

Maria de Deus Duarte

“Book-shy, gun-shy” – História e sinédoque em *Between The Acts*

The meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine.

Heart of Darkness, Joseph Conrad

A consciência histórica do passado e a crença numa ética de responsabilidade do Homem, levou Virginia Woolf (1882-1941) à produção de textos romanescos em que o veicular de acontecimentos da História, tomada como representação de representações¹, fosse o instrumento que permitisse, no presente, o modo de a pensar.

Para a romancista, a conjugação do passado e do presente não era uma defesa dos valores pretéritos – pretende que os questionemos, que façamos a sua análise lúcida, e que tentemos entender se a cultura de épocas idas faz sentido ou não. As estratégias romanescas servem a especulação sobre o poder das conjunturas históricas, sublinhando a ideia de que é preciso (re)encontrar o prazer da descoberta que leva à reflexão sobre acontecimentos que marcaram o destino do Homem.

A escritora não estava interessada em escrever romances tradicionais na consequência psíquica das personagens, na coerência do enredo ou na verosimilhança dos ambientes, e o seu último trabalho, que tomámos como objecto desta comunicação, *Between The Acts* (1941)², atingindo a postura paródica típica dos textos pós-modernos, recorre de modo sistemático à novidade no contar, explorando novas estratégias estilísticas e fazendo uma reflexão sobre a natureza do processo criativo do romance, na sua relação com a História.

Glosando a demanda de uma construção narrativa fracturante, este texto revela a sensibilidade agudíssima de Woolf e a sua impressionabilidade relativamente à II Guerra Mundial.

A I Grande Guerra dera à escritora uma focalização simbólica muito profunda, que domina *Jacob's Room* (1922) e abre um caminho crítico permanente até *Three Guineas* (1938)

e ao pós-moderno *Between The Acts*, última página de um diário de Woolf e texto derradeiro no qual uma outra guerra europeia é lucidamente apresentada ao leitor³. A romancista tecera uma acesa crítica à política, ao imperialismo e à guerra em *To The Lighthouse* (1927) e em *The Waves* (1931) e, na última fase da sua produção romanesca, *Pointz Hall*, ou *Between The Acts* depois da revisão do texto, foi a denúncia de um conflito que firmou a Grã-Bretanha na memória colectiva: se a I Grande Guerra se circunscrevera à Europa, e apenas a parte do Médio-Oriente, o conflito de 1939-45 teve um âmbito muito mais vasto e verdadeiramente mundial, no qual a participação britânica se revelou indispensável.

Between The Acts trata, em primeiro lugar, da ficção de um único dia de Junho de 1939, entre os actos da primeira fase da guerra e o início da segunda (da Batalha da Inglaterra, a 10 de Julho de 1940, ao ataque japonês a Pearl Harbor a 7 de Dezembro de 1941), e, por outro lado, do acto último de Virginia Woolf, a sua derradeira exposição e resistência na procura de uma construção narrativa inovadora, plasmada numa linguagem anti-descritiva, que não permite pois a definição desta narrativa como romance histórico⁴, testemunho histórico, drama histórico ou relato da II Guerra Mundial, partilhando, contudo, características inerentes a cada uma destas categorias.

A escritora foi uma voz pacifista relativamente aos dois conflitos do século XX e, indo mais longe do que os poetas anti-guerra, recusou-se a tratá-la directamente, no que diz respeito à sua representação factológica, não descrevendo a participação britânica ou o teatro de operações europeu, demonstrando a voz do seu forte pacifismo nessa ausência premeditada de descrições circunstanciadas das diversas etapas dos conflitos bélicos, ou do desencanto com as posições conciliadoras da Grã-Bretanha em assuntos externos e a política de apaziguamento.

Em *Between The Acts* as personagens – os que vivem em redor da mansão senhorial, pertença dos Oliver há cerca de cento e vinte anos, Pointz Hall, presença essa que permitiria a exploração da sua história familiar – contemplam a natureza problemática da relação entre os factos da história da Grã-Bretanha, no cenário europeu, e a ficção. Fazem-no através do teatro, ou seja, através de uma peça histórico-alegórica incluída na trama do romance, constituída por uma série de quadros da história do país, desde Elizabeth I, e excertos representativos de cada uma das épocas escolhidas, consideradas gloriosas e lugares de memória que permitiriam a identificação e a união.

