

“Discordâncias infinitas” em *Entre os atos* de Virginia Woolf

“*Infinite Discords*” in *Between the Acts* by Virginia Woolf

Carla Lento Faria

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
carlinhalfa@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5180-8702>

Resumo: O presente artigo pretende discutir o último romance da escritora inglesa Virginia Woolf, *Entre os atos* (1941), em conexão com suas percepções acerca da ficção moderna e de seus possíveis desenvolvimentos após a Segunda Guerra Mundial. Tal qual Eagleton (2005) e Bakhtin (2014), entre outros teóricos, Woolf via o romance como uma forma “canibal”, capaz de englobar todas as outras. Assim, ensaios como “Poesia, ficção e o futuro” (1927) e “Fases da ficção” (1929) demonstram o interesse da autora em investigar o *status* da ficção em seu tempo e sua visão de que transpor os limites entre poesia, prosa e drama possibilitaria novos caminhos para a representação da vida moderna. Logo, na medida em que é inerente à forma do romance resistir a regras e definições, Woolf entende que esta seria a melhor maneira de retratar as muitas contrariedades de sentimentos e vivências do indivíduo no início do século XX.

Palavras-chave: Virginia Woolf, romance, formas literárias, modernismo.

Abstract: This article discusses Virginia Woolf’s last novel, *Between the Acts* (1941), in connection with her ideas about modern fiction and its possible developments after the Second World War. Similarly to Eagleton (2005) and Bakhtin (2014), among other theorists, Woolf saw the novel as a “cannibalistic” form, capable of encompassing all others. Thus, essays such as “Poetry, Fiction and the Future” (1927) and “Phases of Fiction” (1929) demonstrate the author’s interest in investigating the status of fiction in her time and her view that blurring the boundaries between poetry, prose and theater would make it possible to find new ways of representing modern life. Therefore, considering that the resistance to rules and definitions is inherent to the



form of the novel, Woolf understood that prose fiction would be the best way to portray the many contradictions of feelings and experiences of the early twentieth-century individuals.

Keywords: Virginia Woolf, novel, literary forms, modernism.

Virginia Woolf foi uma escritora transgressora em diversos sentidos, de modo que o questionamento de fronteiras se mostra fundamental em seu projeto estético. Assim, tendo em vista que pensar em definições e limites na literatura é invariavelmente também pensar em formas e gêneros literários, bem como toda a discussão teórica que advém das tentativas desde Platão e Aristóteles de caracterizar ou não obras literárias a partir de um critério formal (os meios), temático (os objetos), ou mesmo enunciativo (modos de representação), parece natural que Woolf, uma autora interessada em explorar e subverter cenários por meio do diálogo com a tradição, viria a pensar os lugares do entre formas, questionando, assim, aquilo que as molda e os modos pelos quais seus pontos de contato, ou misturas, poderiam significar novos rumos para a literatura.

O início do século XX foi um momento de constantes questionamentos das tradições e pressupostos teóricos, bem como de subsequentes transformações socioculturais. Semelhantemente a outros autores do período – Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot, Gertrude Stein, entre outros, Woolf percebia que os modelos de literatura até então não correspondiam aos anseios e problematizações provenientes dessas mudanças. Nesse sentido, a autora estava ciente de que o romance tal qual concebido tradicionalmente não mais se equiparava às necessidades de representação da vida moderna. Ensaios centrais de sua obra, como “Ficção moderna” (1919/1925) e “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), demonstram o quanto ela estava atenta ao cenário literário do início do século XX, ao afirmar, por exemplo, que “por volta de dezembro de 1910 o caráter humano mudou” (Woolf, 1924, p. 4, tradução nossa),¹ e que, como consequência, a ficção também deveria passar por transformações, sugerindo então que os escritores precisavam encontrar novas formas de expressão: “[...] não há limite algum no horizonte, que nada – nenhum ‘método’, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante – é proibido, exceto a falsidade e o fingimento” (Woolf, 2014, p. 115-116).

Mesmo antes de desenvolver de maneira mais ampla suas ideias a respeito da ficção moderna nesses dois ensaios, já enquanto escrevia seu primeiro romance, *A viagem* (1915), Woolf expressava o desejo de “reformular o romance” (Woolf, 1977, p. 354, tradução nossa)² e a intenção de construir em sua arte a sensação do belo não a partir de uma regularidade ou simetria, mas sim a partir de coisas conflituosas:

Desejo alcançar um tipo diferente de beleza, atingir uma simetria por meio de discórdias infinitas, mostrando todos os traços da passagem da mente pelo mundo; & alcançar, no final, algum tipo de todo composto de fragmentos trêmulos; para mim parece o processo natural; o voo da mente (Woolf, 1990, p. 393, tradução nossa).³

¹ “On or about December 1910 human character changed”.

² “Re-form the novel”.

³ “I attain a different kind of beauty, achieve a symmetry by means of infinite discords, showing all the traces of the minds passage through the world; & achieve in the end, some kind of whole made of shivering fragments; to

Nesse sentido, conforme demonstra também em “Fases da ficção” (1929) e “Poesia, ficção e o futuro” (1927), a autora via a ficção em prosa como a melhor forma de retratar as contradições da vida moderna, sobretudo por sua capacidade de englobar outras formas literárias.

