary* (figura 36). Há a duplicação de alguns tons da escala na linha da voz simbolizando alegria e segurança (FONTAINE, 2012, p. 44).

Figura 36. Escala de doze tons (compassos 5 e 6)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 76.

A seção “B” é caracterizada pela marcação de tempo *Semplice* e estende-se do compasso 10 ao compasso 13. A melodia do piano, iniciada no compasso 9, antecipa a linha vocal no compasso 10, ilustrando musicalmente no piano o texto que Woolf lê e repete em seguida em voz alta (figura 37) (MATAVA, 2014, p. 54). Woolf declara estar lendo as memórias de seu pai e comenta o quanto ele amava a sua mãe. O livro aqui referido é provavelmente o *The Mausoleum Book*, publicado postumamente em 1977. Leslie dedicou um volume inteiro para as memórias de Julia com o propósito de permitir que seus filhos, muito jovens na ocasião de sua morte, conhecessem e admirassem sua mãe (SMASCHEY, 1997 *apud* MATAVA, 2014, p. 54).

Figura 37. Compassos 9 a 11
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 77.

A seção “A” retorna dos compassos 14 a 22. Nos compassos 14 e 15 a mão direita do piano repete o motivo apresentado nos compassos 3 e 4, um acorde menor com sétima e nona em arpejo ascendente seguido da repetição da mesma altura em tercinas de semicolcheias (figura 38). Esse motivo funciona como material de transição e representaria a tranquilidade de Woolf enquanto ela enumera qualidades de seu pai. Nos compassos 20 a 22 esse mesmo motivo é retomado sublinhando a palavra *serene*.

Figura 38. Motivo serene (compassos 14 e 15)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 77.

A escala de doze tons é repetida no piano nos compassos 16 e 17 com o segundo e terceiro tons duplicados pela voz (figura 39), acompanhada pelo baixo imponente do início da canção conduzindo para o retorno do refrão nos compassos 18 e 19.

Figura 39. Escala de doze tons (compasso 16)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 78.

Os compassos 23 a 26 apresentam um novo material musical caracterizado pelo compasso composto de 12/16 e a indicação *tempo di valse*. A valsa enfatiza a impressão romântica e despreocupada que Woolf tinha de seus pais. Nos compassos 25 e 26 a série é compartilhada por voz e piano (figura 40), expressando estabilidade enquanto Woolf fala da vida de seus pais, *No mud; no whirlpools. Simple, clear, gay, serene.* (FONTAINE, 2012, p. 45).

Figura 40. Escala de doze tons (compassos 25 e 26)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 79.

A seção “B” retorna nos compassos 27 a 30, transposta um semitom acima. Os compassos 31 e 32 trazem novamente o motivo *serene* no piano e depois na linha da voz com um longo vocalise representando “o pequeno murmúrio e a canção do quarto das crianças” (*little hum and song of the nursery*). Nesse momento, Woolf estaria completamente envolvida em seu devaneio, acalmada por suas memórias da infância (MATAVA, 2014, p. 56).

Nos compassos 33 e 34 (figura 41), a reaparição do motivo “sons da guerra” de *War* interrompe bruscamente o devaneio de Woolf, como algo que a fizesse parar de ler as memórias de seu pai. Não há nada nessa entrada do diário que faça referência direta à guerra, Argento

utiliza esse recurso simbolizando um retorno de Woolf para a realidade, tanto da guerra quanto de sua infância tumultuada (MATAVA, 2014, p. 56).

Figura 41. Motivo “sons da guerra” (compassos 33 e 34)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 79.

Os compassos 35 a 40 apresentam um grande contraste com o restante da canção, a música romântica do século XIX é substituída pela música do século XX com a escala de doze tons, compartilhada pelo piano e pela voz, em canto falado (*quasi parlato*). Woolf declara que deve parar de ler as memórias para preservar sua visão infantil e afastá-las das complicações de sua vida adulta. Nos compassos 38 a 40 Argento recorda mais um motivo de *War* no piano, o “toque do sino da morte”, representando a guerra e a iminência da morte (MATAVA, 2014, p. 57). O sentimento de instabilidade é enfatizado pela aparição de uma versão abreviada da série na voz, nos compassos 39 e 40 (figura 42). Os primeiros seis tons da escala sublinham a frase *no introspection* (sem introspecção) interrompidos pelo retorno do refrão nos compassos 41 a 43. Apenas o piano toca a melodia do refrão, como um chamado para que Woolf retorne à leitura interrompida novamente deixando a frase inacabada, implicando mais uma vez o retorno para a realidade.

Figura 42. Escala de doze tons incompleta e motivo “toque do sino da morte” (compassos 39)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 80.

Ao final da partitura, o pianista é instruído a permitir que o acorde tocado desapareça completamente e então começar a oitava e última música imediatamente. O início de *Last Entry* funciona também como uma resposta aos devaneios de Woolf e um chamado para o presente.

Quadro 7. Transcrição fonética e tradução

<p>[ˈpæ.ɪənts] Parents <i>Pais</i></p> <p>[haʊ ˈbjuː.tɪ.fəl ðeɪ wɜː ðəʊz_ould ˈpiː.pəl How beautiful they were, those old people - <i>Quão bonitos eles eram, aqueles velhos -</i></p> <p>aɪ miːn faːðə ænd mɑːðə haʊ ˈsɪmpəl haʊ klɪə haʊ ʌnˈtrɪə.bəld I mean father and mother - how simple, how clear, how untroubled. <i>Quero dizer pai e mãe - quão simples, quão claros, quão sem problemas.</i></p> <p>aɪ hæv biːn ˈdɪ.pɪŋ ˈɪn.tu ould ˈle.təz ænd ˈfaːðəz ˈme.mwaːz I have been dipping into old letters and father's memoirs. <i>Tenho mergulhado em velhas cartas e memórias de meu pai.</i></p> <p>hiː lʌvd_hɜː ʊ ənd_wɒz_səʊ ˈkændɪd ænd ˈiː.zə.nə.bəl_ænd trɑːnsˈpæ.ɪənt He loved her: oh and was so candid and reasonable and transparent... <i>Ele a amava: Ah! e era tão sincero, razoável e transparente...</i></p> <p>haʊ sɪˈɪn_ænd geɪ ˈiː.vən ðeə laɪf ɪdz tu mi How serene and gay even, their life reads to me: <i>Quão serena e até mesmo alegre a vida deles me parece:</i></p> <p>nəʊ mʌd no ˈwɜːl.puːlz no mud; no whirlpools. <i>sem lodo; sem redemoinhos.</i></p> <p>ænd səʊ ˈhjuː.mən wɪ_ðə ˈtʃɪl.dɪən ænd ðə ˈlɪ.təl hʌm_ænd sɔŋ_əv ðə ˈnɜːsəri And so human - with the children and the little hum and song of the nursery. <i>E tão humano - com as crianças e o pequeno murmúrio e a canção do quarto das crianças.</i></p> <p>bʌt_ɪf_aɪ ɪːd_æz_ə kənˈtɛm.pə.ɪ.ə.ɪ aɪ ʃælˈluz maɪ ˈtʃaɪldz ˈvɪ.zən ænd səʊ mʌsːstɒp But if I read as a contemporary I shall lose my child's vision and so must stop. <i>Mas se eu ler como uma contemporânea eu devo perder minha visão infantil e então devo parar.</i></p> <p>ˈnʌ.θɪŋ ˈtɜːbjʊlənt ˈnʌ.θɪŋ_ɪnˈvɔʊlvd nəʊ ɪntrɪəsˈpekʃən] Nothing turbulent; nothing involved; no introspection. <i>Nada turbulenta, nada envolvida; nenhuma introspecção.</i></p>

Fonte: elaboração da autora.

3.8 LAST ENTRY

Saturday, March 8th

No: I intend no introspection. I mark Henry James sentence: observe perpetually. Observe the oncome of age. Observe greed. Observe my own despondency. By that means it becomes serviceable. Or so I hope. I insist upon spending this time to the best advantage. I will go down with my colours flying...Occupation is essential. And now with some pleasure I find that it s seven and must cook dinner. Haddock and sausage meat. I think it is true that one gains a certain hold on sausage and haddock by writing them down. (WOOLF, 1954, p. 351).

Sábado, 8 de março

Não: não quero qualquer introspecção. Destaco a frase de Henry James: Observar perpetuamente. Observar a chegada da velhice. Observar a ganância. Observar minha própria melancolia. Assim, ela se torna útil. Ao menos é o que espero. Insisto em aproveitar ao máximo esta época. Insisto em afundar com minhas cores tremulando...Ocupar-se é essencial. E agora com certo prazer constato que são sete; & e tenho que fazer o jantar. Hadoque e carne moída. Acho que é verdade que se ganha algum poder sobre a carne moída e o hadoque ao escrevê-los...⁴⁴

O texto de *Last Entry* foi extraído da última entrada publicada na edição de 1954, escrita no dia 8 de março de 1941, vinte dias antes do suicídio de Woolf. A Segunda Guerra Mundial continuava em curso e a ausência de perspectiva de futuro colaborava para sua progressiva desilusão. Woolf sentia a proximidade de sua morte e a degradação progressiva de sua saúde mental dificultando cada vez mais sua escrita. Nos últimos meses de sua vida, declarou em vários trechos do diário estar com dificuldade em escrever o que para ela representava sua própria morte. Nessa entrada, ao recusar a introspecção e destacar a frase de Henry James⁴⁵, Woolf luta pela sua sanidade e pela sua sobrevivência material e artística. Observar perpetuamente foi o conselho que ela seguiu durante toda a sua vida e que se refletiu em sua escrita, principalmente em seus diários. Mesmo em seus últimos dias, ao mesmo tempo em que observa sua própria melancolia, Woolf insistia em se ocupar com atividades agradáveis e extrair dos pequenos momentos do dia a dia possibilidades criativas e inspirações para sua escrita.

Vinte dias depois desse registro, Virginia Woolf saiu para caminhar na manhã de 28 de março de 1941, encheu seus bolsos com pedras e se jogou no rio Ouse. Deixou cartas para Leonard e Vanessa explicando que tinha voltado a ouvir vozes, sabia que estava

⁴⁴ Tradução minha, exceto trecho sublinhado traduzido por Ana Carolina Mesquita (2020, p. 183)

⁴⁵ Henry James (1843-1916), foi uma das principais figuras do realismo na literatura do século XIX. Autor de alguns dos romances, contos e críticas literárias mais importantes da literatura de língua inglesa. Woolf foi assídua leitora de James, amigo de seu pai e referência constante em suas obras (MESQUITA, 2018, p. 146).

enlouquecendo e sentia que nunca mais ficaria boa. Dizia também que não conseguia mais ler nem escrever. Ao final de sua carta para Leonard, declarou: “Não posso mais continuar estragando sua vida. Não creio que duas pessoas tenham sido mais felizes do que fomos.” (BELL, 1988, p. 526)

Woods (1994, p. 152) cita trecho de uma carta em que Woolf compara seu método de escrita à composição musical:

É estranho, porque não sou regularmente musical, mas sempre penso em meus livros como música antes de escrevê-los... havia tantos detalhes que a única maneira de os manter juntos seria organizando-os em temas. Eu tentei apresentá-los no primeiro capítulo, e então trazê-los novamente em desenvolvimentos e variações, e então fazer com que todos fossem ouvidos juntos e terminar trazendo de volta o primeiro tema no último capítulo.⁴⁶ (WOOLF, 1989 *apud* WOODS, 1994, p. 151, tradução minha).

É interessante como a observação de Woolf corresponde ao método aplicado por Argento em *From the Diary of Virginia Woolf*. A escala de doze tons, tema principal do ciclo apresentado na primeira canção, é desenvolvido e variado em cada uma das canções. Em *Last Entry* reaparecem todos os temas e motivos representativos de cada uma das canções do ciclo. Ao final da canção, Argento encerra o ciclo com a reapresentação quase literal do trecho final da primeira canção, *The Diary*, correspondendo assim tanto à proposta de Woolf quanto ao ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann, referência para a composição de *From the Diary of Virginia Woolf*.

Nos primeiros compassos de *Last Entry* a mão direita do piano estabelece um ritmo constante que enfatiza os tempos fortes do compasso 12/8 e repete tríades maiores. Na mão esquerda do piano, uma tríade de dó sustenido maior repete-se até o compasso 11 enquanto a mão direita toca uma sequência de tríades maiores diferentes a cada compasso, apresentando a escala de doze tons na fundamental de cada acorde (ver Apêndice A, p.145). Cada compasso apresenta uma tríade, com exceção do compasso 10 que contém duas tríades, e a escala é completada no compasso 11 (MATAVA, 2014, p. 64). De acordo com Fontaine (2012, p. 49) essa seria uma variação do último motivo apresentado em *War*, “toque do sino da morte”, que sublinha o texto *nineteen forty-one* (1941), ano em que essa entrada foi escrita. Em *War* voz e piano repetem a nota sol sustenido na mesma rítmica enquanto em *Last Entry* a voz repete a mesma nota em ritmo errático, deslocada do acompanhamento (figura 43). As repetições da palavra *no* acrescentadas por Argento (no texto original Woolf só escreve essa palavra uma

⁴⁶ *It's odd, for I'm not regularly musical, but I always think of my books as music before I write them...there was such a mass of detail that the only way I could hold it together was by abstracting it into themes. I did try to state them in the first chapter, and then to bring in developments and variations, and then to make them all heard together and end by bringing back the first theme in the last chapter.*

por uma inversão transposta do motivo *writing* na linha da voz começando no compasso 25. Esse motivo é repetido pela voz junto à palavra *observe* até o compasso 38, enquanto o piano recorda motivos das canções anteriores (FONTAINE, 2012, p. 49).

O primeiro é o tema *occupation* de *Anxiety*, no compasso 25, na mão direita do piano, junto ao texto *occupation is essential* (figura 44). Woolf teve vários colapsos depois de concluir suas maiores obras, esse texto transmite a sua necessidade de trabalhar continuamente (FONTAINE, 2012, p. 53).

Figura 44. Tema *occupation* (compassos 25 e 26)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 84.

O tema *requiem aeternam* de *Hardy's funeral*, uma das canções mais associadas às observações exteriores de Woolf, aparece/retorna no compasso 28 seguido pelo motivo “acorde arpejado”, também de *Hardy's funeral*, no compasso 29. Ainda no compasso 29 há mais uma sutil repetição do tema *occupation* de *Anxiety* (figura 45).

Figura 45. Tema *requiem aeternam* (compasso 28) e motivo “acorde arpejado” e tema *occupation* (compasso 29)
Fonte: ARGENTO, 2006, p. 84.

Nos compassos 30 a 33 reaparece o tema *café music* de *Rome* (figura 46), outra canção associada à observação exterior. Os compassos 34 a 36 retomam o tema “nostalgia” do início de *Parents*, canção em que observação exterior e reflexão interior são distribuídas de forma mais equilibrada (figura 47).

Figura 46. Tema *cafe music* (compassos 30 a 33)
 Fonte: adaptado de ARGENTO, 2006, p. 84-85.

Figura 47. Tema “nostalgia” (compassos 34 a 36)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 85.

Os próximos motivos a serem recapitulados são os motivos *woman* e *man* nos compassos 37 e 38 respectivamente, ambos de *Fancy*, canção que representa Woolf em seus melhores momentos, criando e escrevendo (figura 48).

Figura 48. Motivos *woman* e *man* (compassos 37 e 38)
 Fonte: ARGENTO, 2006, p. 85.

Durante toda a recordação dos temas anteriores a palavra *observe* é repetida na linha da voz. No compasso 39 uma grande pausa interrompe essas repetições seguida pelo tema “toque do sino da morte” de *War*, nos compassos 40 e 41, no piano com pausa na linha da voz. Bell (1988, p. 526) ao final de sua biografia, cita um trecho de uma carta de Woolf para Vita em que ela declara que a morte será “a única experiência que nunca descreverei”. Ao deixar a

linha da voz em silêncio junto ao tema mais diretamente relacionado à morte, Argento ilustra musicalmente essa declaração de Woolf.

Fontaine (2012, p.59-61) ressalta aspectos musicais interessantes no retorno dos temas de canções anteriores em toda essa seção de *Last Entry*. Os temas e motivos de *Anxiety*, *Hardy's Funeral* e *Rome* reaparecem em tonalidades diferentes de suas versões originais enquanto a partir do compasso 34, os temas e motivos de *Parents*, *Fancy* e *War* retornam em suas tonalidades originais. Fontaine relaciona essa escolha de Argento com a ideia de que Woolf estaria cada vez mais imersa em suas memórias, distantes a princípio, e cada vez mais nítidas à medida em que ela mergulha mais profundamente em suas lembranças. A aparição dos temas de *Parents* e *Fancy* na tonalidade original representaria a sensação de estabilidade e segurança de Woolf em suas memórias mais reconfortantes. Já o retorno do tema de *War* teria o efeito oposto, o choque do retorno ao momento presente, a Guerra e a aproximação da morte. A ordem da recapitulação dos temas, diferente da aparição original ao longo do ciclo, além de construir uma tensão dramática, corresponderia à ideia de que as memórias raramente retornam em ordem cronológica, inclusive no pensamento de Woolf.