Evitando um discurso conduzido, a função do narrador durante as pausas é assumida por um gramofone, objecto instituído como a fonte da comunicação que unifique os diversos espectadores, impacientes e ansiosos, transmitindo-lhes, contudo, os sentimentos comuns da

divisão e da dispersão: “only the tick of the gramophone needle was heard. The tick, tick, tick, seemed to hold them together, tranced” (BTA, 82).

Se uma leitura apressada denota a ausência de pormenores da II Guerra Mundial, e a falta em *Between The Acts* do verdadeiro entretecer dos episódios de 1939-1945 na trama romanesca, essa suspensão dos factos é contrariada nas entrelinhas da peça de Miss La Trobe, a sua criadora, durante a qual os aviões alemães e britânicos sobrevoam o palco, fugindo nos céus, mesmo por cima dos espectadores.

Porém, a peça sublinha um outro conflito na sua procura inquieta de uma nova expressão, apresentando uma colisão estrondosa de eras diferentes destinada a esfacelar as tradições ligadas à arte da representação e da reconstrução histórica linear. Epítome da História através da Literatura, a peça toma de assalto os leitores e começa sem qualquer apresentação dos intervenientes ou da temática fundamental; o texto não fala, com pormenor realista, das conquistas ou das batalhas (há até um silêncio incómodo sobre isso), mas os espectadores observam o voo dos aviões, factos historicamente verificáveis.

O drama, na sua postura pioneira e experimental, institui-se igualmente como uma viagem ao imaginário do literário, e simultaneamente, como uma (re)construção da arte de contar e da história da literatura da Grã-Bretanha, sujeitas à montagem, escolha e recorte de vários discursos; trata-se do diálogo criativo de Miss La Trobe com o cânone, que ultrapassa o rigor científico em favor da sensibilidade e da intuição. Trabalhando ironicamente a problemática da alteridade literária, ‘Miss’ e ‘La’ revelam uma flutuação da identidade feminina acentuada pela aparência desta personagem, do seu modo de andar e vestir, o que lança também a especulação do contar como arte masculina – do trob(v)ador –, ou não, e sobre a possibilidade da intervenção das escritoras na História.

Virginia Woolf quer levar-nos a reflectir sobre o facto de que apenas podemos conhecer os acontecimentos da história do nosso país através das narrativas que dela fazemos, já que o passado, tal como o presente, nos aparece sempre textualizado. Nessa reconstrução, as personagens julgadas referenciais, os vestígios, e as referências históricas, coexistem com as ficcionais dentro da trama de *Between The Acts* porque, uma vez nesse discurso, ficam sujeitas às regras da ficção, ou seja, referem-se a realidades textualizadas.

Sinédoque da angústia e do desespero na modernidade, *Between The Acts* foi projectado em termos gerais em 1927, como mostra a entrada do Diário de 21 de Fevereiro⁵; é a última obra-prima retomando e (re)actualizando em 1941 as temáticas equacionadas durante a década de vinte – o nacionalismo, a diferença entre os sexos e a sexualidade, o apagamento da mulher, a ideologia que sustenta a guerra, o imperialismo e o militarismo. Do isolamento em Monks

House, Rodmell, Sussex (a casa em Mecklenburgh Square tinha sido destruída) emerge a escritora, que se revolta sem tréguas contra as tradições românticas e vitorianas, pois sente que são uma herança muito próxima; a sua ambição é reagir contra as convenções romanescas e sociais, dominá-las e subvertê-las. Nesta existência dual, Woolf escreve para um público que percebe a intertextualidade e aceita formas diferentes da construção narrativa.