Em “Fases da ficção” (1929), por exemplo, ela discorre acerca da riqueza plural da forma do romance, afirmando que houve e ainda haverá muitas “fases da ficção”, já que são muitas as possibilidades de configurações para as obras (Woolf, 2009, p. 79). Por isso, considera que ainda há muito a ser explorado a partir dessa forma literária, que é capaz de sempre se transformar, e que, quando comparada às outras, estaria apenas começando seu legado. Assim, conforme olha para séculos de romances – em sua maioria da literatura inglesa – lembra que esta é uma arte em que tudo é possível:

Há espaço em um romance para contação de histórias, para comédia, para crítica e informação, e filosofia e poesia. Algo de seu apelo está exatamente na amplitude de seu escopo e na satisfação que oferece para tantos desejos, instintos e humores diferentes do leitor (Woolf, 2009, p. 81, tradução nossa).⁴

Sendo assim, questiona a afirmação de que o romance tem características específicas e que não podem ser alteradas, já que sua matéria (a vida) também não apresenta um limite que possa ser definido. Trata-se então de uma arte “volátil” e “instável”, mas que exatamente por isso é o “mais hospitaleiro dos anfitriões” (Woolf, 2009, p. 83, tradução nossa).⁵

Woolf não é a primeira, nem a última a perceber o aspecto “aberto” do romance. Henry Fielding no prefácio de *Joseph Andrews*, em 1742, já descrevia este livro como “poema épico cômico em prosa” (*apud* Vasconcelos, p. 308), demonstrando o constante diálogo da até então nova forma literária com outras. Nesse sentido, em “O que é um romance?”, Terry Eagleton (2005) afirma que é inerente à forma resistir a uma definição exata, quebrar regras e canibalizar outros modos literários:

O romance de Defoe a Woolf é um produto da modernidade, e a modernidade é o período em que não conseguimos chegar a um acordo nem mesmo quanto aos fundamentos. Nossos valores e crenças são fragmentados e discordantes, e o romance reflete essa condição. É a mais híbrida das formas literárias, um espaço em que diferentes vozes, idiomas e sistemas de crenças colidem continuamente (2005, p. 4, tradução nossa).⁶

Também em “Epos e romance” (2014, p. 397), Bakhtin sugere que aquilo que diferencia o romance de outros gêneros é exatamente seu aspecto inacabado, isto é, que ele está ainda em construção, o que dificulta uma definição diante das suas muitas possibilidades

me it seems the natural process; the flight of the mind”.

⁴ “There is room in a novel for story telling, for comedy, for tragedy, for criticism and information and philosophy and poetry. Something of its appeal lies in the width of its scope and the satisfaction it offers to so many different moods, desires and instincts on the part of the reader”.

⁵ “The most hospitable of hosts”.

⁶ “The novel from Defoe to Woolf is a product of modernity, and modernity is the period in which we cannot agree even on fundamentals. Our values and beliefs are fragmented and discordant, and the novel reflects this condition. It is the most hybrid of literary forms, a space in which different voices, idioms and belief-systems continually collide”.

plásticas. Além disso, por ser um fenômeno recente na história da literatura, não tem o mesmo cânone que os outros gêneros:

Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam (Bakhtin, 2014, p. 398).

Dentre algumas das características do romance, Bakhtin observa seu aspecto atual (por tratar da atualidade sem distanciamento), o tom autocrítico, bem como a capacidade de parodiar outros gêneros e formas, ou mesmo de integrá-los à sua constituição no intuito de repaginá-los (Bakhtin, 2014, p. 427). Por isso, é comum que o romance não dê estabilidade a nenhuma das suas variantes (Bakhtin, 2014, p. 400). Além disso, segundo ele, somente aquilo que evolui pode compreender o que é a evolução e é exatamente por isso que o romance se torna o principal gênero da era moderna ao antecipar “a futura evolução da literatura” (Bakhtin, 2014, p. 400) e contribuir para a renovação de outros gêneros. Nesse sentido, lembra que o romance já nasceu em diálogo com outras formas tanto literárias quanto extraliterárias, se utilizando de cartas, diários, confissões e métodos da nova retórica judicial etc.

É então olhando para essa qualidade do romance como um gênero novo e selvagem que Woolf pensa as possibilidades para o futuro da ficção em “Poesia, ficção e o futuro” (1927).⁷ Nesse ensaio, ao avaliar a arte literária de seu tempo e tentar vislumbrar seu futuro, a autora observa que a disparidade entre forma e conteúdo é um grande problema de seus contemporâneos, porque os escritores “[...] estão tentando, por toda parte, o que não conseguem realizar, estão forçando a forma que utilizam a conter um significado que para ela é estranho” (Woolf, 2014, p. 205). Assim, demonstra ao longo do ensaio que tanto a poesia quanto o drama, formas que segundo ela possuem certa “rigidez”, não são a melhor via de expressão para um mundo conflituoso e no qual a mente está cheia de emoções híbridas e difíceis de domar.

Assim, chama atenção para o fato de que no mundo moderno ao mesmo tempo em que há beleza em coisas como a lua ou o canto do rouxinol, também há uma velha adoentada, de modo que duas emoções incongruentes convivem ao mesmo tempo. No caso da poesia, a atitude moderna é bem diferente do que aquela que Keats, por exemplo, teria sentido ao ouvir o canto do rouxinol, pois sua emoção era indivisível – “o sofrimento, em seu poema, é a sombra que acompanha a beleza” (Woolf, 2014, p. 213) – e não uma série de contrastes. Já na mente moderna a beleza é acompanhada por seu contrário, e o rouxinol canta, como em *A terra desolada* (1922), de Eliot, “piu-piu para ouvidos sujos” (Woolf, 2014, p. 213). Afinal, zombaria e beleza caminham lado a lado por meio de um espírito cético.