Finalmente, no compasso 42, há o retorno para a música da primeira canção: *The Diary*. A confusão das memórias é substituída pela escala de doze tons em sua forma original, repetida quase literalmente. Os compassos 42 a 53 são quase idênticos aos compassos 7 a 18 da primeira canção, com pequenas alterações principalmente no texto. Nos compassos 48 a 51 o tema “contentamento” ressurgiu enquanto Woolf considera preparar hadoque e salsicha para o jantar. Seus pensamentos cotidianos voltam-se novamente para a introspecção ao constatar o valor que mesmo uma atividade banal pode ganhar ao ser escrita. O motivo *writing* ressurgiu no meio da textura do piano em todo esse trecho e no compasso 53 aparece textualmente na voz com a frase *by writing them down* (ao escrevê-los). Essa frase é repetida como num transe e vai gradativamente dissolvendo-se até restar apenas a palavra *writing* sobre o tema “passagem do tempo”. A recorrência do motivo *writing* é um lembrete musical do principal objetivo de Woolf ao escrever o diário e conduz para a repetição dos últimos 16 compassos de *The Diary*, encerrando o ciclo num movimento cíclico. Argento, porém, não repete a última nota (sol bequadro) do tema “contentamento” nos últimos compassos, deixando a frase musical inacabada (figura 49), assim como seu diário em que Woolf não poderia registrar sua morte: “a única experiência que nunca descreverei” (BELL, 1988, 526).

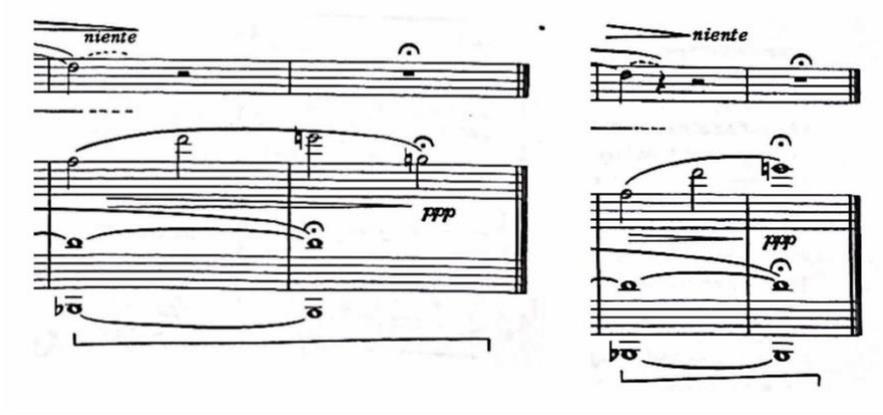


Figura 49. Compassos finais de *The Diary* e *Last Entry*
Fonte: adaptado de ARGENTO, 2006, p. 49, 87.

Quadro 8. Transcrição fonética e tradução

[lɑst ˈɛn.tɪ]

Last Entry*Última entrada*

[nɒʊ aɪ ɪnˈtend nɒʊ ɪn.tɪəsˈpekʃən]

No: I intend no introspection.*Não: não quero qualquer introspecção*

aɪ mɑ:k ˈhɛn.jɪ ˈdʒeɪ.mɪz ˈsɛn.təns əbˈzɜ:v pəˈpɛ.tʃʊə.li

I mark Henry James' sentence: observe perpetually.destaco a frase de Henry James: Observar perpetuamente.

əbˈzɜ:v ðɪ ˈɒnkʌm ˌəv ˌeɪdʒ əbˈzɜ:v ɡɪ:d

Observe the oncome of age. Observe greed.Observar a chegada da velhice. Observar a ganância.

əbˈzɜ:v maɪ ɔʊn dɪsˈpɒn.dən.si

Observe my own dependency.Observar minha própria melancolia.

baɪ ðæt mi:ns ɪt bɪkʌmsˈsɜ:vi.sə.bəl

By that means it becomes serviceable.Assim, ela se torna útil.

ɔ: sɒʊ aɪ hoʊp

Or so I hope.

Ao menos é o que espero.

aɪ ɪnˈsɪst əˈpɒn ˈspɛn.dɪŋ ðɪs taɪm tʊ ðə best ˌædˈvɑ:n.teɪdʒ

I insist upon spending this time to the best advantage.

Insisto em aproveitar ao máximo esta época.

aɪ wɪl ɡoʊ daʊn wɪθ maɪ ˈkʌ.ləz flaɪ.ŋ

I will go down with my colours flying...Insisto em afundar com minhas cores tremulando...

ɒkjuˈpeɪ.ʃən ɪz ˈɛs.ɛn.ʃəl

Occupation is essential.Ocupar-se é essencial.

ænd naʊ wɪθ sʌm ˈple.ʒə aɪ faɪnd ðæt ɪts ˈse.vən ænd mʌst kʊk ˈdɪ.nə

And now with some pleasure I find that it's seven and must cook dinner.

E agora com certo prazer constato que são sete e tenho que fazer o jantar.

'hæ.dək ænd ˈsɒ.sɪdʒ mi:t

Haddock and sausage meat.

Hadoque e carne moída.

aɪ θɪŋk ɪt ɪz tru: ðæt wʌn ɡeɪnz ə ˈsɜ:tən hoʊld ɒn ˈsɒ.sɪdʒ ænd ˈhæ.dək

I think it is true that one gains a certain hold on sausage and haddock

Acho que é verdade que se ganha algum poder sobre a carne moída e o hadoque

baɪ ˈraɪ.tɪŋ ðɛm daʊn]

by writing them down.

ao escrevê-los...

Fonte: elaboração da autora.

4. RELATO DE EXPERIÊNCIA

4.1 PREPARAÇÃO PARA A *PERFORMANCE*

4.1.1 Relações entre obras de Virginia Woolf e o ciclo *From the Diary of Virginia Woolf*

Na introdução da edição de *Mrs Dalloway* publicada nos Estados Unidos em 1928, a autora discorre sobre a importância de se escrever um prefácio ou um posfácio e faz uma observação interessante sobre a relação entre a obra e a vida de um autor:

É verdade que, se desejar, o autor pode nos dizer sobre si próprio e a sua vida alguma coisa que não esteja no romance; e devemos todos fazer tudo o que pudermos para encorajá-lo a esse esforço. Pois nada é mais fascinante do que ter a revelação da verdade que está por trás dessas imensas fachadas da ficção - se é que a vida é realmente verdadeira, e a ficção, realmente fictícia. E é provável que a conexão entre as duas seja extremamente complicada. Os livros são flores ou frutas que estão penduradas, aqui e ali, numa árvore que tem suas raízes profundamente plantadas no solo de nossa mais remota vida, no solo de nossas primeiras experiências. Mas, novamente, contar aqui ao leitor qualquer coisa que sua própria imaginação e perspicácia já não descobriam exigiria não uma página ou duas de prefácio, mais um volume ou dois de autobiografia (WOOLF, 2017, p. 199-200).

A leitura das obras de Woolf foi fundamental para me aproximar do universo da autora e da personagem Virginia. Meu primeiro contato com sua escrita foi motivado pela interpretação desse mesmo ciclo de canções em 2017, ainda na graduação. Na época, a menção à palestra sobre mulheres e ficção em *Hardy's funeral* levou-me à leitura do ensaio “Um teto todo seu” (*A room of one's own*). Nas outras entradas musicadas por Argento não há uma referência direta a alguma obra específica que Woolf estaria escrevendo na época, algumas das relações entre as entradas do diário e suas obras foram apontadas pelas teses de referência e citadas no capítulo anterior. A partir de 2019, li alguns dos seus principais romances: “Ao Farol”, *Mrs Dalloway*, “Orlando” e “As Ondas”. A essas leituras somam-se seu livro de memórias “Um esboço do passado”, muitos contos, ensaios, artigos, grande parte de seu diário e os dois volumes de sua biografia escrita por Quentin Bell. Com exceção de algumas entradas do diário, a maioria das obras foram lidas em português. Tentei ler alguns de seus contos em inglês, na edição bilíngüe traduzida por Tomaz Tadeu sob o título “A arte da brevidade”⁴⁷. Porém a tentativa foi frustrada pela necessidade constante de consultar a tradução para entender o vocabulário, o que interrompia o fluxo de leitura dificultando a compreensão do texto. Felizmente, desde que entrou em domínio público em 2012, a obra de Woolf tem sido cada vez mais traduzidas para o português e publicada em ótimas edições.

⁴⁷ Woolf, Virginia. A Arte da Brevidade: contos. Seleção e tradução Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

Recentemente assisti uma entrevista com a escritora e crítica literária Noemi Jaffe (LITERATURA..., 2014), em que ela discorre sobre a escrita de Woolf do ponto de vista da linguagem. Segundo Jaffe, a grande inovação estilística de Woolf reside na habilidade de trabalhar o fluxo de consciência dos personagens, de fazer um aprofundamento vertical dentro do inconsciente de cada um deles através do discurso indireto livre — recurso em que o discurso do narrador e do personagem se confundem. Ela afirma que esse recurso faz com que haja um envolvimento entre o narrador e aquilo que ele está narrando, resultando também na empatia do leitor, que se identifica com o que está lendo. Woolf geralmente narra acontecimentos banais, mas consegue torná-los interessantes ao fazer com que o leitor penetre na mente dos personagens e veja como os pensamentos, sentimentos e lembranças misturam-se internamente de forma caótica, mas ao mesmo tempo compreensível. Foi exatamente isso que experimentei em tudo que li de Woolf, a identificação com os personagens e suas emoções provocaram sensações, lembranças, reflexões, ideias e imagens que acabaram por influenciar as minhas escolhas ao interpretar as canções do ciclo. Em cada entrada do diário, Virginia, a narradora e também a personagem, faz observações exteriores e interiores, e exprime seus sentimentos, pensamentos, lembranças, assim como faz com seus personagens na ficção.

As referências citadas ao longo desse trabalho propiciaram muitos *insights* que fundamentaram de forma objetiva e subjetiva todas as minhas escolhas interpretativas. As ideias por trás do canto estão presentes nas escolhas das inflexões, nos gestos vocais e transbordam para as expressões faciais, gestuais e para a movimentação. Cada canção é uma cena, um retrato de um momento na vida de Woolf e, como em sua ficção, exprime o fluxo variado de seus pensamentos e sentimentos. Descreverei a seguir algumas das importantes relações que encontrei entre as canções e as obras de Woolf e que trouxeram imagens e ideias para a *performance* de *From the Diary of Virginia Woolf*.

Um tema constante na obra de Woolf é a fronteira entre sanidade e loucura. Em *Mrs Dalloway* esse tema aparece com o personagem Septimus, um ex-soldado inglês traumatizado pela guerra que, enquanto perambula com sua esposa pelos parques de Londres a espera de ser atendido por um psiquiatra, tem alucinações e escuta vozes e pássaros cantando em grego — alucinação relatada pela própria Woolf em suas crises nervosas. O enredo do livro concentra-se num dia na vida de Clarissa, a própria *Mrs Dalloway*, personagem que tenta manter a sanidade ao optar pela normalidade, pela vida convencional da alta burguesia inglesa da época. Septimus funciona como um duplo de Clarissa, ele não consegue sustentar a normalidade que sua esposa espera e acaba por suicidar-se atirando-se da janela, mais uma vez espelhando uma das tentativas de suicídio de Woolf. Clarissa e Septimus representam dois lados

da própria Woolf, seu eterno conflito entre sanidade e loucura. Através da descrição das crises de Septimus, é possível sentir o que o personagem está passando, possivelmente o que a própria Woolf sentia quando passava por uma crise. Ao relacionar esse personagem com o ciclo, as dinâmicas, inflexões e cores vocais em canções como *Anxiety* e *Last Entry* ganham um significado muito mais profundo e específico. *Anxiety* tem relação mais direta com Septimus enquanto *Last Entry* representa a luta de Woolf para manter a sanidade através de atividades rotineiras, como Clarissa. Ainda na mesma obra, a descrição da mendiga entoando uma canção ancestral próxima a uma estação do metrô fornece uma imagem que pode ser relacionada com as mulheres que Woolf observa em *Rome: some very poor black wispy women*.

Conforme apontado no capítulo referente à canção *Fancy*, essa entrada apresenta um esboço do que viria a ser o romance “As Ondas”. A revelação da verdade por trás da ficção só foi possível através do conhecimento da biografia de Woolf conectada às observações e citações de trechos do diário e de cartas feitas por Woods (1996, p. 63 e 64). “As Ondas” é considerada uma de suas obras mais complexas e de difícil leitura. É a história de seis personagens, três homens e três mulheres desde a infância até a velhice. A narrativa concentra-se nos monólogos interiores de cada um dos personagens, as impressões sobre si mesmos e uns dos outros. O livro é dividido em nove seções, cada uma com um prelúdio narrando o movimento do sol refletido no mar, do alvorecer até o anoitecer, num paralelo à vida dos personagens, da infância até a velhice. Há um sétimo personagem, Percival, que não se manifesta, apenas sabemos dele através dos outros personagens. Woods cita um trecho do diário de fevereiro de 1931 em que Woolf exprime sua alegria e emoção ao terminar “As Ondas” e declara que o livro seria uma homenagem a Thoby:

Seja como for, está terminado; & fiquei sentada aqui nesses últimos 15 minutos em estado de glória, & calma, com algumas lágrimas, pensando em Thoby & se eu poderia escrever Julian Thoby Stephen 1881-1906 na primeira página. Imagino que não. (MESQUITA, 2018, p. 601).

Ciente dessa informação, toda a atmosfera obscura do romance foi iluminada. Percival representa Thoby, irmão de Woolf e principal responsável pelo que viria a ser o grupo de Bloomsbury. Assim como Percival, Thoby foi o elo de ligação entre seus irmãos e seus ex-colegas de Cambridge que se reuniam regularmente em sua casa para discutir temas como literatura e filosofia. Vanessa e Virginia participavam ativamente dessas reuniões, que tinha entre seus frequentadores Leonard Woolf, que viria a se casar com Virginia, Clive Bell, crítico de arte e futuro marido de Vanessa, e todos os outros amigos que tiveram muita importância e influência na vida de Woolf. Assim como Percival, Thoby era uma figura amável e sua morte

prematura fortaleceu os laços entre os amigos, assim como a morte de Percival em “As Ondas”. Woods cita também um trecho de uma carta de Vanessa para Virginia após ler “As Ondas”:

...há o lado pessoal, a sensação que você descreve o que eu devo assumir ser a morte de Thoby (embora eu saiba que é apenas o que significa para mim, e talvez para você) [...] se você não me considerar tola eu diria que você encontrou o “acalanto capaz de fazê-lo descansar” (Hamlet)⁴⁸ (WOOLF, 1978 *apud* WOODS, 1996, p. 64, tradução minha).

A carta de Vanessa sugere uma imagem que, relacionada à música de Argento, confere um sentido especial à canção *Fancy*. A frase *Night speaks*, representaria a escuridão, a noite após o pôr do sol, o descanso eterno da morte de Percival/Thoby. O trecho em *bocca chiusa* com a escala de doze tons seria a canção de ninar em que Woolf despede-se de seu irmão, imortalizado em seu livro. Assim, além dessas referências conferirem significado para o canto elas também acabaram por inspirar a cena. E, como afirma a própria Woolf, somente dois volumes de biografia puderam fundamentar a conexão entre sua vida e obra.

Em alguns trechos do diário, Woolf descreve cenas que a marcaram na ocasião da morte de sua mãe, quando ela tinha treze anos, uma de suas memórias mais significativas e seu primeiro contato com a morte. Em seu diário, no dia 5 de maio de 1924, ela descreve suas lembranças daquele dia, as sensações e imagens que lhe marcaram:

Hoje faz 29 anos que minha mãe morreu. Acho que foi num domingo de manhã bem cedo, olhei pela janela do quarto das crianças & vi o velho Dr. Seton afastando-se com as mãos atrás das costas, como se dissesse terminou, & então as pombas descendo, para bicar a rua, imagino, num pouso de paz infinita. (MESQUITA, 2018, p. 159).

Novamente, no dia 4 de maio de 1937, ela escreveu em seu diário:

O dia que minha mãe morreu, em 1895 - há 42 anos: & eu me lembro - neste momento - do Dr. Seton indo embora de Hyde Park Gate de manhã cedinho com a cabeça baixa, as mãos atrás das costas. E também das pombas revoando. Tinham mandado que subíssemos para o quarto das crianças depois que ela morreu; & chorávamos. E eu fui até a janela aberta & olhei para fora. Deve ter sido logo depois de ela morrer, porque Seton estava saindo naquele momento da nossa casa. Como a imagem daquela manhã bem cedo ficou guardada em mim! O que aconteceu imediatamente em seguida não lembro. (MESQUITA, 2018, p. 160).

E em seu livro de memórias, “Um esboço do passado”, em 1939:

⁴⁸ [...] *there's the personal side, the feeling you describe on what I must take to be Thoby's death (though I know that is only what it means to me, and perhaps to you) [...] if you wouldn't think me foolish, I should say you have found the "lullaby capable of singing him to rest."* (Hamlet)

Deviam ser mais ou menos seis horas. Vi o Dr. Seton seguindo pela rua com a cabeça baixa e a mão atrás das costas. Vi os pombos pairando, pousando. Tive uma sensação de calma, de tristeza, de encerramento. Era uma linda manhã azul de primavera, muito silenciosa. Isso me traz novamente a sensação de que tudo havia chegado ao fim. (WOOLF, 2020, p. 45).

Em todas essas lembranças a cena do revoar dos pombos é recorrente e relacionada à sensação de encerramento causada pela morte de sua mãe. Em *Hardy's Funeral* essa imagem reaparece, na passagem em que ela observa os pombos voando do lado de fora da cerimônia (*pigeons flying outside*). É possível que isso tenha coincidentemente ocorrido no funeral de Hardy, mas estar ciente da relação dessa imagem com a morte da mãe de Woolf conferiu um sentido específico para mim, influenciando a minha interpretação. Musicalmente, Argento corrobora com essa sensação de paz e despedida ao modificar bruscamente a textura do acompanhamento do piano e o fluxo da dinâmica junto a essa frase (de *f* para *p*). Como observado anteriormente, as indicações na partitura são precisas, mas ao conectá-las com essas informações conferem um significado específico que influenciam as escolhas de inflexões e cores vocais.