O romance é pois a última batalha woolfiana de um combate paralelo na conquista de um método novo, que poucos queriam aceitar ou ver, o vértice da procura de uma construção evanescente que presentificasse o real e o tempo, objectivo que, neste caso, implicou a utilização, em antítese, de duas personagens representativas de um tempo de conflito e da guerra pela inovação: a habitante de Pointz Hall, Isabella Oliver, e a escritora de vanguarda, Miss La Trobe, responsável pela peça. Apesar de nessa representação haver um certo reconhecimento de figuras do passado histórico britânico, à medida que se avança na leitura do romance e da representação do drama, ganha importância o modo de interpretar essas figuras e o modo de contar, justapondo-lhe Woolf o seu processo de descoberta de novas soluções para a ficção, o qual é espelhado pela estratégia de inclusão do género dramático, num processo de auto-referência especular sobre a génese do próprio romance, o que fortalece ainda a discussão sobre as várias tipologias.

Miss La Trobe espelha a imagem do génio incompreendido nessa procura de inovação; insegura, sofre a angústia de verificar que o público não compreende o que vê: está disperso e confuso. Incapaz de comunicar e alheado da realidade, aparece simultaneamente desindividualizado e exilado nos seus sonhos e desejos, não entendendo o objectivo daquela forma de contar que os obriga à reflexão sobre a sua própria identidade. Ao discutir o valor da representação e da escritora, Woolf pede também a reflexão sobre a natureza ordenadora e clarificadora do artista na sua relação com a sociedade⁶.

A estética modernista está de algum modo ainda ligada à concepção da identidade singular – *Mrs. Dalloway* (1925), *To The Lighthouse* (1927) –, da personalidade única e da individualidade (Septimus Warren Smith em *Mrs. Dalloway*, por exemplo) de quem se espera gerar, de alguma maneira, a visão idiossincrática do mundo e forjar o seu estilo inigualável e irrepetível (Lily Briscoe ou Mrs. Ramsay em *To The Lighthouse*). Mas o pós-modernismo explora a noção de que esse tipo de identidade é já um elemento do passado, que o velho sujeito individualista morreu. O homem burguês é um mito criado, tal como os vitorianos na peça de Miss La Trobe: “«Were they like that?» Isa asked abruptly. She looked at Mrs. Swithin as if she had been a dinosaur or a very diminutive mammoth. Extinct she must be, since she had lived in the reign of Queen Victoria.” (*BTA*, 174). Parece realmente que faziam parte de um museu imaginário, que nunca tinham vivido, pelo menos era discutível a existência de

sujeitos autônomos daquele tipo; eram apenas uma construção, uma mistificação cultural que pretendia persuadir as pessoas de que eram realmente indivíduos possuindo esta ou aquela identidade específica.

As personagens estão juntas em frente do palco, mas a união entre os espectadores da peça alegórico-simbólica de Miss La Trobe é apenas temporária, seguindo-se a separação emocional e física, a invasão da angústia e do vazio. E os bombardeiros que sobrevoam o palco criam um outro mal estar, mais subterrâneo – farrapos de conversas entre os espectadores mostram que a participação na guerra continua a ser um motivo de preocupação, expressa nos meios de comunicação de massa que são também incluídos, como *The Times*.

Se *Between The Acts* descreve apenas um dia num cenário circunscrito, relatando, cinematicamente, os acontecimentos que se desenrolam durante a representação teatral e os que a antecedem, presentificando, em paralelo, um conjunto de relações humanas em crise e antagonismo, Woolf explora, contudo, de forma inteligente e vivaz, a mudança que a guerra traz ao quotidiano, e em particular, à escrita, que dele parte, entendida como uma conjugação magnífica das impressões mais significativas de um momento visionário que expande e ilumina as relações entre as coisas e os seres humanos, e entre estes e o mundo.