Ao comparar a poesia e a ficção em prosa até aquele momento, Woolf diz que enquanto a poesia sempre tomou o partido da beleza e se manteve à parte da sociedade, isolada e

⁷ Também intitulado “The Narrow Bridge of Art”.

entorpecida, “coube à prosa tomar sobre seus ombros todo o trabalho sujo” (Woolf, 2014, p. 214). Seja por causa de sua maneira enfática, suas regras ou pelo seu timbre marcado, a poesia não consegue expressar os contrastes e incongruências da mesma maneira que a prosa, o que significa que as emoções modernas se submetem mais facilmente à forma imperfeita da prosa. Daí ser mais provável que no futuro a prosa venha a assumir algumas das obrigações que já foram um dia da poesia.

Nesse sentido, para Woolf, a solução para o futuro da ficção então seria encontrar uma forma literária de ficção em prosa abrangente, isto é, capaz de englobar aspectos da poesia e do drama:

Se então ousarmos, sob o risco de exposição ao ridículo, e tentarmos ver para onde vamos, nós que parecemos nos mover tão depressa, poderemos supor que estamos indo na direção da prosa e que dentro de dez ou quinze anos a prosa virá a ser usada para finalidades a que ela nunca tinha servido antes. O romance, esse canibal, que já devorou tantas formas de arte, terá então devorado muitas outras. Seremos forçados a inventar novos nomes para os diferentes livros que se disfarçam sobre esse único rótulo. E é bem possível que venha a haver algum, em meio aos chamados romances, que dificilmente saberemos como batizar. Ele será escrito em prosa, mas numa prosa que há de ter muitas características da poesia. Trará algo da exaltação da poesia, mas parte considerável da normalidade da prosa. Será dramático, sem ser porém uma peça. Será lido e não representado (Woolf, 2014, p. 216).

Ao analisar o escopo e a natureza dessa possível obra, Woolf diz que a primeira diferença em relação ao romance atual seria por “retroceder ainda mais em relação à vida” (Woolf, 2014, p. 216) e apresentar mais o quadro geral do que os detalhes, da mesma forma que a poesia é capaz de fazer. Além disso, não se preocupará tanto com o poder de registrar fatos e expressará de modo intenso as emoções e ideias das personagens, se distanciando então do romance sociológico e se aproximando do lirismo da poesia: “Há de se assemelhar à poesia porque dará não só ou principalmente as relações das pessoas entre si e suas atividades em grupo, mas também a relação da mente com ideias indefinidas e seu solilóquio urdido em solidão” (Woolf, 2014, p. 216). Para a autora, a aproximação com a poesia se faz necessária porque o romance até aquele momento explorou apenas um dos lados da mente, por vezes negligenciando a importância das emoções mais sutis, sendo que a mente moderna, portanto, anseia por esse lado imaginativo e poético da vida.

Ainda assim, Woolf afirma que a obra do futuro é diferente do romance tal qual se conhece porque terá o “contorno dos detalhes” da poesia e deixará de lado o registro dos fatos característicos do romance. Ao mesmo tempo, expressará intensamente emoções e ideias de personagens. Assim, a semelhança com a poesia será dada porque essa forma servirá não só para tratar das relações interpessoais, mas também da relação entre a personagem e sua mente (Woolf, 2014, p. 218).

E ao se perguntar então se a prosa poderia ser dramática? Diz que ainda que a prosa tenha adentrado os teatros, como no caso das peças de Ibsen e Shaw, esta continua sendo nesses casos uma “forma teatral”. Mas tal forma não será a do futuro nem para os dramaturgos, porque a peça em prosa pode deixar escapar muito do que se tem a dizer, já que o diálogo é incapaz de comprimir tudo que é necessário à representação da vida moderna. Segundo ela, a forma do futuro “cobiça o explosivo efeito emocional do drama” (Woolf, 2014, p. 222), a força

dramática das personagens e a capacidade de dramatização das influências e estímulos a que uma pessoa é submetida ao longo de sua vida, tais como a música, as cores, a natureza etc. De modo que cada momento retratado na obra será “[...] o centro e ponto de encontro de um número extraordinário de percepções ainda não expressas” (Woolf, 2014, p. 223).

Assim, tal nova forma literária seria um meio-termo entre o pessoal e o coletivo. Trata-se de um projeto ambicioso e que tenta abarcar o melhor da poesia e do drama no tecido da ficção em prosa. No entanto, o ponto de partida deve ser a prosa porque “a prosa é tão humilde que a qualquer lugar pode ir” (Woolf, 2014, p. 218) e, exatamente por sua versatilidade, é capaz de acompanhar as constantes mudanças da vida moderna.