Conforme citado no capítulo referente à canção *Parents*, em “Um esboço do passado” Woolf mergulha em suas lembranças mais marcantes. Muitas delas, principalmente de sua infância, estão relacionadas aos verões em St. Ives, na casa de praia da família, e imortalizadas em *To the lighthouse* (“Ao farol”). A leitura dessas duas obras provém um vislumbre da vida familiar de Woolf, da convivência com seus pais, com os irmãos e com os constantes visitantes da casa. O quarto das crianças mencionado na letra em *the little hum and song of the nursery* é descrito em “Um esboço do passado”.

4.1.2 Estudo das canções

A transcrição fonética utilizando os símbolos do alfabeto fonético internacional (AFI), foi uma ferramenta importantíssima para a o estudo das canções auxiliando tanto na dicção lírica quanto na qualidade técnica da emissão da voz. Por se tratar do diário de uma escritora inglesa, optou-se pela pronúncia do inglês britânico. Utilizei como referência a apostila da professora Martha Herr e a gravação de estreia do ciclo com a cantora inglesa Janet Baker.

Tanto Matava quanto Woods recomendam em suas teses a leitura das entradas do diário na íntegra, como publicadas na edição de 1954. As entradas completas traduzidas para o português foram incluídas no anexo 1 dessa dissertação, com o texto musicado por Argento em destaque. A leitura das entradas completas possibilitou o entendimento do trecho musicado em

seu contexto original e sua relação com acontecimentos da vida de Woolf. É importante ressaltar que o vocabulário do diário é bastante incomum, altamente intelectual e repleto de sutilezas linguísticas, difíceis de serem traduzidas. Ao estudar os trechos do diário senti a necessidade de me aproximar da linguagem de Woolf em inglês, lembrando que a maior parte da obra lida durante esse trabalho foi em traduções para o português. Acidentalmente, ao assistir o filme *Mrs Dalloway* (1997) com legendas em inglês, pude me aproximar do texto de Woolf em sua língua original. Num trecho específico do filme, a palavra *humbug* (farsante), presente na canção *Hardy's funeral*, é proferida pelo personagem Septimus referindo-se aos médicos psiquiatras. Ao ouvir essa palavra nesse contexto ela ganhou um significado muito mais claro no meu entendimento e conseqüentemente na minha *performance*. Está disponível no *youtube* a única gravação de áudio de Virginia Woolf, feita para uma transmissão de rádio da BBC⁴⁹ em 29 de abril de 1937. Nesse registro precioso (THE RECORDED..., 2007), ela lê parte do ensaio intitulado *Craftsmanship*, publicado em 1942, em *The Death of the Moth* (A Morte da Mariposa). Nessa gravação é possível ter um vislumbre da personalidade de Woolf, a entonação de sua voz expressa sua irreverência, inteligência, amor pelas palavras e pela língua inglesa.

A análise das canções foi uma importante ferramenta para revelar as intenções dramáticas do compositor. A partitura de Argento é bastante detalhada e a princípio pode parecer intimidadora com difíceis intervalos e ritmos, abundância de dinâmicas, mudanças de tempo e indicações de climas. Mas após a análise, suas indicações ganharam mais sentido e aplicá-las ficou muito mais fácil. Seguindo as orientações de Matava, os temas e motivos foram destacados na partitura e anexados ao trabalho. Optei por destacá-los digitalmente para facilitar a visualização, principalmente quando temas e motivos estão sobrepostos. Perceber como a música de Argento articula o texto do diário e relacioná-la com os conhecimentos adquirido sobre a vida e obra de Woolf conferiu um significado profundo e específico para cada escolha interpretativa. Descrevo a seguir as principais dificuldades e soluções aplicadas em cada uma das canções.

Em *The Diary*, Woolf está sozinha numa sala, concentrada e feliz ao conceber uma ideia tanto para a escrita de seu diário quanto para sua escrita em geral. As dinâmicas suaves expressam essa atmosfera de intimidade. Relaciono as pequenas flutuações de andamento e dinâmica às variações dos sentimentos num momento de criação. As mudanças de andamento foram mapeadas e estudadas com metrônomo, num primeiro momento falando o texto no ritmo da música e depois cantando. Também fiz caminhadas no andamento indicado em cada trecho,

⁴⁹ A *British Broadcasting Corporation* (Corporação Britânica de Radiodifusão, mais conhecida pela sigla BBC) é uma corporação pública de rádio e televisão do Reino Unido fundada em 1922.

falando e cantando o texto da música para que essas mudanças, mesmo que sutis, fossem incorporadas de forma orgânica. O destaque e reconhecimento da escala de doze tons nessa e nas outras canções auxiliou muito na assimilação das relações intervalares desse que é o principal tema estruturante do ciclo. Minha maior dificuldade vocal foi na sustentação das notas longas com suas variações dinâmicas. Foi necessário um maior controle da emissão e do vibrato.

Em *Anxiety*, em oposição à canção anterior, o andamento é constante, porém com variações de compassos. As indicações de Argento são precisas, auxiliam na prosódia do texto, e facilitam as acentuações rítmicas. Essa é uma canção de grandes contrastes dinâmicos e de diferentes articulações vocais. O estudo lento e metódico da linha vocal foi necessário para equalização dos registros e das vogais, e para manter o *legato* e evitar tensões desnecessárias também nos trechos em *staccato*. Manter o andamento, a precisão rítmica e a sincronia entre voz e piano foi um grande desafio, a maioria das frases da voz são duplicadas pelo piano. No pequeno trecho em que voz e piano não compartilham material melódico (compassos 61 a 67) a dinâmica mais forte (variando entre *mf* e *ff*) transmite a sensação de maior descontrole emocional e desespero.

Fancy é também uma canção de muitos contrastes dinâmicos, relacionada, pelo menos em seus primeiros compassos, a um momento feliz para Woolf: o surgimento de uma nova ideia. A dinâmica *f* do início transmite excitação e alegria, diferente do desespero expressado pelas dinâmicas mais intensas de *Anxiety*. Embora pareça uma canção simples em comparação com as outras, uma das maiores dificuldades em seu preparo foi manter a afinação da voz nos momentos em que voz e piano apresentam notas conflitantes. A transcrição fonética foi fundamental para o melhor posicionamento do trato vocal principalmente quando os finais de frases estão sobre ditongos em notas longas. Há também dificuldades rítmicas principalmente nos compassos 20 a 23, em 7/8.

Hardy's Funeral é ironicamente a canção mais humorística do ciclo. Woolf comenta sobre o funeral com o distanciamento de alguém que enxerga os rituais religiosos como uma cena teatral. Mais uma vez, Argento deixa claras as intenções de cada frase com indicações que revelam o estado emocional de Woolf por trás do texto e facilitam a escolha das cores vocais, o que muitas vezes não está tão evidente no texto da entrada. Expressa através das dinâmicas crescentes os momentos de maior alegria de Woolf, relacionados com a escrita. Os momentos que poderiam parecer mais sentimentais, dramáticos ele marca com *senza espressione* reforçando a ideia de que a escrita traria mais alegria e interesse para Woolf do que o sentimentalismo da despedida. Destacar e traduzir as indicações de Argento foi fundamental,

muitas estão em italiano e são pouco usuais, como *cupo* (sombrio), por exemplo. O estudo aprofundado da partitura e a análise ajudam a perceber os ecos entre voz e piano. É uma canção muito difícil principalmente para o piano que ambienta a canção representando a catedral, o canto gregoriano, o órgão, a procissão e inclusive o vôo dos pombos. Como não há fórmula de compasso a semínima foi a referência rítmica para o estudo, principalmente para reconhecer os momentos em que voz e piano se encontram.

Em *Rome*, Woolf está num momento de descontração, observando o movimento das pessoas, atenta aos sons e ruídos, tanto das conversas ao seu redor quanto da música. Pesquisar as referências do texto como o Café Grecco e Talleyrand em conjunto com as indicações na partitura foram fundamentais para a escolha das cores vocais. O reconhecimento dos tons da série foi especialmente importante no estudo de *Rome*. Escrevi cada aparição da série e pratiquei os intervalos fora do contexto da canção, o que auxiliou a afinação e assimilação dos intervalos. Como em *Fancy*, em muitos momentos a linha vocal apresenta notas conflitantes com relação ao piano. As variações dinâmicas são sutis e refletem o clima de descontração com toques de fantasia e ironia.

War é a canção mais virtuosística vocalmente, com coloraturas de grande extensão e saltos intervalares com variações bruscas de dinâmica. Foi necessário estudar lentamente esses trechos que compõem o tema “pânico crescente”, primeiro para assimilar as relações intervalares acrescentando depois a aceleração rítmica indicada na partitura. Assim como em *Hardy's Funeral*, mapeei e destaquei as *fermatas*, principalmente quando estão sobre pausas. Esses silêncios suspendem o tempo enfatizando a sensação de vazio provocada pela guerra e, em alguns momentos, dificultam a referência para atacar determinadas frases na altura exata (como na frase *I have no surroundings*). A chave para o estudo foi novamente a repetição lenta e metódica até que cada trecho fosse assimilado. Mais uma dificuldade vocal foi encontrada nas notas agudas em dinâmica suave, principalmente nos trechos em que voz repete palavras em eco. Mais uma vez, *Argento* é muito específico em suas marcações de articulação e climas transmitindo ansiedade e o medo.

Parents é a canção mais sentimental do ciclo, com frases líricas em *legato*, dinâmica leve, grande extensão e saltos intervalares. Os arpejos ascendentes em dinâmica decrescente constituíram o maior desafio vocal dessa canção. Foi necessário estudá-los lentamente para equalizar os registros e equilibrar os diminuendos sem tensionar a voz. A atmosfera de ilusão é interrompida somente no trecho final em que a articulação vocal lírica é substituída por *quasi parlato*, em que Woolf retorna para a realidade. A leitura de “Ao farol” e “Um esboço do passado” contribuíram para a construção do imaginário por trás das palavras.

A última canção do ciclo, *Last Entry*, inicia-se transmitindo a atmosfera de tensão através das repetições desordenadas da palavra *No* sobre o padrão repetitivo do piano. Como as repetições de *No* não seguem um padrão específico, foi necessário marcar os tempos fortes na partitura e estudar esse trecho repetidamente. Esse foi um dos trechos de mais difícil memorização de toda a obra. Em toda a canção, os grandes contrastes dinâmicos alternam desespero, euforia e breves momentos de relativa calma. Assim como em *Parents*, realidade e ilusão alternam-se, mas num contexto diverso: Woolf tenta manter a sanidade ancorando-se na observação da realidade e negando a introspecção. Conforme os temas das canções anteriores são lembrados, as cores vocais relacionadas a cada canção foram também repetidas. O tema de *War* provoca o retorno ao tema de *The Diary*, misturando realidade e ilusão. O trecho seguinte em *mezzo-parlato* funciona como um recitativo preparando o retorno da música de *The Diary*, que reaparece um pouco mais lenta e com poucas diferenças no piano, mas numa atmosfera completamente diversa da inicial.

4.1.3 Ensaios musicais

Para esse projeto convidei a pianista e professora Erika Ribeiro, com quem venho trabalhando regularmente nos últimos anos. Durante a minha graduação em canto na UNIRIO, tive o privilégio de ser orientada por ela nas disciplinas de Música de Câmara e Recital. Já havíamos apresentado esse mesmo ciclo no meu recital de formatura da graduação, em 2017, o que facilitou nossos ensaios iniciais. Fizemos quatro ensaios musicais nos quais pude constatar o quanto o estudo detalhado desenvolvido nesse trabalho formou uma base sólida tornando nossos encontros muito mais fáceis e produtivos. Durante os ensaios conversamos sobre a obra e muitas das descobertas feitas na pesquisa foram compartilhadas. A colaboração de Erika Ribeiro, a conexão que ela estabelece com o texto e a atenção e cuidado com as indicações do compositor foram imprescindíveis para a qualidade da *performance* dessa obra em que voz e piano complementam-se e compartilham a mesma importância para a comunicação dramática.

4.2 PREPARAÇÃO CÊNICA

O processo de transposição de *From the Diary of Virginia Woolf* para cena foi orientado por Maíra Kestenberg, diretora teatral e atriz com quem já havia trabalhado em diversas montagens de óperas pelo projeto de extensão Ópera na UNIRIO. Em 2016 ela assinou a direção da ópera *The Old Maid and the Thief* (A Solteirona e o Ladrão), de Gian Carlo Menotti (1911-2007), na qual interpretei a personagem da solteirona, *Miss Todd*. Escolhi trabalhar com

Maíra por admirar seu método de trabalho, sua criatividade, sua sensibilidade e interesse musical e sua experiência em trabalhar com cantores.

Inicialmente fizemos algumas reuniões em que conversamos sobre o ciclo de canções, sobre Virginia Woolf, e sobre como essa obra poderia ser levada ao palco. Expliquei a minha proposta inicial, que seria um recital explorando as possibilidades cênicas da obra. Minha ideia era fugir um pouco da tradição do recital de voz e piano, em que o cantor se concentra geralmente na mesma posição, mais especificamente próximo a curva da cauda do piano. Ao mesmo tempo não pretendia fazer uma encenação realista, com figurinos e cenário de época e muito menos interpretar Virginia Woolf de maneira imitativa e estereotipada. Não havia uma concepção definida, e sim muitas possibilidades e desafios inerentes à obra. Um dos grandes desafios era tornar a *performance* natural, refletir a atmosfera de intimidade do diário buscando a naturalidade da escrita de Woolf. Mesmo que o meu objetivo não fosse fazer uma interpretação realista, fez-se necessário o estudo de Virginia Woolf como um personagem de ópera através da leitura de sua biografia e parte de sua obra. Todas as informações foram incorporadas na criação da personagem e no trabalho de preparação de atriz conduzido pela diretora.

Apresentei para Maíra minhas referências sobre o ciclo, conversamos sobre as conexões entre o texto de cada canção, o tratamento musical de Argento e a vida e obra de Woolf. Ouvimos a gravação de estreia do ciclo. Maíra propôs alguns exercícios para que pudéssemos trazer as minhas referências para a cena. Ela sugeriu que eu procurasse algum objeto para interagir, qualquer objeto pois a ele poderíamos imprimir sua utilidade real ou atribuir qualquer outro significado. Espelhando o desejo de Woolf expressado em *The Diary*, que o diário abrangesse qualquer coisa, seguimos essa diretriz no processo de criação, deixando a imaginação fluir. Qualquer proposta poderia ser interessante, mesmo que parecesse óbvia ou absurda. A diretora pediu que eu desenvolvesse uma ideia para cada canção, trazendo a subjetividade para uma proposta concreta, com escolhas conscientes como no direcionamento do olhar, interação com objetos de cena e posicionamento e movimentação no espaço.

O processo de ensaio iniciou-se com a leitura do texto da primeira canção, primeiro em inglês e depois em português. Também foi feita a leitura da entrada completa em português (incluída nos anexos), para entender melhor o contexto do texto musicado. Repetimos a leitura diversas vezes, conversamos sobre o contexto do trecho, qual seria o eixo dramático da canção, em que ambiente Woolf estaria, externo ou interno, qual a estação do ano, se ela estaria sozinha ou acompanhada. Posteriormente, foi feita a leitura e declamação apenas do trecho da canção, em português e em inglês com diferentes acentuações, variando ênfases de palavras e

entonações, como num texto teatral, ainda destacado da música. Após esse contato com o texto, Maíra sugeriu que eu explorasse o espaço livremente, ainda declamando o texto. Poderia ficar sentada, andar, parar, ficar livre para me movimentar seguindo qualquer impulso subjetivo que o texto suscitasse. O mesmo processo foi repetido cantando a canção *a cappella* com movimentação livre e espontânea, impulsionada agora também pela música. Todos os ensaios cênicos foram feitos na minha casa ou no apartamento da diretora, a maioria presenciais e alguns de forma remota. Esse processo de estudo do texto foi repetido em todas as canções e nos ensaios seguintes um objeto foi inserido e o quadro de cada cena foi delineando-se mais precisamente.

A localização das cenas concentrou-se ao redor do piano, decidimos usar apenas uma cadeira como cenário e um único objeto de cena, um livro representando o diário. Como mencionado anteriormente, a esses objetos poderíamos imprimir um significado diferente de sua utilidade principal. O espaço onde as cenas se concentrariam foi se definindo a cada canção. Como mencionado anteriormente, a escrita de Woolf provocou uma identificação profunda e evocou imagens, lembranças e sentimentos que estão presentes na interpretação e na encenação. É importante ressaltar que a concepção da encenação tinha como objetivo a continuidade da cena entre as canções, as transições entre elas faziam parte da dramaturgia. As oito canções seriam pequenas cenas, com um arco dramático específico, compondo um drama contínuo finalizado na última canção.

Em *The Diary* partimos da ação descrita na entrada, um momento de intimidade em que Woolf relê seus diários, sozinha na sala em que costumava escrever. O prelúdio do piano introduz os temas e motivos imprimindo um clima de concentração de Woolf, formulando um novo projeto de escrita para seu diário e, conseqüentemente, de sua escrita profissional. As mudanças de andamento e os contrastes musicais em sintonia com o texto guiaram e deram impulso para a movimentação durante a canção: uma pequena caminhada ao redor do piano inspirada no hábito de Woolf, que costumava caminhar enquanto pensava no que estava escrevendo. O trajeto terminaria atrás do piano, a ideia de Maíra era que a tampa do piano funcionasse como um espelho em sintonia com a frase que encerra a canção e o ciclo: *...to reflect the light of our life*.

A figura a seguir é um croqui do meu posicionamento, movimentação em cena e direção do olhar (figura 50). Costumo fazer esses desenhos esquemáticos para me ajudar na visualização e memorização da cena. Além de cumprirem essa função esse material acabou auxiliando também no processo de filmagem.