Em *Between The Acts*, Miss La Trobe é uma escritora que luta pelo domínio da sua visão artística apesar dos tempos de guerra e da incongruência no tabulado, que desafiam a confiança na sua obra teatral – na realidade, o *pageant* tem lugar no cenário incontrolável do exterior da casa senhorial, onde a Natureza e o tempo presente têm ainda um papel inesperado (o barulho das vacas; o rodopiar das borboletas; o chilrear dos pássaros; um repentino aguaceiro), e os actores são amadores sem talento. À representação tradicional e linear sobrepõe-se o esfacelamento das fronteiras esperadas nos vários discursos utilizados e a forma de vaivém e alternância do romance, estratégias que geram o interseccionismo da sequência de planos do palco e do público, dos acontecimentos das suas vidas, e dos quadros históricos. Essa forma espelha também a concepção de um tempo literário enquanto simultaneidade, uma amálgama de instantes passados, presentes ou futuros que se afasta da ordem que constitui o travejamento dos processos da História, no sentido em que a sua construção narrativa procura a reconstituição de um passado tal como ele existiu cronologicamente.

A dupla preocupação com a história da Grã-Bretanha e o devir da escrita romanesca é expressa em *Between The Acts* através da colocação, no interior da narrativa, da peça experimental, obra em cujo último acto Miss La Trobe expõe, através de um espelho, todas as outras personagens na sua multiplicidade de competências, disposições e expectativas; transforma-as primeiro, em espectadores, e, depois, sem qualquer necessidade de cenário,

em actores do tempo em que realmente vivem. Os factos do tempo ganham corpos em frente dos espectadores; eles são as personagens autênticas e representativas da última página de um compêndio da história da Grã-Bretanha e, diminuindo a distância entre o verosímil e o verdadeiro, produzem um efeito do real possível: “Present Time, Ourselves” (BTA, 177). Na peça dentro do romance *Between The Acts*, os actores são também os espectadores, e os dois textos convergem, sem que a ambivalência inicial dê lugar a uma verdadeira união dos presentes, como repetidamente anuncia o fonógrafo – “Unity. Dispensity” (BTA, 201): “They all looked at the play; Isa, Giles and Mr. Oliver. Each of course saw something different.” (BTA, 213). Assim, a Literatura permite-lhes visitar, reconstruir e recontar a História.

A peça de Miss La Trobe pode ser vista como uma réplica audaciosa, reefabulada⁷ e subversiva de estruturas dos dramas medievais, sugerindo de forma perspicaz que a (re)escrita ou a representação da História na ficção, ou no drama, se abrem sempre ao presente, evitando que o passado possa ser visto como conclusivo. A par dessa peça de vanguarda, a narrativa regista o melodrama romântico que as personagens Isabella e Giles Oliver vivem no momento em que a guerra se aproxima de Pointz Hall.

Vagas sucessivas de ataques e bombardeamentos alemães sobre o Sudeste da Grã-Bretanha, procurando obter a supremacia aérea indispensável ao sucesso de uma eventual invasão do país, em cujos céus se desenrolavam combates decisivos, constituem o facto histórico que sustenta a presença no romance dos vários aviões que sobrevoam o palco improvisado e cortam as palavras dos actores, mostrando que a História, a *Blitzkrieg*⁸, destrói também a criatividade e a Literatura, impedindo a postura inquisitiva e a resposta dos espectadores à mensagem da peça que observam, em si uma sátira sobre os valores paradigmáticos que sustentam a história da Grã-Bretanha.

Esta última narrativa de Virginia Woolf sobre o seu próprio estatuto enquanto romancista⁹, e sobre a relação entre a História e a Literatura, é também um acto pacifista que se revela inseparável da defesa de um papel activo da mulher na sociedade britânica, transformando-a num espaço especular sobre a história militar e a presença de mulheres nas forças armadas e nas instituições e grupos de defesa da nação. No sentido de sublinhar a ruptura relativamente ao modelo que o romance histórico representava, não descreve com pormenor as tropas, os combates ou as estratégias, mas, tomando a parte pelo todo, esventra a complexidade e os valores que sustentaram o esforço de guerra, e a agitação originada pelas mudanças pedidas pela conjuntura histórica. Optando por um discurso que, no seu controlo do pormenor e do peso das palavras, se afasta da descrição realista das várias forças e instituições, Woolf espelha a posição tradicional da mulher britânica durante a rápida

progressão da II Guerra Mundial através da definição minimalista, mas simultaneamente modelar, que a personagem Isabella Oliver dá de si mesma: avessa aos livros, avessa às armas – “Book-shy she is, like the rest of her generation; and gun-shy too” (BTA, 19). Esta sinédoque expõe à reflexão dos leitores as contradições que lhe subjazem: ‘the angel in the house’ vitoriana expiava ainda as suas limitações, num tempo em que a sociedade civil lhe pedia que deixasse a retaguarda e fizesse parte da linha da frente.