De acordo com Hussey (1995, p. 29), o último romance da autora, *Entre os atos*, retoma as ideias de “Poesia, ficção e o futuro” de maneira tão precisa que parece que ela escreveu o romance com o ensaio de 1927 diante dela. Em *Entre os atos*, Woolf demonstra estar especialmente interessada em unir diferentes formas e pontos de vista a partir de uma paradoxal harmonia dissonante. Woolf nos apresenta uma narrativa fragmentada, construída a partir de “fiapos, refugos e fragmentos” (Woolf, 2022, p. 130). Trata-se de uma das obras da autora que mais priorizam a coletividade sobre a individualidade, uma vez que nesse romance não há um personagem principal, mas um grupo de personagens, de modo que o foco recai sobre a construção comunal a partir da união de todas as vozes do romance. Sendo assim, tem-se uma narrativa que se organiza em torno de uma constante alternância entre as vozes das personagens, mas também na alternância entre formas literárias, isto é, entre poesia, prosa e drama. Logo, os contrastes estão presentes por todo lugar, seja na relação entre personagens completamente opostas, como os irmãos Lucy e Bart, seja na estrutura fragmentada da obra, que a todo o momento interpola visões diferentes diante de um mesmo ponto de observação.

Woolf começou a escrever *Entre os atos* em abril de 1938, quando registrou em seu diário estar esboçando um novo livro intitulado até então *Pointz Hall*: “A única pista que tenho é que será um diálogo; e poesia; e prosa, tudo muito distinto” (Woolf, 1984, p. 105, tradução nossa).⁸ Este deveria ser diferente de tudo que já havia escrito, “aleatório e experimental” (Woolf, 1984, p. 135, tradução nossa),⁹ se passar no interior da Inglaterra e com foco sobre um “nós” em vez de um “eu”:

[...] mas o ‘Eu’ rejeitado: ‘Nós’ substituído: para quem no final deve haver uma invocação? ‘Nós’... composto de muitas coisas diferentes... nós todos vida, todos arte, todos desabrigados – um todo divagante caprichoso mas de alguma forma unificado (Woolf, 1984, p. 135, tradução nossa).¹⁰

Além disso, em determinado momento menciona em seu diário a possibilidade de o livro se tornar uma peça: “[...] também não consigo me contentar com a minha Peça (Pointz Hall deve tornar-se, no fim das contas, uma peça)” (Woolf, 1984, p. 139, tradução nossa).¹¹ No entanto, ao longo da escrita algo muda, já que ela passa a afirmar que *Entre os atos* deveria somente “terminar” com uma peça: “PH deve ser uma série de contrastes. Será que vai ser ter-

⁸ “The only hint I have towards it is that its to be dialogue: & poetry: & prose; all quite distinct”.

⁹ “Random and tentative”.

¹⁰ “[...] but ‘I’ rejected: ‘We’ substituted: to whom at the end there shall be an invocation? ‘We’... composed of many different things... we all life, all art, all waifs & strays – a rambling capricious but somehow unified whole”.

¹¹ “[...] cant settle either to my Play (Pointz Hall is to become in the end a play)”.

minado? Estou levando a sério? Deve terminar com uma peça” (Woolf, 1984, p. 159, tradução nossa).¹² Por outro lado, em alguns momentos menciona estar escrevendo “vários pequenos poemas”¹³ (Woolf, 1984, p. 180, tradução nossa) para incluir no romance, e mais tarde, chega a anotar que está compondo poemas para o livro: “e então os poemas (em metro) escorrem da veia lírica” (Woolf, 1984, p. 200, tradução nossa).¹⁴ Nesse sentido, suas anotações de diário a respeito do processo de escrita refletem a oscilação entre formas de que resultará o romance. Nas palavras da autora “uma nova combinação do bruto e do lírico” (Woolf, 1984, p. 259, tradução nossa).¹⁵ Por isso, conforme sugerido por Goldman (2006, p. 83), *Entre os atos* pode ser considerado um romance lírico-dramático, já que combina diversos elementos e formas, tais como música, drama, poesia e história.

A história de *Entre os atos* se passa em um vilarejo inglês sem nome, em meados de junho de 1939, semanas antes de a Segunda Guerra Mundial começar, e da Inglaterra declarar guerra à Alemanha. A narrativa tem início em um fim de tarde de junho em *Pointz Hall*, propriedade da família Oliver, e termina no fim de tarde do dia seguinte nesse mesmo lugar, limitando-se a um período de aproximadamente vinte e quatro horas. Nesse intervalo, acompanhamos os preparativos e a execução para um evento na casa da família Oliver, isto é, a encenação de uma peça de teatro histórica amadora (*pageant*, em inglês). A peça é dirigida por Srta. La Trobe, uma “outsider”, e encenada por outras pessoas da vila, e tem como intuito arrecadar fundos para a instalação de energia elétrica na igreja local. Assim, a maior parte da narrativa compreende a encenação dessa peça de teatro sobre a história da Inglaterra. Para além de uma encenação fechada em si mesma, trata-se de uma peça em que as cenas ocorrem em diálogo com as reflexões e pensamentos da plateia composta pela família Oliver – Isa, Giles, Bart e Lucy –, por alguns convidados/conhecidos da família – William Dodge e Mrs. Manresa – e por diversos outros moradores da vila.

Os três anos que Woolf levou para chegar à versão final (1938-1941) foram praticamente concomitantes aos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. Assim, a iminência da guerra é uma das muitas camadas dessa narrativa que propõe olhar para o passado e para seu próprio tempo por meio da literatura. Snaith (2015, p. 8) demonstra que *Entre os atos* surgiu desse envolvimento da autora com sua comunidade rural local em Sussex e sua percepção dos efeitos da guerra na vida cotidiana, tanto comunal quanto individual. Além disso, se a literatura para Woolf sempre foi sinônimo de constante transformação, isso se acentua com o crepúsculo dos anos 1930 e com a chegada da Segunda Guerra Mundial, quando ela passa a observar uma nova movimentação na sociedade, tal qual aquela de 1910 mencionada em “Mr Bennett e Mrs Brown”. Nesse sentido, Woolf afirma em “A torre inclinada” (1940) que apesar da guerra, haverá uma próxima geração, e que a literatura inglesa “há de sobreviver a esta guerra e transpor o abismo” (Woolf, 2014, p. 463). Observa-se, portanto, um particular interesse em pensar como o momento histórico da Segunda Guerra significaria uma nova

¹² “PH is to be a series of contrasts. Will it come off? Am I in earnest? Its to end with a play”.