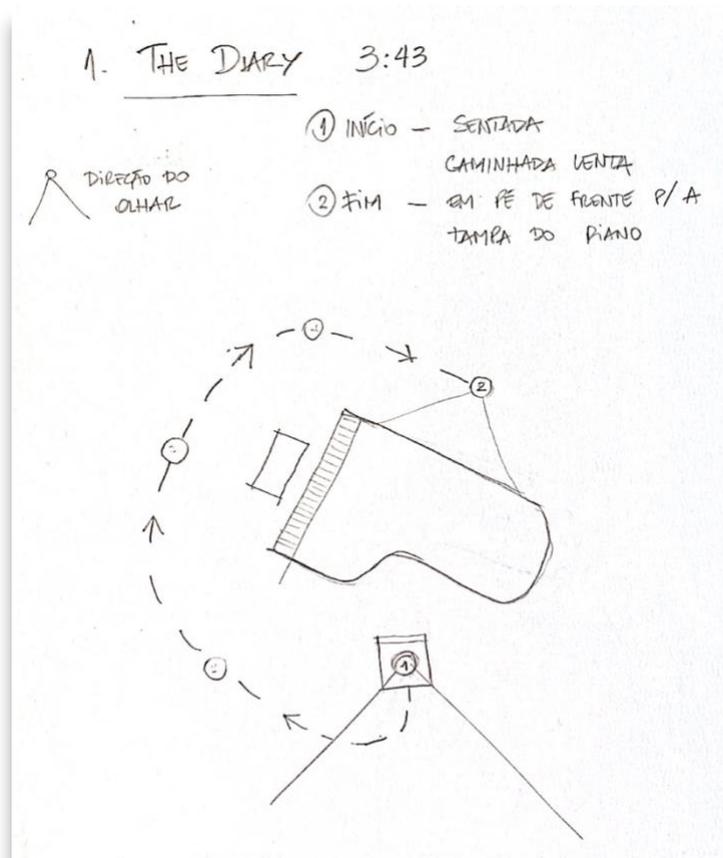


Figura 50. Movimentação em *The Diary*
Fonte: elaboração da autora.

Em *Anxiety* buscamos refletir a inquietação interna de Woolf explorando o desequilíbrio corporal. Fizemos alguns exercícios nesse sentido, em que eu pendia meu corpo para frente e para trás, explorando os limites do equilíbrio. Mais uma vez, o piano representa o pensamento de Woolf, ininterrupto e agitado. Decidimos que eu ficaria parada no mesmo ponto, mas variando as direções do corpo (figura 51). As expressões faciais nessa e em todas as outras canções buscaram refletir o sentimento expressado pelo texto e pela música. Em todas as canções intercalam-se observações exteriores e interiores. Em *The Diary* o foco do olhar acompanha o pensamento, o entusiasmo com as novas ideias. Em *Anxiety*, o olhar é mais disperso, inquieto, acompanha as mudanças bruscas das sensações expressadas pelo texto.

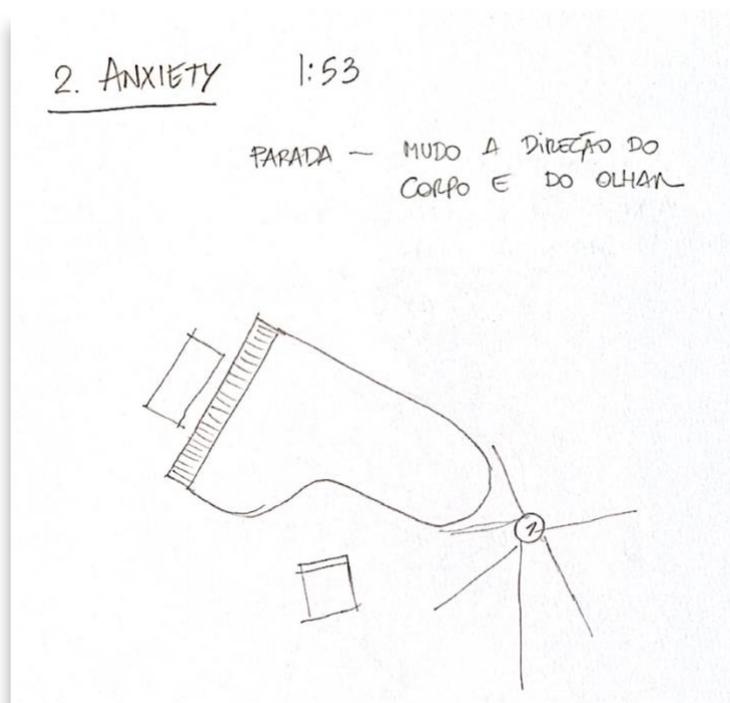


Figura 51. Movimentação em *Anxiety*
 Fonte: elaboração da autora.

Fancy, assim como *The Diary*, está associada a um momento de criação, em que Woolf tem uma ideia para um novo tipo de romance que seria escrito alguns anos depois: *The Waves* (“As Ondas”). É uma cena curta, mas repleta de camadas de significados. Há um entusiasmo inicial causado pela ideia original seguido pelas possibilidades a serem desenvolvidas nessa nova obra. Na cena relacionei cada frase a um ou mais personagens de “As Ondas”. Penso que cada um deles reflete um pouco da personalidade de Woolf, de sua irmã e de seus amigos mais próximos. *Fancy* inicia-se com voz e piano simultaneamente, sem introdução. Na cena mantivemos o posicionamento final de *Anxiety* no início de *Fancy*, depois de anunciar a nova ideia direcionei-me para a cadeira que se manteve no mesmo local do início do ciclo (figura 52). A cadeira nesse caso simboliza o local em que Woolf escrevia. O olhar também é introspectivo, voltado aos pensamentos. No trecho em *bocca chiusa*, Virginia estaria cantando um acalanto para Thoby, representado pelo livro, e através da escrita despedindo-se um pouco da dor pela morte de seu irmão.

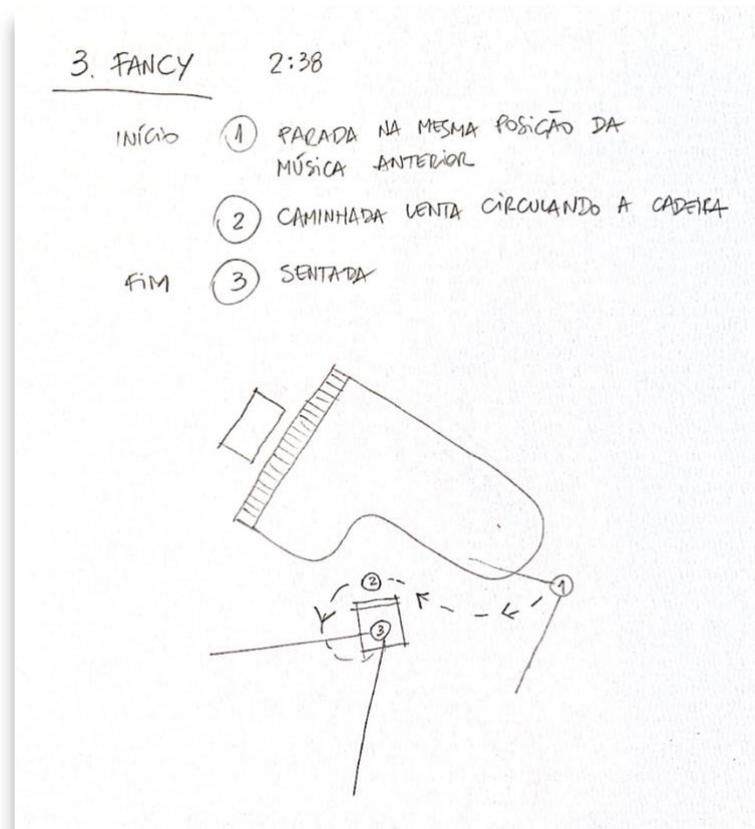


Figura 52. Movimentação em *Fancy*
Fonte: elaboração da autora.

Maíra propôs uma pequena cena de transição entre *Fancy* e *Hardy's funeral*. O movimento de arrastar a cadeira tinha como objetivo modificar o cenário e introduzir a atmosfera solene evocada pelo piano na introdução de *Hardy's Funeral*. Essa é a canção mais irônica, satírica e fantástica do ciclo. Woolf estava prestes a completar 46 anos, cercada de seus amigos no funeral de um grande escritor, amigo de seu pai e representante de uma tradição literária com a qual ela queria romper de alguma forma. Tinha um grande respeito por ele mas não tinha o mesmo respeito pela religião e por seus rituais. O ridículo da cerimônia é narrado como uma crônica fantasiosa. No início permaneci com a postura reta, seguida por pequenos passos rígidos como numa marcha que vai aos poucos se desintegrando em movimentos fluidos, também com os braços. Essa concepção surgiu nos ensaios de forma improvisada e foi tornando-se uma marca cênica. O trajeto ao redor do piano foi desenhado dessa forma (figura 53), como se o piano fosse o caixão e os braços descendo fossem o pano branco de cetim. Os contrastes musicais motivaram as mudanças dos movimentos e dos olhares. A fantasia é quebrada pelos pombos voando lá fora. Imagem que remete à morte de sua mãe que torna o olhar introspectivo por um breve momento. Ela continua por satirizar a declaração

melodramática da certeza da imortalidade. E volta-se novamente para si, para a futilidade da vaidade de ser uma grande escritora perante a certeza da morte.

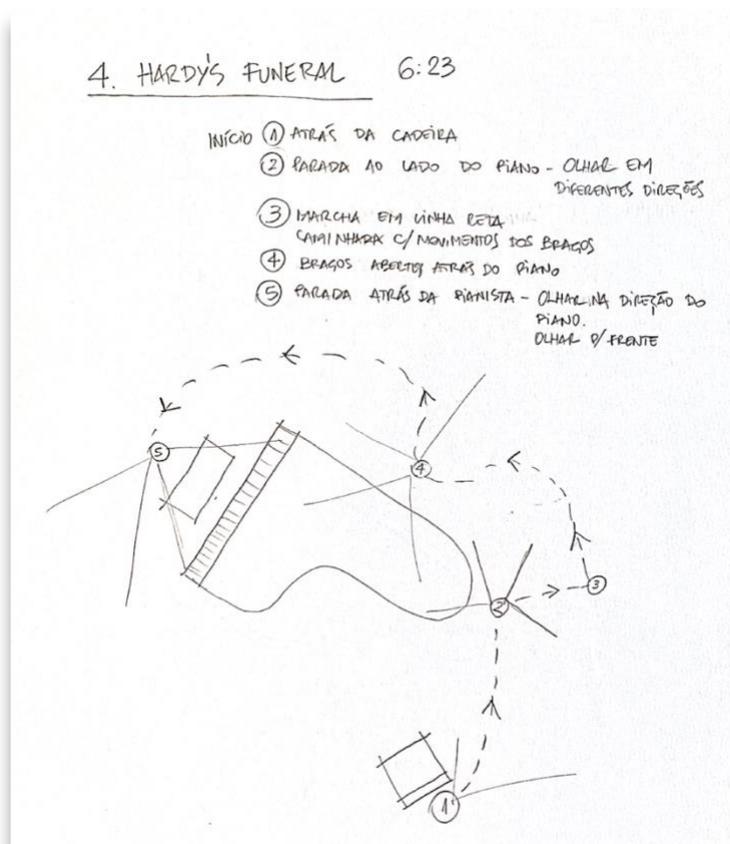


Figura 53. Movimentação em *Hardy's Funeral*
 Fonte: elaboração da autora.

Rome é a canção mais contemplativa do ciclo. Woolf está num momento descontraído, de férias em Roma, observando tudo que acontece ao seu redor, como se assistisse a um filme. O clima está quente, há uma profusão de cores, sons, cheiros e sabores. O café está repleto de pessoas, ouve-se um bandolim tocando provavelmente alguma música tradicional italiana, pessoas tagarelam sobre assuntos variados. A confusão do café é interrompida pela visão das mulheres pobres, trazendo Woolf de volta para a realidade da Europa nesse período que antecede a Segunda Guerra, e para a carta do primeiro ministro.

Buscamos transmitir essa atmosfera de observação na cena, o olhar é o principal elemento. Há pouca movimentação, apenas deixei a posição em que estava no fim da canção e fui me aproximando do piano (figura 54). Imaginei estar assistindo um filme, vendo as pessoas e cenas enquanto as descrevo. No final o olhar ganha um foco específico, transmitindo a repulsa e indiferença de Woolf aos títulos e honrarias.

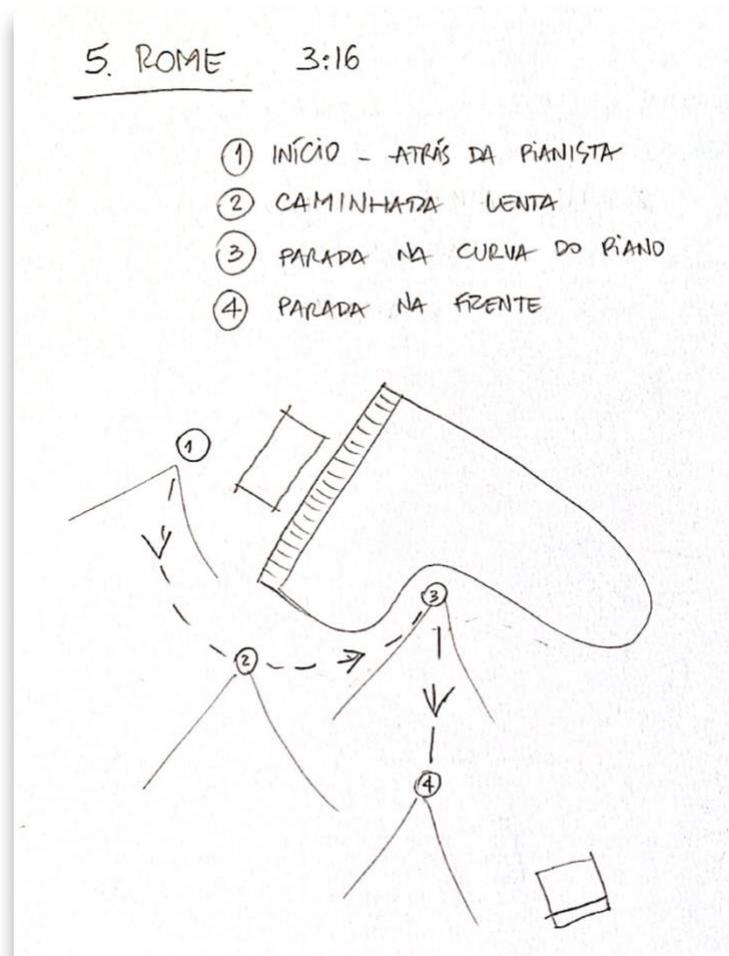


Figura 54. Movimentação em *Rome*
Fonte: elaboração da autora.

Em *War* predomina uma atmosfera de apreensão, medo e vazio. A primeira declaração de Woolf, o pensamento de que sua caminhada do dia anterior seria a última, deflagra a sensação de insegurança provocada pela guerra. Imaginei que Woolf estaria andando de um lado para o outro e ouvindo sons que ela mesma não tinha certeza se seriam reais ou imaginários. Maíra sugeriu uma área para que eu me movimentasse, mas sem marcações muito definidas, deixando que a música e as palavras impulsionassem os movimentos. Num determinado momento busquei abrigo encolhida próxima ao pé do piano, como se estivesse fugindo de um ataque aéreo (figura 55). Busquei trazer para o corpo a tensão provocada pela sensação de insegurança e de falta de perspectiva de futuro. Tanto a pandemia de covid-19 e toda atmosfera de medo somada à experiência de ouvir constantes tiroteios durante o ano de 2020 foram referências concretas que acabaram por influenciar a minha interpretação.

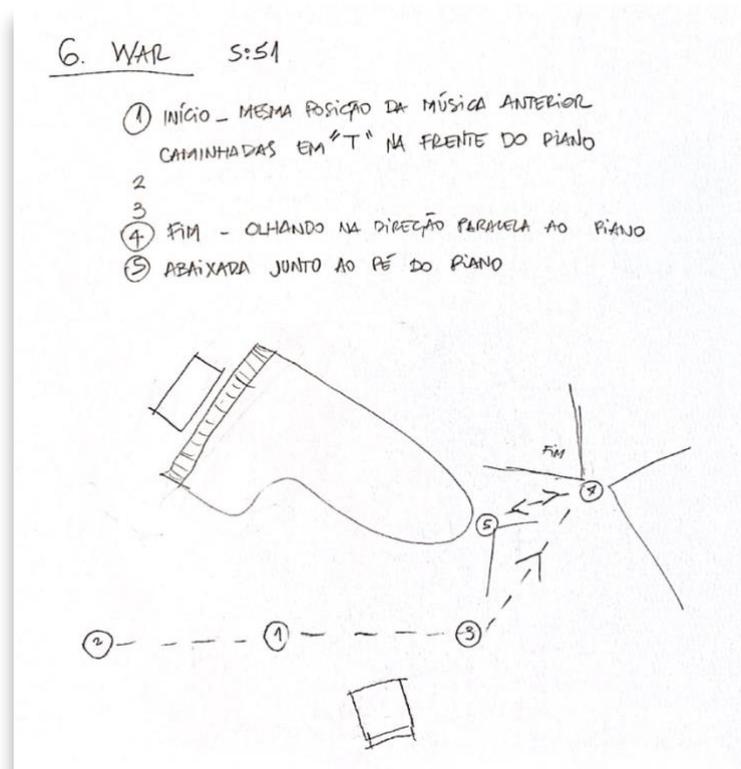


Figura 55. Movimentação em *War*
Fonte: elaboração da autora.