Caseira, virtuosa, avessa aos livros, porque lhe falta a educação, para além de uma base primária e essencial como bem descreve *A Room of One’s Own* (1929):

A very queer composite being thus emerges. Imaginatively she is of the highest importance, practically she is completely insignificant. *She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history.* She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband.¹⁰

Avessa às armas, diz Isabella; porque, na realidade, não poderia ripostar com eficiência. Não sabe, nem pode, dispará-las para se defender, embora tenha um papel ancilar na retaguarda e deva fazer parte das fileiras de forças auxiliares não militarizadas como a *Home Guard*, fundada inicialmente sob a designação de *Local Defence Volunteers* (LDV) como resposta ao avanço do exército alemão em Maio de 1940. O receio disseminado em relação a um ataque por bombardeiros alemães levou o Governo, por maioria de razão, a canalizar verbas para a *Royal Air Force* e à formação de grupos de voluntários que congregavam esforços mais estreitos e eficazes, nos quais se incluíam mulheres.

O estatuto simbólico deste grupo e a passagem necessária da mulher de referência a sujeito foi evidenciado quando, por sugestão directa de Winston Churchill, o nome foi mudado para *Home Guard* em Julho de 1940, como parte da estratégia de condução hábil, calculada e firme do esforço de guerra, que representava elevados custos a uma nação depauperada. O signo ‘home’, como em muitos outros contextos durante a guerra, servia duplamente os significados de casa e nação, e o propósito desta força era o de defender os lares comuns do invasor, justamente, os espaços emblemáticos do viver no feminino.

A II Guerra Mundial foi um dos períodos mais controversos da história da Grã-Bretanha no que diz respeito ao esfacelamento das fronteiras entre os papéis tradicionalmente masculinos e femininos, e, paradoxalmente, no que se refere ao fortalecimento das definições tradicionais. Tomando o retrato histórico de Isabella como sinédoque de um tempo e de um estatuto diariamente em discussão em jornais como *The Times*¹¹, Virginia Woolf transporta

este facto de um tempo de guerra para *Between The Acts* no sentido de reforçar a fiabilidade da narrativa, travejada, em alusão, pelo facto histórico, mas fortalecendo, simultaneamente, a matriz especular que a escritora pretende oferecer aos leitores, fazendo-os comparar, drasticamente, o mito vitoriano da mulher defensora do lar ('the home guardian') e a sua presença incómoda e provocadora em forças militares com a *Home Guard*, apesar da analogia¹². A nação parecia não ter o direito de cultivar um mito e esquecer a realidade; o romance mostra a tentativa de inclusão de uma identidade desejada, ainda que seja ilusória, e construída desafiando o poder, expresso por Isabella através de "book-shy, gun-shy"¹³. Isabella é avessa aos livros de História, sendo incapaz de reflectir sobre os mecanismos do poder ou sobre o valor daqueles objectos, dois sinais que, tomando a parte pelo todo, fornecem ao leitor o tecer do quotidiano circunstancial no discurso romanesco.

Se a simbologia da representação da mulher evidenciava a sua condição mítica de defensora dos filhos da nação e do lar, foram muitas as tensões geradas pela presença de mulheres na *Home Guard*, que as colocava directamente na História. Este conflito é espelhado pela resistência no seio do Governo e da hierarquia militar, pelo discurso político, e pela legislação (*National Service Number 2 Act*, de Dezembro de 1941), a qual foi incapaz de um compromisso oficial e de uma drástica mudança de prioridades perante a conjuntura, não permitindo a acção efectiva das jovens nesta força de defesa.