¹³ “Lots of little poems”.

¹⁴ “& then the poems (in metre) run off the lyric vein”.

¹⁵ “A new combination of the raw & the lyrical”.

mudança de chave na forma de vida das pessoas e, conseqüentemente, nas teorias e obras literárias que se seguiriam caso a civilização sobrevivesse ao conflito.

Segundo Cuddy-Keane (2008, p. XLIII), escrever um romance diante de todos os contratempos e distrações causados pela guerra foi para a pacifista Virginia Woolf uma forma de resistência. *Entre os atos* é uma obra que reflete a experiência da guerra vivenciada um pouco mais afastada dos campos de batalha ou das grandes cidades como Londres, de modo que é possível observar como a guerra é esse incômodo, essa nuvem negra que se infiltra nos dias das pessoas causando um enorme estranhamento por permitir que as pessoas vivam dias normais intercalados a dias completamente devastadores. Nesse sentido, se num primeiro momento, o clima festivo, cômico e idílico do *pageant* causa a impressão de que os moradores desse vilarejo não estão preocupados com a guerra, há, por outro lado, um sutil clima de tensão que se revela aos poucos por meio de comentários e pensamentos esparsos das personagens. É o caso, por exemplo, de William Dodge, que ao conversar com Isa pela primeira vez reflete que eles estão “Com a fatalidade da morte súbita pairando sobre nós, [...] O futuro, feito o sol atravessando a folha transparente sombreava-lhes o presente...” (Woolf, 2022, p. 81).

A estrutura metaliterária do *pageant* permite retomar e refletir sobre o passado da Inglaterra de maneira entrelaçada à sua literatura, no intuito de compreender melhor os caminhos que levaram a sociedade inglesa àquele momento histórico às vésperas de uma Segunda Guerra Mundial. A peça do romance faz referência a uma forma bastante popular no começo do século XX, ligada ao drama histórico e por vezes chamado de “*pageant moderno*” ou “*pageant histórico*” (Yoshino, 2003, tradução nossa). Uma forma nacionalista de drama popularizada por Louis Napoleon Parker (1852-1944) e cujo objetivo era não só criar um espírito democrático, reforçar comunidades e ensinar história local e nacional, mas também nutrir o crescente sentimento patriótico. No entanto, Etsy (2004) lembra que Woolf não foi a única a recuperar e repensar a forma do *pageant* durante os anos 1930, de modo que *Entre os atos* coincide com uma segunda onda de *pageants* na Inglaterra, desta vez mais críticos e experimentais. Os autores dos anos 1930 estavam muito mais interessados na capacidade dessa forma de representar a memória compartilhada de uma comunidade do que em utilizá-la como propaganda didática e moralizante. Etsy aponta, portanto, que a recirculação do *pageant* na década de 1930 ocorreu porque esse tipo de encenação respondia não só ao desejo da esquerda política por formas de arte mais populares, mas também à ambição vanguardista de tornar todos – e, portanto, ninguém – um artista. Há, então, um esforço de reestabelecer um nacionalismo apoiado em experiências compartilhadas a partir da memória pastoral da comunidade, em oposição ao nacionalismo dos objetivos compartilhados, ligado à missão imperial e suas conquistas.

No caso de Woolf, a forma é incorporada no tecido de sua narrativa exatamente para questionar e subverter os valores patriarcais e imperialistas da história Inglesa, chamando atenção para a complexidade e a importância da relação da comunidade com seu passado nacional. Assim, o *pageant* do romance privilegia uma visão da história da Inglaterra por meio de sua literatura, minimizando, então, a importância dada a acontecimentos históricos grandiosos protagonizados quase majoritariamente por homens e tão comum nas encenações desse tipo. Nesse sentido, também a diretora da peça, La Trobe, aponta para a subversão do viés nacionalista e patriarcal da forma do *pageant* por ser descrita como uma mulher *outsider*, de origem desconhecida, e que não se encaixa no conceito de “Englishness”. Além disso, a postura autoritária de La Trobe perante seu público demonstra um desejo de

controlar a mensagem de sua obra. O que pode ser compreendido como uma crítica às figuras políticas do período ou àqueles escritores e diretores que se colocam como autoridade e utilizam a obra de maneira panfletária. A personagem, então, demonstra que qualquer ideia de comunidade a partir de mera imposição é uma ilusão e que apegar-se a uma única visão diante da realidade é sempre algo perigoso. No *pageant* de *Entre os atos*, a experiência fragmentada do público faz com que a mensagem da peça ganhe dimensões múltiplas, que estão para além do controle de La Trobe, e que demonstram a complexidade das relações entre autor, texto e leitor, já que este último é parte importante da criação de sentido da peça. Por isso, ao apresentar a história da Inglaterra a partir de sua literatura e contada e dirigida por uma personagem *queer*, a peça expõe as diferentes visões de mundo desses períodos literários ao mesmo tempo em que ressignifica a presença feminina minguante nos espaços públicos e literários do passado inglês.