Parents transporta Woolf para as lembranças da sua infância. No início, imaginei Woolf olhando os retratos de seus pais pendurados na parede. Em sintonia com o texto, quando ela declara estar mergulhando nas memórias do pai o olhar volta-se para a cadeira representando a casa onde ela passou os melhores momentos de sua infância. As memórias felizes conduzem a movimentação até a cadeira, a valsa conduz a viagem para o passado e ao sentar no chão imagino que seria a Virginia criança revivendo os momentos felizes do quarto das crianças (figura 56). O tema “sons da guerra” de *War* interrompem o devaneio trazendo-a de volta para a realidade do presente e do passado, nem tão idílico como ela vinha descrevendo. Ao final o sentimento representado pela música tenta atraí-la novamente para a cadeira, mas ela resiste despedindo-se do sonho.

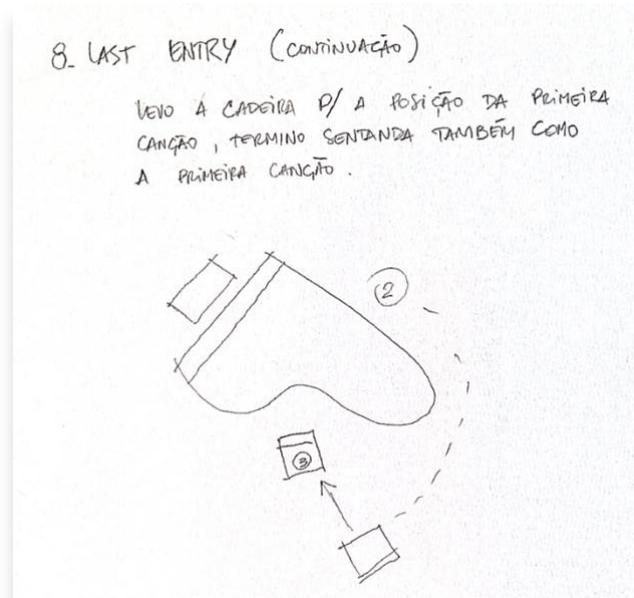
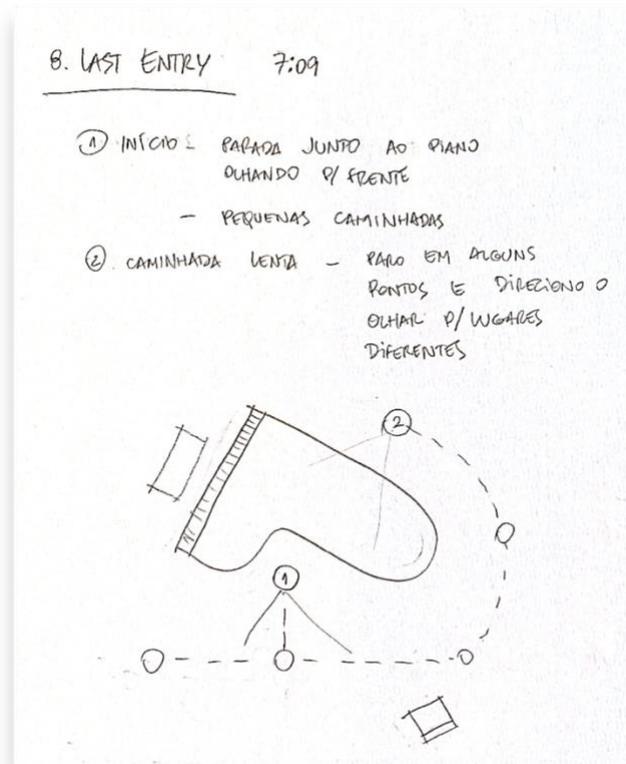


Figura 57. Movimentação em *Last Entry*
Fonte: elaboração da autora.

Minha proposta original, antes da pandemia, era fazer uma apresentação no Espaço Guiomar Novaes, sala multiuso destinada à recitais de música de câmara que faz parte da Sala Cecília Meireles. Essa sala adequava-se à minha proposta, um espaço intimista, com um bom piano, boa acústica, sem a delimitação de palco, onde o espaço cênico seria definido pela luz e pela localização do piano, e o público poderia estar próximo da cena e distribuído pela sala como num teatro de arena, ocupando quase todo o diâmetro ao redor da cena (exceto na parte

posterior). Com o advento da pandemia em 2020 o recital se transformou numa gravação em vídeo (o projeto original previa uma gravação, mas apenas para registro, não era o produto final). O clima de inseguranças e as incertezas impostas pela pandemia durante o ano de 2020 trouxeram muitas dificuldades para viabilizar a gravação. Felizmente, em 2021, com a melhora da situação sanitária no país, pude retomar os planos iniciais. Consultei o diretor da Sala Cecilia Meireles e também professor do Promus, João Guilherme Ripper sobre a disponibilidade de uma data para fazer a gravação no Espaço Guiomar Novaes. Finalmente, a gravação foi marcada para o dia 30 de agosto de 2021 com duração de quatro horas.

Com o espaço definido, continuamos seguindo a ideia inicial, o espaço cênico seria definido pela localização do piano, a ação seguiria concentrada ao redor dele e para diferentes direções. Para o figurino escolhemos um vestido longo sem mangas e a caracterização foi inspirada em fotografias de Virginia Woolf, cabelo preso e maquiagem leve. Maíra advertiu-me sobre a provável necessidade de adequação da movimentação cênica no momento da gravação, o que seria facilmente resolvido se a motivação das ações estivesse bem estruturada e fundamentada.

4.3 GRAVAÇÃO DO PRODUTO AUDIOVISUAL

Antes da definição da data da gravação já havia entrado em contato com a Ludmila Curi, diretora e produtora de cinema indicada pela Maíra. Nessa ocasião ela explicou como funcionaria a produção de um filme, quais seriam as etapas e o número mínimo de profissionais necessários desde a pré-produção até a finalização. Segundo ela, para produzir um audiovisual de qualidade seria necessário no mínimo uma ou duas câmeras, um fotógrafo, um profissional para captar o som direto, além da montagem, edição, legendagem e finalização que poderia ser feita por um ou mais profissionais. Conversamos sobre o meu projeto, no qual pretendia simular uma apresentação ao vivo com filmagem e captação do áudio simultâneas. Expliquei por alto como era a minha movimentação em cena e ela sugeriu que tentássemos fazer a filmagem em plano sequencia, o que poderia baixar os custos de edição, mas traria outros desafios, principalmente a necessidade de ensaio com o operador de câmera. Nessa conversa enfatizei que a boa qualidade do áudio seria primordial e que preferia que a captação fosse feita por alguém que entendesse de gravação de música. Depois desse primeiro contato fiquei um pouco intimidada com a complexidade do processo apresentado pela Ludmila. Ao mesmo tempo a ideia de fazer um material com um olhar cinematográfico foi bastante tentadora, ao modificar o produto final para o formato audiovisual uma concepção artística dos profissionais envolvidos seria muito interessante

Busquei outras alternativas, conversei com outros profissionais, pedi orçamentos, mas ninguém estava disponível na data que eu poderia usar a sala. Voltei a conversar com a Ludmila e marcamos uma reunião remota com o Igor Cabral, fotógrafo indicado por ela. Nessa ocasião eu já tinha uma ideia mais definida de como poderia ser a filmagem para viabilizar a proposta do plano sequencia no tempo reduzido que teríamos no espaço: gravar cada canção separadamente. A reunião foi muito produtiva e fiquei mais confiante quanto à equipe e a viabilidade da gravação. Apresentei o ciclo, conversamos sobre suas características musicais, sobre o diário de Virginia Woolf e também sobre a concepção cênica desenvolvida com a Maíra. Mostrei para eles os croquis da minha movimentação que acabaram servindo como importante material auxiliar, como um roteiro e guia para a filmagem. Fechamos a ideia do plano sequencia por canção explorando diferentes posicionamentos de câmera, em algumas cenas ficaria no tripé e em outras ficaria na mão do operador de câmera. O contexto dramático de cada canção e o posicionamento e a movimentação em cena definiriam a posição e a movimentação da câmera. Nessa reunião o fotógrafo lembrou da necessidade de iluminação e de como era importante que a criação da luz estivesse em sintonia com o drama e também com a fotografia. Ele indicou a profissional Fernanda Mantovani que tinha experiência com a Sala e suas condições e limitações de material.

Para a captação do áudio contratei o músico e técnico de som Alexandre Seabra, conhecia o seu trabalho e éramos colegas na graduação em música na UNIRIO. Expliquei para ele que me movimentaria em cena e sabia que isso poderia dificultar a captação da voz e que era necessário que a gravação contemplasse todas as nuances e dinâmicas da obra. Ele sugeriu captar o som ambiente com um gravador da marca Zoom, colocar dois microfones no piano e um microfone de lapela sem fio preso na minha roupa ou na minha testa. Fizemos uma primeira visita à sala na qual definimos o posicionamento do piano e conseguimos agendar mais duas datas na sala para ensaio da filmagem, marcação e montagem de luz. No primeiro dia fizemos um ensaio técnico com movimentação para definir a iluminação e ensaiar a filmagem. Conversamos sobre cada canção, sobre o contexto dramático de cada uma delas e trocamos ideias sobre a filmagem. Tanto a Ludmila quanto o Igor são profissionais de cinema, muito criativos e sensíveis. A colaboração dos dois somada à concepção teatral da Maíra enriqueceram muito o processo integrando artes com visões e linguagens específicas: cinema, teatro e música.

No segundo ensaio, na véspera da gravação, a prioridade foi a montagem de luz e no tempo restante fizemos um ensaio geral de parte do ciclo. Nessa ocasião o Alexandre comentou que o microfone estava captando interferências, frequências de rádio. Segundo ele

isso poderia atrapalhar a captação da voz, mas que seria possível limpar os ruídos posteriormente. Esses dois ensaios foram também importantes para que Erika e eu pudéssemos experimentar a acústica da sala, e a relação entre piano e voz com a movimentação proposta.

Consegui estender o tempo de utilização da sala no dia da gravação para seis horas de duração, de 10h às 16h. Ludmila propôs que fizéssemos três *takes* de cada cena. Foi um processo muito tenso, entendi na prática a complexidade de conjugar luz, câmera e ação. Como Erika e eu estávamos muito seguras e bem ensaiadas, conseguimos um bom desempenho com pouquíssimos erros musicais. As repetições de *takes* foram necessárias para que a câmera captasse cada nuance da cena e conseguíssemos chegar num resultado satisfatório para todos. Assim como no ensaio, o microfone da voz captou frequências de rádios do entorno da sala. Alexandre disse que tentaria tratar o som, apagar os ruídos e utilizar o áudio captado pelo zoom. A qualidade da voz captada pelo microfone de lapela ficou aquém das minhas expectativas, também pela localização do microfone, acima da orelha.

Quando recebi o áudio fiquei bastante decepcionada, as interferências de rádio foram tantas que ao apagar as frequências dos ruídos foram também alteradas frequências da voz, o que resultou num timbre muito distorcido e diferente do real. A solução viável encontrada para resolver esse problema seria regravar a voz. A captação do piano estava excelente e, na maioria das canções, com poucos vazamentos de voz, portanto poderia ser reutilizada. Passei a estudar os *takes* selecionados buscando reproduzir exatamente a minha *performance*, com ataques e terminações precisos para que som e imagem ficassem em sincronia. Cada uma das canções apresentou dificuldades específicas, porém as mais desafiadoras foram as canções com maior liberdade rítmica: *War* (da mais difícil para a mais fácil), *Hardy's Funeral*, e alguns trechos de *Rome*, *Parents* e *Last Entry*. Em *War* os vazamentos da voz no microfone do piano dificultaram ainda mais a gravação da voz. Em alguns momentos a voz precisou ser levemente editada, poucas terminações foram encurtadas e alguns efeitos foram aplicados para simular artificialmente a sonoridade da sala. Não foi feita nenhuma afinação na voz. As dificuldades do processo de gravação foram um importante aprendizado. A proposta de movimentação livre no espaço solucionada pelo microfone sem fio de lapela mostrou-se equivocada. Depois dessa experiência tentaria gravar a voz com alguns microfones posicionados de outra forma, outros posicionamentos de microfone, talvez suspensos na vara de iluminação, ou então localizados no piso, no perímetro da cena.

Depois de resolvido o problema do áudio foi feita a montagem, edição, correção de cor e colocação das legendas em português. A mudança de recital para vídeo trouxe a possibilidade da legendagem em português facilitando a comunicação do texto das canções.

Participei ativamente de todo o processo de montagem fazendo a programação visual do vídeo. Mesmo com todas as dificuldades fiquei satisfeita com o resultado final do produto audiovisual, que só foi possível graças à dedicação e o olhar cuidadoso e criativo de cada um dos profissionais envolvidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho propus o estudo detalhado do ciclo de canções *From the Diary of Virginia Woolf* de Dominick Argento, para que suas possibilidades interpretativas musicais e cênicas pudessem ser exploradas e, ao final do processo, registradas numa gravação audiovisual. Para que esse objetivo fosse alcançado foi feito o estudo detalhado da obra através da análise da partitura de Argento, relacionando texto e música, e da contextualização dos trechos do diário com acontecimentos da vida de Virginia Woolf, através da leitura de seus diários e de algumas de suas obras literárias.

Ao final do processo, constatei como esse estudo profundo modificou meu olhar como intérprete. A análise músico-textual, acrescida das informações das teses de referência, permitiu que as intenções do compositor ficassem mais claras facilitando o aprendizado e a memorização das canções. O aprofundamento na obra literária de Woolf, incluindo seus diários, afetou profundamente a interpretação das canções, as escolhas de cores vocais, enfim, o significado por trás de cada gesto vocal.

Em adição, o conhecimento adquirido foi importantíssimo para a criação das cenas junto à diretora teatral e também para a comunicação com a equipe de filmagem auxiliando à filmagem e fotografia do produto audiovisual. Participei ativamente das decisões quanto à localização e movimentação da câmera, a troca de ideias com toda a equipe criativa foi embasada pela pesquisa.

Através dessa pesquisa pretende-se aproximar público, e possíveis futuros intérpretes, da obra de Dominick Argento, prolífico compositor de música vocal do século XX. Com essa dissertação espera-se contribuir para a literatura de referência desse ciclo de canções em português e, possivelmente, inspirar pesquisas similares acerca de outras obras vocais. A proposta de conjugar música e cena também pode servir como inspiração para outras performances de música de câmara. O relato de experiência da produção do registro audiovisual pode também servir como referência para trabalhos posteriores, inclusive as dificuldades e as soluções encontradas para viabilizá-lo.

<https://youtu.be/Jktma9dARR8>



REFERÊNCIAS (de acordo com as normas da ABNT NBR 6023:2018)

ARGENTO, Dominick. **The Composer and the Singer**. The NATS Bulletin 33 (May 1977): 18-31.

ARGENTO, Dominick. **The Matter of Text**. The NATS Journal 44 (March/April 1988): 6–10.

ARGENTO, Dominick. **Catalogue Raisonné as Memoir: A Composer's Life**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ARGENTO, Dominick. **Collected song cycles**. New York: Boosey & Hawkes, 2006. Partitura.

BELL, Anne Olivier (ed.). **Os Diários de Virginia Woolf**. Seleção e tradução: José Antônio Arantes. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf: uma biografia**. Virginia Woolf: a biography. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1988.

EMMONS, Shirlee; SONNTAG, Stanley. **The Art of the Song Recital**. New York: Schirmer Books, 1979.

FONTAINE, Jeanette Marie. **Robert Schumann's Frauenliebe und –leben and Dominick Argento's From the Diary of Virginia Woolf: A Comparative Analysis**. 101 f. Tese de Doutorado em Música (DMA diss), The University of Alabama, 2012.

HERR, Martha. **Apostila de Dicção em Inglês**. São Paulo: [s.n.], 2010.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley: Univ. of California Press, 1954.

KIMBALL, Carol. **Song: A Guide to Art Song Style and Literature**. Revised Edition. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005.

LITERATURA Fundamental 43 - Mrs. Dalloway - Noemi Jaffe. 1 vídeo (30min39s). Publicado pelo canal UNIVESP em 30 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vY6kkcCfJXE&t=6s>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

MATAVA, Jacquelyn. **Dominick Argento's From the Diary of Virginia Woolf: A preparation guide for performers**. 73f. Tese de Doutorado em Música (DMA diss), Indiana University, 2014.

MELLO, Sebastian. O Toque de Silêncio (TAPS). A lenda por trás de uma das canções militares mais conhecidas. Musicaemprosa: Histórias de canções e curiosidades musicais. [s.l.]: [s.n.], 10 de agosto de 2021. Disponível em: <https://musicaemprosa.wordpress.com/2021/08/10/o-toque-de-silencio-taps-a-lenda-por-tras-de-uma-das-cancoes-militares-mais-conhecidas/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. **O Diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura**. 2018. 653 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura e Literatura

Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. 635 f.

MRS. DALLOWEY. Direção de Marleen Gorris. Reino Unido, 1997. 1 vídeo (1h33min22s). [Publicado pelo canal ahmors em 22 de maio de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fHMf_MbHLhI. Acesso em: 19 de abril de 2021.]

SCANLAN, Roger. **Spotlight on Contemporary American Composers**. The NATS Bulletin 32 (February/March 1979), p. 52.

THE RECORDED Voice of Virginia Woolf. [s.l.]: BBC Radio, 29 de abril de 1937. 1 vídeo (7min38s). Publicado pelo canal goshawk em 2 de dezembro de 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E8czs8v6PuI>. Acesso em: 25 jun. 2022.