A intervenção da população feminina no mundo do trabalho, embora já em ascensão, atingira grande importância durante as hostilidades, assegurando o funcionamento intensivo da economia, mas a permeabilidade das fronteiras dos géneros¹⁴ parecia impossível aos legisladores, transformando assim aquele grupo de defesa num palco de História em que se representava a política da exclusão. O facto histórico colocado em sinédoque no texto ficcional, "book-shy, gun-shy", cuja inflexibilidade a opinião pública discutia abertamente, constituía um paradoxo perante uma conjuntura que exigia a participação de todos: se as jovens podiam manusear os equipamentos para as divisões blindadas e os poderosos meios aéreos, trabalhar nas fábricas de armamento, prestar assistência à população civil e às vítimas das armas usadas no exército (*Auxiliary Territorial Service*, ATS), na marinha e na força aérea, tarefas que apresentavam grande dimensão e complexidade técnica, estavam proibidas de carregar no gatilho¹⁵, e apenas podiam usar armas letais com autorização escrita expressa.

A feminilidade era incompatível com os aspectos mais práticos da mobilização, da vanguarda da aeronáutica militar, da luta directa, ou da utilização efectiva de instrumentos, aparelhos e objectos que espelhavam o avanço tecnológico dos anos 40. A opinião pública começava a revelar-se crescentemente alertada para o paradoxo que estes factos representavam. Se, à época, o Parlamento¹⁶ e as altas patentes se agitaram, demonstrando a

depressão da capacidade assertiva no tocante à definição do papel da mulher na sociedade britânica em tempo de guerra, agitação essa lesiva do prestígio internacional do país, e se os discursos contra a presença de mulheres, ou a favor da sua inclusão em paridade, passaram a alimentar a opinião pública, legalmente o seu lugar era “in the back room” e “behind the lines”.

Como referimos, Virginia Woolf estava preocupada com a relação entre a escrita e a história do seu tempo e, na realidade, o romance revela-a: explora a História de muitos pontos de vista diferentes – o valor da arte aliciatória do escritor e o seu papel na discussão dos mitos que persistem na sociedade moderna são temas desenvolvidos em *Between The Acts*, de várias formas. Devido à multiplicidade de referências a personagens e a acontecimentos históricos ao longo da peça de Miss La Trobe (amalgama que é também uma estratégia pós-moderna), *Between The Acts*, ou *Pointz Hall*, aponta de forma descarnada problemas sociais no período entre as duas guerras – incomunicação, dissipação da identidade, separação, hipocrisia social, revelando também no silêncio e nas estratégias narrativas a resposta de Woolf relativamente à descrição das forças beligerantes e aos valores que as sustentavam.

Acreditando que a História é sempre textualidade, a romancista não pretendia a transposição de um modelo positivista e factológico, de uma realidade natural e histórica, mas antes desejava alcançar fins significativos¹⁷, e a reflexão sobre as condições sociais e morais da época histórica que subjaz à ficcionada, trazendo à relação que se estabelece entre a ficção e o leitor modos de ser e de ver que a visão quotidiana obscurece ou até reprime.

A coerência e a respeitabilidade intelectual de Woolf, que nunca assumiu a guerra como algo inevitável (demonstradas, aliás, desde *Jacob's Room* ao último romance), conduzem-na à narração simbólica da degradação da sociedade sua contemporânea e do vazio de um quotidiano que já não espelhava o sentido trágico da existência.

A personagem Isabella Oliver confirma a percepção de que a trama de um romance, ou uma parte específica dela, não têm uma importância muito acentuada, excepto quando permitem a ponte reavaliadora entre a estética e a história de um determinado tempo, provocando emoções poderosas ao cruzar análises que as crónicas silenciaram: “Did the plot matter? The plot was only there to beget emotion... Don't bother about the plot: the plot's nothing.” (*BTA*, 90-91).