Cada “ato” do *pageant* apresenta estrutura e linguagem diferentes, equivalentes ao seu período específico da história literária inglesa. No primeiro ato, por exemplo, há cenas da Inglaterra desde a sua infância (século X) até a era elisabetana. Logo no prólogo surge uma menina (Inglaterra) convidando a todos para acompanhá-la em sua jornada: “Nobres senhores e gentes simples, falo a todos vós... [...] Vinde ao nosso festival (prosseguiu ela)/ Como veem, é uma parte/ Da história de nossa ilha./ Eu sou a Inglaterra...” (Woolf, 2022, p. 62). Seguem-se cenas da “Idade da Razão” (século XVII), passando pela era vitoriana, para enfim encenar o século XX, isto é, a contemporaneidade das personagens. Algumas das cenas, como o teatro elisabetano e o teatro da restauração (Idade da Razão), podem ser lidas como pastiches, ou ainda homenagens, por remeterem de maneira cômica às obras de autores do período, isto é, Shakespeare e Congreve. Por outro lado, a mini peça da era vitoriana é mais satírica e irônica, apontando a hipocrisia da sociedade vitoriana e sua tendência a priorizar as aparências a partir de um discurso moralista e religioso bastante caricato. Já as duas últimas cenas, referentes à contemporaneidade das personagens, deixam de lado o tom de comicidade para tratar do esforço conjunto que foi necessário para a reconstrução após o fim da Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, Woolf foca no caráter experimental das narrativas do século XX ao apresentar uma combinação de fragmentos de cenas anteriores e apontando, a partir de espelhos, para a importância de a plateia olhar pra si mesma. São colocadas questões como o apagamento da voz do narrador, a multiplicidade de vozes e perspectivas, a quebra da quarta parede e o estranhamento do público, tudo isso em uma cena sem um enredo convencional e que termina sem grandes conclusões, o que parece incomodar significativamente a plateia cuja busca por respostas na arte é absolutamente frustrada. Além disso, a oscilação entre palco e plateia que vinha se sustentando ao longo do *pageant* se desfaz, já que a plateia é convidada, mesmo que contrariada, a atuar no fim da peça:

Olhemos para nós mesmos, damas e cavalheiros! Depois, para a muralha; e perguntemos como deverá esta muralha, a grande muralha, que chamamos, talvez erradamente, de civilização, ser erigida (aqui os espelhos trepidavam e reluziam) com fiapos, refugos e fragmentos, tal como nós mesmos? (Woolf, 2022, p. 130).

Temos, portanto, que a forma do *pageant* demonstra de modo mais evidente essa “mixórdia de coisas” (Woolf, 2022, p. 65) que ocorre em diversos níveis em toda a narrativa de *Entre os atos*. Poesia e teatro são incorporados como parte do tecido corriqueiro da vida,

cuja representação principal continua a ser por meio da ficção em prosa. Como demonstra o trecho abaixo, a cada momento da narrativa há uma pluralidade tal de formas, assuntos e, portanto, de contrastes que nos perguntamos: o que é isso que a autora coloca diante do leitor? Isso ocorre, portanto, desde uma justaposição mais óbvia e visual entre formas até algo mais sutil do campo das imagens e referências metafóricas:

Quem está aí?

(Três rapazes entraram, arrogantes, no palco e abordaram-na)

— ‘Vieram me torturar, senhores?’

Há pouco sangue neste braço,

(ela estendeu o magro antebraço que o andrajoso e frouxo vestido cobria)

Que os santos me protejam!

Ela gritava, eles gritavam. Juntos eles gritavam, e tão alto que era difícil entender o que estavam dizendo: aparentemente era: Lembrava-se ela de ter escondido uma criança num berço no meio dos juncos há mais ou menos vinte anos? Um bebê num cesto, velhota! Um bebê num cesto? Gritavam eles. O vento uiva e o abetouro grasna, replicou ela.

‘Há pouco sangue em meu braço’, repetiu Isabella.

Foi tudo o que ela ouviu. Havia uma tal mixórdia de coisas acontecendo, por causa da surdez da velhota, da gritaria dos rapazes e da confusão do enredo, que ela não compreendia nada daquilo.

Será que o enredo importava? Ela se virou e olhou por sobre o ombro direito. O enredo estava ali só para produzir emoção. Havia apenas duas emoções: amor; e ódio. Não havia nenhuma necessidade de decifrar o enredo. Será que a srta. La Trobe tinha isso em mente quando cortou este nó no meio?

Não se importem com o enredo: o enredo é nada.

Mas o que estava acontecendo? O príncipe chegara.

Puxando-lhe pela manga, a velhota reconheceu o sinal; e balançando na cadeira gritou:

Meu filho! Meu filho!

O reconhecimento teve sequência. O jovem príncipe (Albert Perry) quase foi sufocado nos braços mirrados da velhota. Então de repente ele se desprende dela.

‘Vejam, ali vem ela’, exclamou ele.

Todos viram quem vinha ali — Sylvia Edwards em cetim branco.

Quem vinha? Isa olhou. O canto do rouxinol? A pérola na orelha negra da noite? O amor corporificado.

Todos os braços se ergueram; todos os rostos olharam admirados

(Woolf, 2022, p. 64-65, grifo nosso).