WOOLF, Virginia. **A Writer s Diary**: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf. New York: Harcourt, Brace, 1954.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Edited by Anne Olivier Bell. Introduction by Quentin Bell. Volume One 1915-1919. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

WOOLF, Virginia. **As Ondas**. The Waves. Tradução: Lya Luft. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary**. Leonard Woolf (ed.). London: Harcourt Brace & Co., 1981.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf**. Edição: Anne Olivier Bell; introdução: Quentin Bell; seleção e tradução: José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODS, Noelle. **Reflections of a Life**: Biographical Perspectives of Virginia Woolf Illuminated by the Music and Drama of Dominick Argento s Song Cycle From the Diary of Virginia Woolf (DMA diss.). Ohio: Ohio State University, 1996.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. Tradução: Jairo Dauster; introdução e notas: Sandra M. Gilbert. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014a.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. A Room of One s Own. Tradução: Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014b.

WOOLF, Virginia. **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Seleção e tradução: Tomaz Tadeu. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

WOOLF, Virginia. **A arte da brevidade**: contos. Seleção e tradução: Tomaz Tadeu. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

WOOLF, Virginia. **Ao farol**. To the Lighthouse. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c.

WOOLF, Virginia. **As mulheres devem chorar...** ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo. Tradução, organização e notas: Tomaz Tadeu; posfácio: Guacira Lopes Louro. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

WOOLF, Virginia. **Três guinéus.** Three Guineas. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.

WOOLF, Virginia. **Um esboço do passado.** A sketch of the past. Tradução: Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

APÊNDICE A – [PARTITURAS COM TEMAS E MOTIVOS DESTACADOS] (própria autoria)

for Janet Baker
I. The Diary (April, 1919)

DOMINICK ARGENTO

Mosso e pensieroso (♩ = 84 ca.)

tema "contemplação" tema "elástico"

legato e scorrevole

mp *mf*

motivo writing

4 *poch. tratt. - - - - - a tempo* *rall. - - - - -*

poch. tratt. - - - - - a tempo *rall. - - - - -*

7 *a tempo mp* *molto tratt. - - - - -*

What sort _____ of di-a-ry _____ should I like _____ mine _____ to be?

a tempo *molto tratt. - - - - -*

escala de doze tons - motivo temático central

© Copyright 1975 by Boosey & Hawkes, Inc. Copyright Renewed
Text: This Extract is taken from *A Writer's Diary* by Virginia Woolf
and is reprinted by permission of the Author's Literary Estate and Hogarth Press.
Copyright for all countries. All rights reserved

tema "satisfação"

11 *a tempo* *mp* *ff* *Meno mosso* ($\text{♩} = 76 \text{ ca.}$)

15 *a tempo* *p* *cantabile* *mf*
Some-thing so — e - las - tic that it

18 *cresc.* *f* *tratt.* *a tempo, ma poco a poco rallentando fino a* *sub. mp* *3* *decresc.*
will em - brace an - y - thing, — sol - emn, slight or beau - ti - ful — that comes in - to my

21 *p* *pp* ($\text{♩} = 66 \text{ ca.}$)
mind. I should like ... I should like it to re - sem - ble some
($\text{♩} = 66 \text{ ca.}$)
pp delicato

25 **Tempo I** (♩ = 84) *p* *mp quasi parlato* *rall.*

deep old desk ... in which one flings a mass of odds and ends —

28 **Tempo II** (♩ = 76) *poco a poco rall.* *p cantabile*

with-out look-ing them through. I should like to come

poco a poco rall.

p

motivo "passagem do tempo"

31 **Quasi largo** (♩ = 66 ca.) *poco a poco cresc.*

back, af-ter a year or two, and find that the col-lec-tion had

p *somoso* *poco a poco cresc.*

34 *poco rall.* *Pochino più largo* (♩ = 63) *mf*

sort-ed it-self — and re-fined it-self and co-a-lesced, as

poco rall.

36 *poco a poco dim.*

such de - pos - its so mys - ter - ious - ly do,

poco a poco dim.

38 *molto tratt.* *a tempo* ($\text{♩} = 63$)

mp *p*

in - to a mould, trans - par - ent e - nough to re -

41 *pp* *tratt.* **Tempo II** ($\text{♩} = 76$)

flect the light of our life.

pp (*ff*)

44 *rall. al fine* *niente*

rall. al fine *fff*

II. Anxiety (October, 1920)

Presto ed inquieto (♩. = 126 ca.)

mp

1 2 3 4 5 6 7

Why is life so trag - ic;

motivo "mente acelerada"

4 *mf* *f* *dimin.* *p*

why, - why, - why, - why?

8 *p* *leggiero* *r-quasi* $\frac{8}{8}$ *r-quasi* $\frac{2}{4}$ *r-quasi* $\frac{4}{4}$

so like a lit-tle strip of pave-ment o-ver.

p molto cresc. *f* *sub.p leggiero*

12 *mf* *p*

an a - byss.

12

16

17

18

19

20

21

22

23

f *dimin.* *p*

why?

f *dimin.* *p* *molto cresc.* *f*

27

p legg. *mf*

6 7 8 9 10 11 10

I won-der how I am ev-er to walk to the end.

sub.p legg. *mf*

31 *p*

12

35 *mp*

But why do I feel this...

f *mf* *mp*

Sua bassa loco

39 *mp*

Now that I say it

p *pp* *mp*

43 *p*

I don't feel it. Now that I say it I don't feel it.

46

mp dim. p pp

8va bassa

49

mf

The fire burns;

mp

sempre stacc. (mp)

54

poco a poco cresc.

we are go - ing - to hear - the Beg - gar's - Op - 'ra. -

f

poco a poco cresc.

f

59

tema occupation

mf

On - ly it lies all a - bout me; -

poco a poco cresc.

63 *f* *ff* *mf*

Why, - why, - why, - why? I can't keep my

f *sempre cresc.*

66 *f* *ff* *dimin. molto* (*f*)

eyes shut... Why, - why, - why, - why?

ff *dimin. molto* (*f*)

70 (*mf*) (*mp*) (*p*) *pp*

Sua

74 *mp*

And with it all how hap - py - I

sub.mp

63 *f* *ff* *mf*

Why, - why, - why, - why? I can't keep my

f *sempre cresc.*

66 *f* *ff* *dimin. molto* (*f*)

eyes shut... Why, - why, - why, - why?

ff *dimin. molto* (*f*)

70 (*mf*) (*mp*) (*p*) *pp*

Sua

(*mf*) (*mp*) (*p*) *pp*

74 *mp*

And with it all how hap - py - I

sub.mp

78 *mf* *f* *mp* *p legg.*
am if it
Sua loco

82 *mf*
weren't for my feeling that it's a strip of pave - ment o - ver - an a - byss.
p legg. *mf*

86 *pp* *mp*

90 *p* *pp* *pp* *lunga*
Why, — why, — why? — (L. H.)
poco rfa

III. Fancy (February, 1927)

Allegretto capriccioso (♩ = 132) *poco rall.* 8 9 10 11 12

Why not in - vent a new kind of play;

f *sfz* *mp* *poco rall.*

motivo fancy

a tempo *rall.* *mp*

as for in-stance: 8 9 10 11

a tempo *f* *sfz* *mp* *rall.*

Adagio (♩ = 88) *mf dolce* **Andante** (♩ = 104) *mf deciso* **Adagietto** (♩ = 96)

Wom-an thinks. He does. Or-gan plays.

mp *sub. mf* *f sonoro*

motivo man **motivo organ**

Adagio (♩ = 88) *mp* *cresc.* *mf* *cresc.* **(♩ = 132) molto rall.**

She writes. She writes.

mp *cresc.* *f*

motivo woman

14 *Andante* (♩ = 104) *più f.* *Adagio* (♩ = 88) *mp* *rall.*

They — say: ————— She — sings. —————

ff *mp* *dimin.* *rall.*

motivo they

16 *Più adagio* (♩ = 80) *rall.* *Andante* (♩ = 104) *poco rall.*

p *dolciss.* *pp* *p (bocca chiusa)* *pp*

Night — speaks (Hm) —————

pp - ma sonoro *rall.* *p* *poco rall.*

Sua bassa —————

motivo night

20 *Adagietto* (♩ = 96) *p - triste* *piu p* *rall.*

12 They — miss ————— They — miss —————

pp *rall.*

24 *Adagio* (♩ = 88) *poco a poco dim.* *Più adagio* (♩ = 80)

poco a poco dim. *ppp*

IV. Hardy's Funeral (January, 1928)

Solenne e meditativo (♩ = 52 ca.)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
come un'intonazione (non 3) 3 3
f *mf* *f* *mf* *f* *mf*
8va bassa loco

tema "canto"

senza tristezza *mp* 3 *ten.* 3 *poco rall.*
Yes-ter-day_ we went to Har - dy's fu-ner-al. -

tema requiem aeterna

motivo "acorde arpejado"

a tempo *mp* 3 *p*
8va - - - 7
a tempo *mp* (*mp*)
What - did I think of?

mp 3 *cresc.* 3 3 *ten.*

Of Max Beer-bohm's let - ter... or a lec - ture... a - bout wom - en's

mp *ten.*

cresc. 3 3

f 3 *poco rall.* *Stesso tempo, quasi recit.* *mp senza espressione*

writ - ing - At in - ter - vals - some e - mo - tion broke in.

f 3 *poco rall.* *mp lontano*

mf 3 *mp*

But I doubt the ca - pac - i - ty - of the hu - man an - i - mal - for be - ing dig - ni - fied - in

p

mp *mf un do' divertito* *motivo bishop*

cer - e - mo - ny - One catch - es - a bish - op's - frown - and

mp 3

5 *più f* *f*

twitch; — sees — his pol-ished — shi - ny nose; —

10 *Meno mosso* (♩ = 52) *mf*

sus -

lontano

sub.p *mp*

14 *Tempo del corteo* (♩ = 60)

pects the rapt spec-ta-cled young priest, gaz-ing at the

mf

L.H. sopra

18 *f* *mf* *f*

cross he car-ries, — of be-ing a hum-bug;...

Tempo I (♩ = 52)

22 *mf* *cresc.* *f* *pesante, cupo*

next here is the cof-fin, an o-ver-grown one;—

8va

mf cresc. *f cresc.* *ff*

(L.H.) *mf cresc.* *f cresc.*

26 *Stesso tempo, come prima* *p misterioso* *mp dolcissimo*

like-a stage cof-fin, — cov-ered —

ff pesantissimo *f* *(f)* *mf*

Corteo, poco largo ($\text{♩} = 56 \text{ ca.}$)

più f *sempre crescendo*

— with a white sat - in cloth; — bear - ers — el - der - ly —

mf *mp* *sempre crescendo*

30 *mf* *(cresc.)* *f*

gen - tle - men — rath - er red and stiff, — hold - ing to the cor - ners;

mf *(cresc.)* *f*

35 *Molto largo* ($\text{♩} = 80$) *poco a poco accelerando*

p *molto cresc.* *f* *ff*

pi - geons fly - ing out - side; ... pro - ces - sion to po - et's cor - ner;

8va *p* *molto cresc.* *f* *ff*

39 *ff* *f* **Grandioso** (♩ = 52)

dram-a-tic "In sure and cer-tain hope of

(L.H.)
f marc.

sempre accel.

45 *cresc.* *ff* *(non rallentando)*

im - mor-tal- i - ty"

(R.H.)

cresc. *ff en dehors* *R.H.*

cresc. *ff (L.H.)* *L.H.*

50 **Subito largo** (♩ = 80) *allargando* - - - - -

mf *3*

fff eroico *fff* *fff* *mf*

per-haps mel-o-dra-mat-ic....

54 **Come prima** (♩ = 52)
mp senza espressione

O - ver all this broods for me some un - ea - sy sense of

pp - lontano

change and mor - tal - i - ty and how part - ings - are deaths; and

pp lontano

then a sense - of my own fame ... and a sense - of

lunga

pp *lunga* *mp (più f che il canto)*

pp ten. *quasi parlato sotto voce*

the fu - til - i - ty of it all.

ten. *p* *mf* *(mp) allow to fade away completely*

V. Rome (May, 1935)

Lento e languido (♩ = 58 ca.) 1
tratt.----- a tempo *mp* *mf* *mp*

Rome: _____

tratt.----- a tempo *mf*

5 2 3 3 4
tea. Tea in ca - fé.

8va - - 1
5 5 3

motivo caffè music

8 9 10 11
La - dies in bright coats and white hats. -

tratt.----- a tempo *mp*
tratt.----- a tempo *mf* *p*

39 **Pesante** (♩ = 52 ca.) *mp dolce* 3

Some ve-ry poor

45 12 3 3

black wis-py wom-en. The ef-fect of dow-di-ness -

49 *tratt.* **Tempo I** (♩ = 58 ca.) *p mp mf*

pro-duced by wis-py hair. Rome.

54 *mp* *tratt.* **a tempo** *p* 3

Sun-day ca-fé...

57 *mp cupo* *tratt.----- a tempo*
Ver - y cold...
tratt.----- a tempo

61 *mp* *poco cresc.*
The Prime Min-is-ter's let - ter — of - fer-ing to re-com-mend me-
poco cresc. *mf*

64 *mf cresc.* *f molto* *tratt.-----*
for the Com-pan-ion of Hon - our. *tratt.-----*
poco sfz *cresc.* *f molto*

67 *Poco meno mosso* *p* *più p* *FP*
No. 10 No. 11 *rall.* *breve* No. 12
sub. FP *p* *FP*

VI. War (June, 1940)

Rubato e grave, quasi improvvisato
mp con stanchezza
 (♩ = 84)

This, I thought yes - ter - day,

5 1 2 3 2 1

sempre 10 (alternando le mani) colla parte

tema "sons da guerra"

mf (♩ = 108) *rall.*

Ped.

may be my last walk...

mp (♩ = 84)

8va 11

p 3 3 3

(♩ = 108) *rall.*

p This, I thought yes - ter - day, may

pp (♩ = 84)

mp 2 3 3 3 3 *p*

rall. sim.

* Keep sustaining pedal depressed as indicated throughout to pick up undertones and sympathetic vibrations.

be my last walk... This, I thought yes - ter -

mf
rall. p

day... ...the war — our wait - ing,

(♩ = 108)
mf

tema "pânico crescente"

mp
rall. p pp

wait - ing while the knives sharp-en for the op - er - a - tion -

molto cresc. ed accel.

f

sfz motivo war

ff

the war — (...the — war-) has ta - ken a - way — (-ken a - way)

f [*eco*...]

pp [*eco*...]

mf [*eco*...]

pp [*eco*...]

(♩ = 84) *molto cresc. ed accel.* (♩ = 108)

p the out - er wall of - se - cu - ri - ty

mf *rall.*

p No e - cho comes back. *dolciss. p* No e - (senza accel.)

fp - cho comes back. *mp* *rall.* 8va

(♩ = 108) *agitato* *f* 3 *lunga* (♩ = 84) *mp calmo* (non 3)

I have no sur-round-ings... Those fa-mil-iar cir-cum-vo-

lu-tions - those stan-dards - which have for

so man-y years - giv-en back an e-cho - and so thick-ened my i-den-ti-ty -

are - all - wide and wild

11 *Sva-* *p* *rall.* *pp* *p*

poco a poco cresc. *f*

f *disperato* *ff* *ff* *ff*

12 *martellato* *f* *ff* *sfz sfz*

(senza rall.)

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and piano piece. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line starting with a tempo of 108 and an 'agitato' character, followed by a 'lunga' (long) note, and then a tempo change to 84 with an 'mp calmo' character. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics 'lu-tions - those stan-dards - which have for' and features a piano accompaniment with a 'poco a poco cresc.' marking and dynamics ranging from *p* to *pp*. The third system has lyrics 'so man-y years - giv-en back an e-cho - and so thick-ened my i-den-ti-ty -' and includes a 'poco a poco cresc.' marking and a dynamic of *f*. The fourth system has lyrics 'are - all - wide and wild' and features a 'disperato' character with dynamics of *f* and *ff*. The piano accompaniment in the fourth system includes a 'martellato' section marked '12' with a dynamic of *f* and 'sfz sfz' markings. Various performance instructions like 'agitato', 'calmo', 'rall.', 'disperato', 'martellato', and 'senza rall.' are present throughout the score.

f-eco ... and then? -

8va - 8

mf *rall.* *p* *mp* *rall.*

meno mosso (♩ = 72)
p freddamente

5 1 2 3 2 1
I can't con-ceive that there will be a twen - ty - sev - enth,

pp *pp*

(senza ped.)

June, nine - teen for - ty - one.

10

f *rall.* *p* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *niente*

(♩ = 108) *rall.* (♩ = 72)

motivo "toque do sino da morte"

8va - 7

mp *rall.* *pp* *p* *p* *molto rall.* *ppp*

* tenuto lungo, poi attacca senza pausa

VII. Parents (December, 1940)

Largo ed affettuoso (♩ = 69 ca.)

pp

How beau-ti - ful - they were, ——— those old —

pp

quasi pizzicato

3 Più mosso (♩ = 44)

p

peo - ple ——— I mean fa - ther and moth - er ——— how

trichino cresc.

5

sim - ple, how clear, ——— how un - troub - led. ———

poch. dim. e rall.

poch. dim. e rall.

p

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11

7 **Tempo I** (♩ = 69) *pp*

How beau-ti-ful — they were. How beau-ti-ful — they

9 *accel. - - - - -* **Semplice e dolce** (♩ = 50) *mp* **Woolf lendo**

were. **texto do pai** I have been dip-ping — in-to old let-ters —

12 *poco cresc.*

and fath-er's mem-oirs. — He loved her, he loved her: oh —

14 **Tempo II** (♩ = 44) *sub. pp*

and was so can-did and rea-son-a-ble and trans-

16 *fp* *Largo* ($\text{♩} = 69$) *fp* 3
 par - ent... — How beau - ti - ful — they

poco dim. e rall.

19 *Tempo II* ($\text{♩} = 44$) *poco a poco dimin.*
 were. How se - rene,
 (*fp*) *poco a poco dimin.*

21 *fff* *rall.*
 how se -
 (*fff*) *rall.*

23 *Tempo di valse* ($\text{♩} = 46$) *p* *pp*
 rene - and gay e - ven, their - life - reads to me:
pp *en dehors*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano and voice piece. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 16: The vocal line starts with 'par - ent...' and continues with 'How beau - ti - ful - they'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include *fp* and *pp*. Tempo is *Largo* with a quarter note equal to 69 beats per minute. Measure 19: The vocal line continues with 'were. How se - rene,'. The piano accompaniment has a more active eighth-note pattern. Dynamics include *fp*. Tempo is *Tempo II* with a quarter note equal to 44 beats per minute. Measure 21: The vocal line continues with 'how se -'. The piano accompaniment features a complex eighth-note pattern with triplets. Dynamics include *fff*. Measure 23: The vocal line continues with 'rene - and gay e - ven, their - life - reads to me:'. The piano accompaniment has a more active eighth-note pattern. Dynamics include *pp* and *en dehors*. Tempo is *Tempo di valse* with a quarter note equal to 46 beats per minute.

35 **Semplice** (♩ = 50 ca.)
mp quasi parlato 3

But if I read as a con-tem-po-ra-ry I shall lose my child's vi-sion

1 2 3 4 5 6 7 8

37 *p breve* *agitato mf* *calmandosi mp* 3

and so must stop. Noth-ing tur-bu-lent; noth-ing in-

9 10 11 12 *poco f* *mf*

39 *P rall. morendo* **Molto largo** (♩ = 63)

volved; no in-tro-spec-tion.

1 2 3 4 5 6

mp *p* *pp* *ppp*

42 *P possibile* 3, *tronco*

How beau-ti-ful— they....

Allow to fade away completely; begin No. 8 immediately thereafter.

VIII. Last Entry (March, 1941)

Risoluto ed appassionato (♩. = 60-63)

escala de doze tons

1 C# 2 G#

3 no, no, no, no, no, no, no: I in-tend no in-tro-

3 4 G D#

5 6 *dimin.* spec-tion. No, no, no, no,

5 6 *dimin.* C F#

7 *mp* 7 8 9 *poco a poco crescendo*
 I mark Hen-ry James' sen - tence: ob -

7 *mp* 8 *poco a poco crescendo*
 E D

9 *(mf)* 12 *(mf)* 10 11 *(f)*
 serve per-pet - u - al - ly. Ob - serve the on - come of age. Ob -
 A Bb F *motivo writing*

11 *ff* *sub. pp* *crescendo molto*
 serve greed. Ob - serve my own de -
 B *ff* *sub. pp* *crescendo molto*
 tema "contemplação"

13 *(mf)* *allarg.* *(f)* *Meno mosso* (♩ = 52) *ff* *f*
 spon - den - cy. By that
allarg. *en dehors*

tema "satisfação"

15 *tratt.-----* *mf* *mp* *con grand' intensità*

means it be-comes ser-vice - a - ble. Or so I

tratt.----- *FP*

17 *Tempo I* (♩. = 60-63) *pp* *poco a poco cresc. sempre*

hope. No, no, no, no,

1 2

poco a poco cresc. sempre

poco a poco cresc. sempre

19 *(p)* *(mp)* 1 2 3 4

no, no, no, no, no, no, I in-sist up-on spend-ing

3 4

(p) *(mp)*

(p) *(mp)*

21 5 6

this time — to the best ad - van-tage. No, no.

5 6

C *F#*

23 *(mf)* 7 8 9 10 11 *ben marcato*
 I will go down with my col-ours fly - ing... Oc - cu -

25 12 *(f) incalzandosi* **tema occupation**
 pa - tion - is es - sen - tial. Oc - cu - pa - tion - is es - sen - tial. Ob -

27 *ff* *Meno mosso* ($\text{♩} = 52 \text{ ca.}$) *f*
 serve, ob - serve, ob -

29 *rall.* *mp* *mf* *mp* *a tempo* ($\text{♩} = 52 \text{ ca.}$)
 serve, ob - serve,

Chord diagrams shown in the piano part:
 Measure 23: E (E4, G4, B4)
 Measure 24: D (D3, F3, A3)
 Measure 25: A (A2, C3, E3)
 Measure 26: Bb (Bb2, D3, F3)
 Measure 27: F (F2, A2, C3)

33 *molto rall.* *Largo* (♩ = 63 ca.) *pp* *p* *rall.* *pp*

ob - serve,

37 *Adagio* (♩ = 88) *mp* *Andante* (♩ = 104) *con amarezza* *ff* *tranco* G.P.

ob - serve, ob - serve, ob - serve, ob - serve...

40 *Grave* (♩ = 72) *Come prima* (♩ = 84 ca.) *mp*

And now with some pleas - ure

44 *molto tratt.* *a tempo* *p*

I find that it's sev - en; and must cook

47 *Meno mosso* (♩ = 76) *mp - mezzo parlato*

din - ner. Had-dock and sau-sage meat.

cant.

51 *poco a poco meno parlato* *mf*

I think it is true that one gains a cer-tain hold on sau-sage and

poco cresc.

53 *poco più f* *mf* *mp*

had-dock by writ-ing them down... by writ-ing them down... by writ-ing them...

poco più f *mf legato*

56 *p* *p* *rall. sognando p*

by writ-ing... writ-ing... (... to come rall.)

dim.

The image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 47-50) features a vocal line with lyrics 'din - ner. Had-dock and sau-sage meat.' and a piano accompaniment. The second system (measures 51-52) has lyrics 'I think it is true that one gains a cer-tain hold on sau-sage and'. The third system (measures 53-54) has lyrics 'had-dock by writ-ing them down... by writ-ing them down... by writ-ing them...'. The fourth system (measures 55-56) has lyrics 'by writ-ing... writ-ing... (... to come rall.)'. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, p, f), articulation (cant., legato), and performance directions (Meno mosso, poco a poco meno parlato, poco cresc., rall. sognando, dim.). There are also handwritten annotations in colored boxes: orange, pink, blue, purple, and yellow.

60 Più lento che prima (♩ = 56 ca.)
pp
 back af-ter a year or two, and find that the col-lec-tion had

pp - sonoro

63 poco rall.----- Calmissimo (♩ = 52 ca.)
 (sempre *pp*)

sort-ed it-self- and re- fined it-self and co- a-lesced, as such de-pos-its so mys-ter-ious-ly

p (più forte che il canto)

66 Poco più mosso (♩ = 60 ca.)

do, in-to a mould- trans-par-ent e-nough- to re- flect the

p *pp*

70 molto tratt.----- Più mosso (♩ = 72 ca.) *rall. al fine* niente

light of our life.)

molto tratt.----- *legato* *rall. al fine*

(pp) *pp*

Minneapolis. May 24. 1974

ANEXO 1 – [ENTRADAS COMPLETAS DO DIÁRIO] (autoria de terceiros)

Entradas do diário completas e tradução para o português, como publicado em *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf***I. The Diary**

Easter Sunday, April 20th

*In the idleness which succeeds any long article, and Defoe is the second leader this month, I got out this diary and read, as one always does read one's own writing, with a kind of guilty intensity. I confess that the rough and random style of it, often so ungrammatical, and crying for a word altered, afflicted me somewhat. I am trying to tell whichever self it is that reads this hereafter that I can write very much better; and to take no time over this; and forbid her to the eye of man behold it. And now I may add my little compliment to the effect that it has a slapdash and vigour and sometimes hits an unexpected bull's eye. But what is more to the point is my belief that the habit of writing thus for my own eye only is good practice. It loosens the ligaments. Never mind the misses and the stumbles. Going at such a pace as I do I must make the most direct and instant shots at my object, and thus have to lay my hands on words, choose them and shoot them with no more pause than is needed to put my pen in the ink. I believe that during the past year I can trace some increase of ease in my professional writing which I attribute to my casual half hours after tea. Moreover there looms ahead of me the shadow of some kind of form which a diary might attain to. I might in the course of time learn what it is that one can make this loose, drifting material of life; finding another use for it than the use I put it to, so much more consciously and scrupulously, in fiction. **What sort of diary should I like mine to be? Something loose knit and yet not slovenly, so elastic that it will embrace anything, solemn, slight, or beautiful that comes into my mind. I should like it to resemble some deep old desk, or capricious hold-all, in which one flings a mass of odds and ends without looking them through. I should like to come back, after a year or two, and find that the collection had sorted itself and refined itself and coalesced, as such deposits so mysteriously do, into a mould, transparent enough to reflect the light of our life⁵⁰, and yet steady, tranquil compounds with the aloofness of a work of art. The main requisite, I think on re-reading my old volumes, is not to play the part of censor, but to write as the mood comes or of anything whatever; since I was curious to find how I went for things put in haphazard, and found the significance to lie where I never saw it at the time. But looseness quickly becomes slovenly. A little effort is needed to face a character or an incident which needs to be recorded. Nor can one let the pen write without guidance; for fear of becoming slack and untidy like Vernon Lee. Her ligaments are too loose for my taste.***

Fonte: WOOLF, 1981, p. 12-14.

Domingo de Páscoa, 20 de abril.

⁵⁰ O trecho musicado por Argento está destacado em negrito.

Na modorra seguinte a qualquer longo artigo, & Defoe é o segundo principal deste mês, apanhei este diário & o li como se costuma ler o que se escreveu — com uma espécie de intensidade culpada. Confesso que seu estilo mal-acabado & fortuito, muitas vezes gramaticalmente incorreto, que grita pela palavra certa, afligiu-me um tanto. estou tentando dizer a meu eu que lerá isso posteriormente que sei escrever muitíssimo melhor; & que aqui escrevo rapidamente; para impedir que ela deixe qualquer olho humano mirá-lo [*o diário*]. E agora posso acrescentar o pequeno elogio de que graças a seu desleixo & vigor ele às vezes acerta na mosca inesperadamente. Mas o que quero enfatizar é minha crença de que o hábito de escrever apenas para o meu próprio olho é um bom treino. Afrouxa os ligamentos. Pouco importam os equívocos & tropeços. Para seguir o ritmo que sigo preciso dar os tiros mais diretos & imediatos no meu objeto, & portanto pôr as mãos nas palavras, escolhê-las & atirá-las sem mais pausa do que o necessário para mergulhar a caneta na tinta. Creio identificar no último ano uma maior facilidade para escrever profissionalmente, & isso atribuo às minhas horas causais depois do chá. Ademais assoma à minha frente a sombra de alguma espécie de forma que um diário poderia alcançar. Talvez na decorrer do tempo eu descubra o que é possível fazer com esse material de vida solto, à deriva; encontrar um novo uso para ele que não o uso que lhe dou na ficção, tão mais consciente & escrupulosamente. **Que espécie de diário desejo que seja o meu? Algo de emendas frouxas, porém não desleixado, tão elástico que possa abarcar qualquer coisa, solene, ínfima ou bela, que me venha à cabeça. Gostaria que se parecesse com uma escrivainha velha & ampla, ou uma mala espaçosa, em que se atira um monte de bugigangas sem examinar. Gostaria de voltar, depois de um ou dois anos, & descobrir que a coleção se organizou & se refinou sozinha, & que se aglutinou numa forma, como costuma acontecer tão misteriosamente com tais depósitos, transparente o bastante para refletir a luz de nossa vida,** mas ao mesmo tempo estável, serenamente composta com a mesma isenção de uma obra de arte. O principal requisito, penso eu ao reler meus velhos volumes, é não bancar o censor, mas escrever quando vem a vontade & sobre absolutamente qualquer coisa; pois eu sentia curiosidade em saber o que teria acontecido com as coisas que lancei ao acaso, & descobri que a significância nunca está onde eu acreditava estar na época. Mas desarticulação logo se transforma em desleixo. É preciso um pouco de esforço para enfrentar um personagem ou incidente que necessita de registro. Tampouco se pode deixar a caneta escrever sem orientação alguma; por risco de que a coisa se torne frouxa & desordenada como Vernon Lee⁵¹. Os ligamentos dela são soltos demais para o meu gosto.⁵² (MESQUITA, 2018, p.61-62)

⁵¹ Vernon Lee é o pseudônimo da escritora inglesa Violet Page (1856-1935), que Woolf provavelmente conheceu em 1909.

⁵² Tradução de Ana Carolina de Carvalho Mesquita em *O Diário de Tavistock, Virginia Woolf e a busca pela literatura*. A tradutora optou por seguir o texto original de Woolf que utilizava o símbolo “&” no lugar de “and”

II. Anxiety (Outubro, 1920)

Monday, October 25 (First day of winter time)

*Why is life so tragic; so like a little strip of pavement over an abyss. I look down; I feel giddy; I wonder how I am ever to walk to the end. But why do I feel this: Now that I say it I don't feel it. The fire burns; we are going to hear the Beggar's Opera. Only it lies all about me; I can't keep my eyes shut. It's a feeling of impotence; of cutting no ice. Here I sit at Richmond, and like a lantern stood in the middle of a field my light goes up in darkness. Melancholy diminishes as I write. Why then don't I write it down oftener? Well, one's vanity forbids. I want to appear a success even to myself. Yet I don't get to the bottom of it. It's having no children, living away from friends, failing to write well, spending too much on food, growing old. I think too much of whys and wherefores; too much of myself. I don't like time to flap around me. Well then, work. Yes, but I soon tire of work—can't read more than a little, an hour's writing is enough for me. Out here no one comes in to waste time pleasantly. If they do, I'm cross. The labor of going to London is too great. Ness's children grow up, and I can't have them in to tea, or go to the Zoo. Pocket money doesn't allow of much. Yet I'm persuaded that these are trivial things; it's life itself, I think sometimes, for us in our generation so tragic—no newspaper placard without its shriek of agony from someone. McSwiney this afternoon and violence in Ireland; or it'll be the strike. Unhappiness is everywhere; just beyond the door; or stupidity, which is worse. Still I don't pluck the nettle out of me. To write *Jacob's Room* again will revive my fibres, I feel. Evelyn is due; but I don't like what I write now. **And with it all how happy I am—if it weren't for my feeling that it's a strip of pavement over an abyss.***

Fonte: WOOLF, 1981, p. 27-28.

Segunda, 25 de outubro (primeiro dia de inverno)

Por que a vida é tão trágica; tão semelhante a uma estreita faixa de pavimento sobre o abismo. Olho para baixo; sinto vertigem; não sei se conseguirei caminhar até o fim. Mas por que sinto isso? Agora que o digo não o sinto. O fogo arde; vamos ver Beggars Opera. Só que isso me envolve; não posso fechar os olhos. É uma sensação de impotência: de não obter resultados. Fico aqui em Richmond, & como uma lanterna no meio no meio do campo, minha luz dissipa-se nas trevas. A melancolia diminui à medida que escrevo. Por que então não escrevo com mais frequência? Bom, a vaidade me proíbe. Quero parecer bem sucedida até para mim mesma. Contudo, não vou ao fundo da coisa. É não ter filhos, viver longe dos amigos, não conseguir escrever bem, gastar demais com comida, envelhecer — penso demais nos porquês & para quês: demais em mim. Não gosto que o tempo passe por mim. Bom, então, ao trabalho. Sim, mas ao longo me canso do trabalho — consigo ler só um pouco, escrever por uma hora já me basta. Para cá ninguém vem passar o tempo agradavelmente. Se o fazem me contraria. O esforço de ir até Londres é enorme. Os filhos de Nessa crescem, & não posso recebê-los para um chá nem levá-los ao zoológico. O dinheiro para pequenas despesas não dá para muita coisa. Contudo, estou convencida de que essas coisas são banais: é a vida mesma, penso às vezes, para esta nossa geração, tão trágica — nenhuma manchete no jornal sem um grito de agonia de alguém. McSwiney esta tarde, & a violência na Irlanda; ou então uma greve. Infelicidade por toda parte; bem ali atrás da porta; ou estupidez o que é pior. Ainda assim não me livro desta exasperação. Voltar a escrever *Jacob's Room* reanimará minhas fibras,

sinto. Evelyn terminado: mas não gosto do que escrevo agora. **E, apesar de tudo, como sou feliz — não fosse esta sensação de uma faixa de pavimento sobre um abismo.** (BELL, 1989, p. 69-70).

III. Fancy (Fevereiro, 1927)

Monday, February 21st

Why not invent a new kind of play; as for instance.

Woman thinks...

He does.

Organ plays.

She writes.

They say:

She sings.

Night speaks

They miss

I think it must be something on this line - though I can't now see what. Anyway from facts: free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel and a play.

Fonte: (WOOLF, 1981, p. 103).

Segunda-feira, 21 de fevereiro

Por que não inventar um novo tipo de peça; como por exemplo

Mulher pensa:...

Ele faz.

Órgão toca.

Ela escreve.

Eles dizem:

Ela canta:

A noite fala:

Eles sentem falta

Acho que deve ser algo nessa linha — embora agora eu não consiga saber o quê. Distante dos fatos: livre; & no entanto concentrado; prosa, & no entanto poesia; romance & peça.⁵³ (MESQUITA, 2018, p. 361-362)

⁵³ Tradução de Ana Carolina de Carvalho Mesquita em O Diário de Tavistock, Virginia Woolf e a busca pela literatura.