A longa citação extraída da cena elisabetana do *pageant* permite observar como Woolf costura essas múltiplas vozes, referências e formas literárias. Os mundos do palco e da plateia colidem, bem como as formas literárias do teatro, da poesia e da prosa, para construir o sentido geral da cena. O início do trecho, destacado em negrito, “**Quem está aí? [...] — ‘Vieram me torturar, senhores?/ Há pouco sangue neste braço**”, é parte de uma representação direta do que se passa no palco, isto é, dá continuidade ao diálogo dito pelos atores amadores, sendo que há entre algumas falas “observações” entre parênteses de indicação do que ocorre na cena a partir da voz de um narrador não identificável. Logo em seguida, a cena passa a ser descrita em discurso indireto livre (“Ela gritava, eles gritavam. Juntos eles gritavam...”), ou

seja, pelo olhar de alguém, que tanto pode ser de Isa, personagem cuja reflexão vem logo a seguir, como de qualquer outra pessoa da plateia. Além disso, a própria reflexão de Isa, destacada em itálico, oscila entre um primeiro momento mais prosaico, para então fazer uma conexão poética entre o palco e suas referências pessoais da literatura inglesa, nesse caso William Shakespeare e um verso de *Romeu e Julieta* (1597); “*O canto do rouxinol? A pérola na orelha negra da noite? O amor corporificado*”.

Na cena apresentada, a peça é demonstrada de ângulos diferentes e provoca reflexões que se complementam na plateia, nesse caso representada por Isa, mas que em outros momentos é feito por outras personagens. Além disso, enquanto o romance coloca em xeque a questão da linearidade do enredo ao justapor vozes e impressões, há uma personagem no próprio romance – Isa – que reflete sobre isso metafictionalmente questionando a necessidade de um enredo convencional. Sendo assim, tal qual a plateia de La Trobe, o leitor é colocado diante do questionamento do desconhecido, do caótico, do ambíguo e do paradoxal.

No texto do *pageant*, os aspectos poéticos aparecem de maneira mais evidente devido à retomada do passado. Por exemplo, o prólogo da peça, que é escrito em versos, tal qual a literatura da Inglaterra medieval, conforme já citado. Woolf volta às origens da literatura inglesa a partir da poesia dramática e de músicas populares, explorando, sobretudo, a questão da sonoridade (rimas, estribilhos, repetição de palavras e aliterações) como o elemento poético central. Por exemplo, na descrição de Hilda, representando a Inglaterra já crescida, por meio de repetições e aliteração dos sons de “s” e “r/h” na língua inglesa e que se mantêm na repetição de “r” e “s” na tradução: “With roses in her hair,/ Wild roses, red roses,/ She roams the lanes and chooses/ A garland for her hair” (Woolf, 2011, p. 59) [Com rosas nos cabelos/ Rosas silvestres, rosas vermelhas/ Ela passeia pelas veredas e escolhe/ Uma guirlanda para os cabelos] (Woolf, 2022, p. 58). Assim, do prólogo até o momento da cena da restauração (Idade da razão), a linguagem se adequa à estrutura da literatura desses diferentes períodos antes que a prosa se tornasse a linguagem comum do teatro.

Mas a poesia também surge em forma de excertos oriundos da tradição da literatura inglesa, lembrados tanto por Isa quanto por outras personagens, como Bart e sua lembrança dos versos de Lord Byron logo na abertura do romance:

‘Recordo-me’, interrompeu o velho, ‘de minha mãe...’ De sua mãe ele se recordava de que ela era muito robusta; mantinha seu pote de chá trancado; mas lhe dera, naquele mesmo quarto, um livro de Byron. Foi há mais de sessenta anos, ele lhes disse, que sua mãe lhe dera as obras de Byron naquele mesmo quarto. Ele fez uma pausa.

‘Ela passeia envolta em beleza como a noite’, citou ele.

Depois de novo:

‘Assim não mais vagaremos ao olhar da lua’ (Woolf, 2022, p. 6).

No caso de Isa, além de recordar trechos de poemas, como *Ode ao rouxinol* (1819), de Keats, ou “Lágrimas” de *Folhas de relva* (1855), de Walt Whitman, essa personagem também cria imagens poéticas em sua mente durante todo o desenrolar da narrativa, seja ao buscar por rimas enquanto encomenda um peixe por telefone, seja enquanto caminha pela propriedade e observa a natureza. Ainda assim, a narrativa revela que a melancólica Isa esconde das outras personagens seu lado poeta, silenciando sua própria voz e talento diante de sua família e da sociedade que a cerca.

Nesse sentido, se o preço pago por Srta. La Trobe por escrever e dirigir uma peça é ser considerada como uma estranha e *outsider*, Isa, por outro lado, se cala para poder enquadrar-se no papel esperado de boa mãe e esposa, sempre procurando agradar a todos, exceto a si mesma. Assim, as personagens evocam no romance a complexidade de mulheres com sensibilidade poética tentando navegar uma sociedade patriarcal e imperialista à beira da Segunda Guerra Mundial, expondo que as mulheres continuam não sendo encorajadas a serem artistas, o que também remete a todas as diferenças de tratamento e privilégios que os homens mantinham nessa sociedade pré-Segunda Guerra, algo que Woolf criticou fortemente em *Três guinéus* (1938). Ainda assim, ao mesmo tempo em que Srta. La Trobe e Isa são excluídas e/ou silenciadas diante dessa comunidade, suas vozes ganham a devida importância por meio do romance como um todo. Nesse sentido, a pluralidade do romance permite incluir essas visões de mundo que talvez de outra forma ficassem apagadas ou desconhecidas.

Portanto, *Entre os atos* explora diferentes possibilidades de incorporação e entrelaçamento da poesia e do drama na ficção em prosa, sendo que isso pode ser observado em diferentes níveis do texto, desde citações e alusões até na reconfiguração de temas e enredos do passado da literatura inglesa. Conforme sugerido por Cuddy-Keane (2008, p. XLVIII), esse é um romance no qual vozes e palavras criam padrões, ecos e repetições que, por sua vez, produzem ritmo. Oscilando entre trechos poéticos e diálogos e pensamentos corriqueiros, essa é uma narrativa de múltiplas vozes que interagem entre si, e que se constrói nos espaços entre som e silêncio, entre os pensamentos e falas das personagens e entre outros tipos de vozes, como citações da literatura, sons da natureza ou mesmo uma música que toca no gramofone. A partir disso, Woolf demonstra que a aparente desconexão na verdade cria uma harmonia dissonante da vida moderna, um ritmo que se estabelece a partir de uma variedade de pontos de vista. Nesse sentido, não só La Trobe, mas também o narrador impessoal woolfiano é responsável por criar a conexão de diferentes vozes e tempos no intuito de criar uma obra de arte que representa as contradições e encontros da vida em comunidade. Passado e presente são conectados por meio desse imenso caldeirão de vozes que compõe a narrativa, conforme observa a própria La Trobe: “Ah, mas ela não era uma simples manipuladora de fios invisíveis; ela era aquela que ferve os corpos errados e vozes flutuantes num caldeirão e faz subir dessa massa amorfa um mundo recriado” (Woolf, 2022, p. 107).

As possibilidades deixadas ao leitor são as mesmas da plateia que reflete a respeito do *pageant*, em que alguns enxergam beleza e harmonia a partir das contradições, como Lucy, por outro lado há aqueles que consideram isso uma confusão e um fracasso total da obra de arte: “Todos eles analisaram a peça; Isa, Giles e o Sr. Oliver. Cada um disse, naturalmente, algo diferente. Dali a pouco, ela estaria abaixo da linha do horizonte, desaparecendo e juntando-se a outras peças” (Woolf, 2022, p. 147). Por isso, a ambiguidade de uma obra como *Entre os atos* permite que seu entendimento dependa da própria experiência pessoal anterior à leitura e de como os espaços e silêncios colocados pelo romance são preenchidos.

Finalmente, as muitas forças conflitantes presentes nesse romance permanecem sem resolução, bem como a ideia de que há uma forma capaz de substituir a ficção em prosa do período chamada de romance. A obra literária, para Woolf, era algo a ser moldado e adaptado a partir de um reflexo do pensamento e dos sentimentos a que o autor pretende dar expressão. Por isso, considerava que cada assunto deveria ser apresentado de maneira única, revelando-se então nas escolhas do escritor no nível da linguagem, de modo que forma e conteúdo se desenvolvem a partir de um jogo de espelhos, refletindo-se constantemente. Se

cada momento e se cada ser humano é único, então também a representação literária deve expressar essa riqueza e pluralidade. Nesse sentido, o fato de *Entre os atos* ser uma obra aberta e que dificulta definições parece adequado para demonstrar que a literatura é sempre lugar de infinitas possibilidades de transformações. Isto é, a ambivalência e a multiplicidade são pertinentes para incorporar e refletir acerca de algo tão cambiante quanto as formas literárias. De maneira geral, *Entre os atos* está mais atrelado aos valores modernistas que constituíram sua obra como um todo, ainda assim, já há ali uma sensação de que as coisas estavam mudando novamente e de maneira significativa no cenário da literatura inglesa. É como se a escritora tateasse no escuro em busca de algo que iluminaria a compreensão desse novo momento na história da humanidade. Nesse sentido, essa é uma obra que pergunta o que vem em seguida; o que vem em seguida para escritoras mulheres, o que vem em seguida para a literatura e o que vem em seguida para a civilização.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Feroni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Sprydis Nazário; Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

CUDDY-KEANE, Melba. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. Florida: Harcourt, 2008. p. XXXV-LXVI.

EAGLETON, Terry. *The English novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

ETSY, Jed. Insular Rites: Virginia Woolf and the Late Modernist Pageant-play. In: ETSY, Jed. *A Shrinking Island*. New Jersey: Princeton University Press, 2004. p. 54-107.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2006.

HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Facts on File, 1995.

SNAITH, Anna. Late Virginia Woolf. *Oxford Handbooks Topics in Literature*, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-28>. Acesso em: jun. 2025.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

WOOLF, Virginia. *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*. Edited by Mitchell A. Leaska. New York: Harcourt, 1990.

WOOLF, Virginia. *Between the Acts: The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf*. Edited by Mark Hussey. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Tradução de Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: Hogarth Press, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em: 2 set. 2024.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf, 1936-1941*. San Diego: Harvest Book, 1984. v. 5.

WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf, 1922-1932*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 2009. v. 5.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf, 1888-1912*. Edited by Nigel Nicolson; Joanne Trautmann. San Diego: Harvest Book, 1977. v. 1.

YOSHINO, Ayako. 'Between the Acts' and Louis Napoleon Parker – the Creator of Modern English Pageant. *Critical survey*, v. 15, n. 2, 2003, p. 49-60. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41557204>. Acesso em: 05 mar. 2025.