IV. Hardy's Funeral (Janeiro, 1928)

Tuesday, January 17st

Yesterday we went to Hardy's funeral. What did I think of? Of Max Beerbohm's letter, just read; or a lecture to Newhamites about women's writing. At intervals some emotion broke in. But I doubt the capacity of the human animal for being dignified in ceremony. One catches a bishop's frown and twitch; sees his polished shiny nose; suspects the rapt spectacled young priest, gazing at the cross he carries, of being a humbug; catches Robert Lynd's distracted haggard eye; then thinks of the mediocrity of X. (J.C. Squire, founder and editor of the London Mercury); next here is the coffin, an overgrown one; like a stage coffin, covered with a white satin cloth; bearers elderly gentlemen rather red and stiff, holding to the corners; pigeons flying outside, insufficient artificial light; procession to poets corner; dramatic "In sure and certain hope of immortality" perhaps melodramatic. After dinner at Clive's (Bell) Lytton (Strachey) protested that the great man's novels are the poorest of poor stuff; and can't read them. Lytton sitting or lying inert, with his eyes shut, or exasperated with them open. Lady Strachey (Lytton's mother) slowly fading, but it may take years. Over all this broods for me some uneasy sense of change and mortality and how partings are deaths; and then a sense of my own fame — why should this come over me? and then of its remoteness; and then the pressure of writing two articles on Meredith ("The Novels of George Meredith") and furbishing up Hardy ("Thomas Hardy's Novels"). And Leonard sitting at home reading. And Max's letter; and a sense of the futility of it all.

Terça-feira, 17 de janeiro

Ontem fomos ao funeral de Hardy. No que pensei? Na carta de Max Beerbohm, que eu tinha acabado de ler; na palestra sobre literatura de mulheres para as Newhamitas.⁵⁴ De quando em vez alguma emoção irrompia. Mas duvido que o animal humano seja capaz de dignidade em uma cerimônia. Vemos o franzir de cenho & cacoete de um bispo: vemos seu nariz lustroso luzidio; desconfiamos que o olhar enlevado do noviço de óculos para a cruz que ele carrega seja uma fraude; pegamos o olhar extenuado & distraído de Robert Lynd; depois pensamos na mediocridade de Squire⁵⁵; depois lá vem o caixão, excessivo; como um caixão teatral, coberto por um tecido branco de cetim: os carregadores cavalheiros idosos um tanto vermelhos & rígidos, segurando-o pelo cantos: pombos voando lá fora; luz artificial insuficiente; procissão até o Poet's Corner; o dramático "Na esperança certa & confiante da imortalidade", melodramático talvez. Depois do jantar em Clive, Lytton protestou que os romances daquele grande homem estão entre os piores dos piores & que não consegue lê-los. Lytton senta ou recosta-se inerte, de olhos fechados, ou exasperado, com eles abertos. Lady Strachey vai se apagando lentamente, mas pode ser que isso demore anos. Tudo isso faz brotar em mim a sensação de inquietude, de mudança & mortalidade, de que as despedidas são mortes; & depois a de minha própria fama - por que essa ideia me vem? - & de sua longinquidade; & depois ainda a pressão de escrever dois artigos sobre

⁵⁴ Max Beerbohm disse em sua carta que considerava *O leitor comum* "acima de qualquer livro moderno de crítica", mas que em seus romances Virginia Woolf costumava ser "muito dura conosco, os leitores comuns". VW concordara em dar uma palestra à Newham Arts Society em maio, mas o evento foi adiado para outubro. Essa e outras palestras deram origem a *A Room of One's Own* (MESQUITA, 2018, p. 409).

⁵⁵ Robert Lynd, jornalista; John Squire, fundador e diretor do *London Mercury* (MESQUITA, 2018, p. 409).

Meredith & polir o de Hardy.⁵⁶ E Leonard em casa lendo. E a carta de Max. **& a sensação da futilidade de tudo.** (MESQUITA, 2018, p. 409)

⁵⁶ O artigo sobre Hardy, que Virginia Woolf vinha escrevendo desde 1921 - fora encomendado por Bruce Richmons em 1919 -, saiu no *TLS* em 19 de janeiro de 1928. Lady Strachey, tia de Duncan e mãe de dez filhos, morreria em dezembro de 1928. (AOB) (MESQUITA, 2018, p. 410)

V. Rome (Maio, 1935)

Diary Entry

BRENNER. Monday, May 13th

Odd to see the countries change into each other. Beds now made of layers on top. No sheets. Houses building. Austrian, dignified. Winter lasts at Innsbruck till July. No spring. Italy fronts me on the blue bar. The Czecho-Slovaks are in front going to the Customs house.

PERUGIA

Came through Florence today. Saw the green and white cathedral and the yellow Arno dribbling into shallows. A thunderstorm. Irises purple against the clouds. So to Arezzo. A most superb church with dropped hull.

Lake Trasimen: stood in a field of red purple clover: plovers egg lake; grey olives, exquisite, subtle; sea cold, shell green. So on, regretting that we did not stay to Perugia. Brafani where we stayed in 1908. Now all the same. The same ardent sunburnt women. But lace and so on for sale. Better to have stayed at Trasimen. I went into an Albergo yesterday to buy rolls and found a sculptured fireplace, all patriarchal-servants and masters. Cauldron on the fire. Probably not much change since sixteenth century: the people preserve liquids. Men and women scything. A nightingale singing where we sat. Little frogs jumping into the stream.

Brafani: three people watching the door open and shut. Commenting on visitors like fates — summing up, placing. A woman with a hard lined aquiline face — red lips — bird like — perfectly self-satisfied. French pendulous men, a rather poor sister. Now they sit nibbling at human nature. We are rescued by the excellence of our luggage.

Rome: tea. Tea in cafe. Ladies in bright coats and white hats. Music. Look out and see people like movies. Abyssinia. Children lugging. Cafe haunters. Ices. Old man who haunts the Greco.

Sunday Cafe: N. [Nessa] and A. [Angelica] drawing. Very cold. Rome a mitigated but perceptible Sunday. Fierce large jowled old ladies. Q. [Quentin] talking about Monaco. Talleyrand. Some very poor black wispy women. The effect of dowdiness produced by wispy hair. The Prime Minister's letter offering to recommend me for the Companion of Honour. No.

Fonte: (WOOLF, 1981, p. 239-240).

Entrada do diário

BRENNER, segunda-feira, 13 de maio

Estranho ver os países se transformarem uns nos outros. Camas agora feitas com camadas por sobre elas. Sem lençóis. Casas em construção. Austríaca, digna/respeitável. O inverno dura em Innsbruck até julho. Sem primavera. A Itália me encara na barra azul. Os tchecos-eslovacos estão na frente indo para a alfândega.

PERUGIA

Vim por Florença hoje. Vi a catedral verde e branca e o Arno amarelo escorrendo em águas rasas. Uma trovoadas/tempestade. Brilho roxo contra as nuvens. Então para Arezzo. Uma igreja magnífica com a estrutura/carcaça caída.

Lago Trasimeno: estava/ficou num campo de trevos roxos vermelhos/avermelhados. Lago de ovos de tarambola; azeitonas cinzas, requintado, sutil; mar frio, concha verde. Em

breve, lamentando não termos permanecido em Perugia. Bramani, onde ficamos em 1908. Agora tudo igual. As mesmas mulheres ardentes queimadas de sol. Mas renda, e coisas do tipo à venda. Teria sido melhor ficar no Trasimeno. Entrei num hotel ontem para comprar rolos e encontrei uma lareira toda esculpida com servos patriarcais e mestres. Caldeirão no fogo. Provavelmente pouco mudou desde o século XVI: as pessoas preservam os líquidos. Homens e mulheres ceifando. Um rouxinol cantando onde sentamos. Sapinhos pulando no riacho.

Brafani: Três pessoas olhando a porta abrir e fechar. Comentando sobre o destino dos visitantes — resumindo, classificando. Uma mulher com rosto aquilino de linhas duras — lábios vermelhos — como um pássaro — perfeitamente satisfeita. Homens franceses inclinados. Uma irmã bastante pobre. Agora eles sentam-se censurando a natureza humana. Somos resgatados pela excelência de nossa bagagem.

Roma: chá. Chá num café. Senhoras em casacos brilhantes e chapéus brancos. Música. Olho para fora e vejo pessoas como filmes. Abissínia. Crianças arrastando. Freqüentadores do Cafe. Sorvetes. **Homem velho obcecado pelo Greco.**

Café de domingo: N. (Vanessa) e A. (Angelica) desenhando. **Muito frio.** Roma, um domingo mitigado mas perceptível. **Velhas senhoras ferozes com grandes papadas.** Q.(Quentin) **falando sobre Mônaco. Talleyrand. Algumas mulheres pretas muito pobres. O efeito do desmazelo produzido pelos cabelos finos. A carta do Primeiro Ministro oferecendo recomendar-me para Ordem dos Companheiros da Honra. Não.**

VI. War (Junho, 1940)

Saturday, June 22nd

*Waterloo I suppose. And the fighting goes on in France; and the terms aren't yet public; and it's a heavy grey day, and I've been beaten at bowls, feel depressed and irritated and vow I'll play no more, but read my book. My book is Coleridge: Rose Macaulay; the Bessborough letters — rather a foolish flight inspired by Hary-o: I would like to find one book and stick to it. But can't. I feel, if this is my last lap, oughtn't I to read Shakespeare? But can't. I feel oughtn't I to finish off P.H. (Pointz Hall, original title for *Between the Acts*): oughtn't I to finish something by way of an end? The end gives its vividness, even its gaiety and recklessness to the random daily life. **This, I thought yesterday, may be my last walk.** On the down above Baydean I found some green glass tubes. The corn was glowing with poppies in it. And I read my Shelley at night. How delicate and pure and musical and uncorrupt he and Coleridge read, after the Left Wing Group. How lightly and firmly they put down their feet, and how they sing; and how they compact; and fuse and deepen. I wish I could invent a new critical method—something swifter and lighter and more colloquial and yet intense: more to the point and less composed; more fluid and following the flight; than my C.R. (Common Reader) essays. The old problem; how to keep the flight of the mind, yet be exact. All the difference between the sketch and the finished work. And now to cook dinner. A role. Nightly raids in the east and south coast. 6, 3, 22 people killed nightly.*

*A high wind was blowing: Mabel, Louie (servants) picking currants and gooseberries. Then a visit to Charleston threw another stone into the pond. And at the moment, with P.H. only to fiz upon, I'm loosely anchored. Further, **the war — our waiting while the knives sharpen for the operation — has taken away the outer wall of security. No echo comes back. I have no surroundings.** I have so little sense of a public that I forget about Roger [Roger Fry: *A Biography*] coming out or not coming out. **Those familiar circumvolutions — those standards — which have for so many years given back an echo and so thickened my identity are all wide and wild as the desert now. I mean, there is no "autumn", no winter. We pour to the edge of a precipice.. and then? I can't conceive that there will be a 27th June 1941. This cuts away something even at tea at Charleston. We drop another afternoon into the millrace.***

Sábado, 22 de junho

Waterloo, suponho. E a luta continua na França. E as condições ainda não são públicas; e é um dia pesado e cinzento, e eu levei uma surra, sinto-me depressiva e irritada e juro que não vou brincar mais, mas ler meu livro. Meu livro é Coleridge⁵⁷: Rose Macaulay⁵⁸; as cartas de Bessborough⁵⁹ — um vôo bastante tolo inspirado por Hary-o⁶⁰: Eu gostaria de encontrar um livro e grudar nele. Mas não posso. Acho que, se esta é minha última volta, não devo ler Shakespeare? Mas não posso. Sinto que não devo acabar com o P.H. (*Points Hall*, título original

⁵⁷ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) poeta, crítico e ensaísta inglês, um dos fundadores do romantismo na Inglaterra.

⁵⁸ Rose Macaulay (1881-1958) escritora britânica. Pertenceu ao Grupo de Bloomsbury. A Igreja, as viagens e as relações humanas são os temas mais frequentes dos seus romances, nos quais critica as convenções sociais da época vitoriana.

⁵⁹ Bessborough Papers: correspondência e manuscritos de Henrietta, condessa de Bessborough; sua irmã Georgiana, duquesa de Devonshire; e sua filha Lady Caroline Lamb. Os documentos abrangem as datas de 1774-1826 e foram organizados em duas séries: Série I, Cartas para Lady Bessborough; e Série II, Manuscritos. <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1084>. Acessado em 27/07/2021.

⁶⁰ Hary-o refere-se à edição das cartas de Lady Harriet Cavendish, 1796-1809 editadas pelo seu neto: Hary-O : the letters of Lady Harriet Cavendish, 1796-1809.

de *Between the Acts*): não devo terminar algo como um fim? a caminho de um fim/do fim? O final dá sua vivacidade, até mesmo sua alegria e imprudência com a vida cotidiana aleatória. **Isso eu pensei ontem, pode ser minha última caminhada.** Lá em baixo, acima de Baydean, encontrei alguns tubos de vidro verde. O milho estava brilhando com papoulas. E eu li meu Shelley à noite. Quão delicado e puro e musical e incorrupto ele e Coleridge são lidos, depois do Left Wing Group. Com que leveza e firmeza eles colocam os pés no chão e como cantam; e como eles se compactam; e se fundem e se aprofundam. Eu gostaria de poder inventar um novo método crítico — algo mais rápido e leve e mais coloquial e ainda intenso: mais direto ao ponto e menos composto; mais fluido e seguindo o vôo; do que meus ensaios em C.R. (*Common reader*). O velho problema; como manter o vôo da mente, mas ser exato. Toda a diferença entre o esboço e a obra acabada. E agora fazer o jantar. Um papel. Ataques noturnos na costa leste e sul. 6, 3, 22 pessoas mortas diariamente.

Soprava um vento forte. Mabel, Louie (empregados) colhendo groselhas e groselhas. Em seguida, uma visita a Charleston jogou outra pedra no lago. E no momento, com P.H. apenas para ferver, estou vagamente ancorada. Além disso, **a guerra — nossa espera enquanto as facas se afiam para a operação — levou embora a parede externa de segurança. Nenhum eco retorna. Eu não tenho nada ao meu redor.** Tenho tão pouca sensação de um público que me esqueço de Roger [*Roger Fry: A Biography*] saindo ou não. Todas essas circunvoluções familiares — esses padrões — que durante anos deram eco e aprofundaram a minha identidade agora são extensas e vazias como o deserto. Quero dizer, não há “outono”, nem inverno. Chegamos à beira de um precipício... e daí? Não imagino que haverá um 27 de junho de 1941.⁶¹ Isto corta algo mesmo no chá em Charleston. Deixamos cair mais uma tarde na *Millrace*.

⁶¹ tradução minha exceto trecho sublinhado traduzido por Ana Carolina Mesquita (MESQUITA, 2020, p. 181).

VII. Parents (Dezembro, 1940)

Sunday, December 22nd

How beautiful they were, those old people - I mean father and mother - how simple, how clear, how untroubled. I have been dipping into old letters and father's memoirs. He loved her: oh and was so candid and reasonable and transparent — and had such a fastidious delicate mind, educated and transparent. How serene and gay even, their life reads to me: no mud; no whirlpools. And so human - with the children and the little hum and song of the nursery. But if I read as a contemporary I shall lose my child's vision and so must stop. Nothing turbulent; nothing involved; no introspection.

Domingo, 22 de dezembro

Quão bonitos eles eram, aquelas velhas pessoas - Eu quero dizer pai e mãe - quão simples, quão claros, quão sem problemas. Eu tenho mergulhado em velhas cartas e memórias do meu pai. Ele a amava: Ah! e era tão sincero, razoável e transparente - e tinha uma mente tão delicada e fastidiosa, educada e transparente. Quão serena e até mesmo alegre sua vida me parece: sem lama; sem redemoinhos. E tão humano - Com as crianças e o pequeno hum e a canção do berçário. Mas se eu ler como uma contemporânea eu devo perder minha visão infantil e então devo parar. Nada turbulenta, nada envolvida; nenhuma introspecção.

VIII. Last Entry (Março, 1941)

Saturday, March 22nd

*Just back from L.'s [Leonard] speech at Brighton. Like a foreign town: the first spring day. Women sitting on seats. A pretty hat in a teashop — how fashion revives the eye! And the shell encrusted old women, rouged decked, cadaverous at the tea shop. The waitress checked in cotton. **No: I intend no introspection. I mark Henry James' sentence: observe perpetually. Observe the oncome of age. Observe greed. Observe my own despondency. By that means it becomes serviceable. Or so I hope. I insist upon spending this time to the best advantage. I will go down with my colours flying. This I see verges on introspection; but doesn't quite fall in. Suppose I bought a ticket at the Museum; biked in daily and read history. Suppose I selected one dominant figure in every age and wrote round and about. Occupation is essential. And now with some pleasure I find that it's seven and must cook dinner. Haddock and sausage meat. I think it is true that one gains a certain hold on sausage and haddock by writing them down.***

Sábado, 22 de março

Acabamos de chegar de Brighton, onde L. discursou. Como uma cidade estrangeira: o primeiro dia de primavera. Mulheres sentadas em cadeiras. Um chapéu bonito em uma casa de chá — como a moda desperta os olhos! E as velhas incrustadas como conchas, com ruge, enfeitadas, cadavéricas na casa de chá. A garçonete de algodão axadrezado. **Não: não quero qualquer introspecção. Registro a frase de Henry James: Observar sem cessar. Observar a aproximação da velhice. Observar a cobiça. Observar o meu próprio desalento. Isto significa que ele se torna útil. Ao menos é o que espero. Teimo em aproveitar ao máximo esta época. Vou tombar com minha bandeira desfraldada. Percebo que isto tende à introspecção; mas não chega a tanto.** Vamos supor que eu compre um ingresso para o museu; vá lá de bicicleta todo dia & estude história. Vamos supor que eu escolha uma importante personagem de cada época & escreva sobre ela & sobre o que está a sua volta. **Ocupar-me é essencial. E agora com certo prazer constato que são sete; & e tenho que fazer o jantar. Hadoque & carne moída (Arenque e salsicha). Acho que é verdade que se ganha algum poder sobre a carne moída & o hadoque ao escrevê-los**