Reflectindo de forma vanguardista o cepticismo metodológico da pós-modernidade, *Between The Acts* faz implicitamente a tematização da impossibilidade do contar no sentido espelhado pelo romance realista-naturalista, conferindo até, como referimos, a um objecto do cenário da peça dentro da narrativa – um gramofone – a capacidade de relatar o que de mais importante está a acontecer às personagens que fazem parte da trama, assinalando, com

pessimismo, a alienação dos homens e a sombria indiferença perante as mudanças trazidas pela beligerância, que destruiria o seu quotidiano.

O gramofone, objecto da modernidade e do progresso que (re)concilia as vertentes plástica, musical e poética que se desvendam na peça experimental no seio de *Between The Acts*, reúne as duas guerras que se perfilam no romance. Exemplo da demanda de um novo método romanesco, ecoa tudo o que era importante na diegese, que não veiculara uma mensagem única, mas os sinais dela.

Uma voz narrativa impessoal, que não se deixa definir como masculina ou feminina, traz até *Between The Acts* a despersonalização subjacente à sua substituição pelos sons de um objecto. Tal como a curta definição de Isabella – ‘book-shy, gun-shy’ – o gramofone é nada e é tudo. O desconforto que a sinédoque definidora de uma personagem e de um tempo e o estranhamento que um objecto provoca no leitor – na sua função inesperada de narrador –, realçam um traço julgado seminal num determinado momento, apontando, de forma incessante, a reiterada desunião entre os seres, a quem a matriz do tempo pede que unam esforços, mesmo que o gramofone iniludivelmente cante a separação: “To the valediction of the gramophone hid in the bushes the audience departed. *Dispersed*, it wailed. *Dispersed are we*” (BTA, 97-98).

O leitor, através das sinédoques que sublinham a tentativa de equilíbrio entre a objectividade e a referencialidade dos factos e a diegese, é um agente chamado a pensar a relação entre as estratégias da Literatura e o contar do tempo que vive e conhece, tal como as personagens em *Between The Acts*, na sua dupla referencialidade histórica, são participantes e espectadores. Participa do desejo de contar não tanto o que poderia ter acontecido, mas o que poderá vir a acontecer. Já não é o simples observador de uma intriga e de um pano de História, mas alguém que se aventura na virtualidade, nas estratégias do contar, e na construção de uma História interpretativa, avaliadora e contrastiva, que indaga também a dimensão do poder de quem a escreve.

Notas

- 1 Cf. José Mattoso, *A Escrita da História. Teoria e Métodos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 41.
- 2 Virginia Woolf, *Between The Acts*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1969 [1941]. Abreviatura: *BTA*.
- 3 Cf. Madelyn Detloff, "Thinking peace into existence: the spectacle of history in *Between The Acts*", *Women Studies*, v 28, N.º 4, 1999, pp. 403-33; Mark Hussey, ed., *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991.
- 4 Cf. "Most novels set in the past – beyond an arbitrary number of years, say 40-60 (two generations) – are liable to be considered historical."; "What makes a historical novel historical is the active presence of a concept of history as a shaping force – acting not only upon the characters in the novel but on the author and readers outside it."; Avrom Fleisham, *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore/London, The Johns Hopkins Press, 1971, pp. 3 e 15.
- 5 Anne Olivier Bell, ed., *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols., New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977-1984, entrada de 21 de Fevereiro de 1927.
- 6 Cf. Hana Neshet-Wirth, "Final curtain on the war: figure and ground in Virginia Woolf's *Between The Acts*", *Style*, v 28, Summer, 1994, pp. 183-200.
- 7 Cf. Marlowe Miller, Unveiling "the dialectic of culture and barbarism", in *British pageantry: Virginia Woolf's Between The Acts*, in *Papers on Language and Literature*, v 32, Spring, 1998, pp. 134-61.
- 8 Embora a representação de Miss La Trobe apareça ficcionalmente situada num dia de Junho de 1939, o desenvolvimento das técnicas da *Blitzkrieg* está sobretudo associado à prática do general alemão Heinz Guderian, cujos blindados, após passarem pela Bélgica, entraram em França por Sedan (14 de Maio de 1940), alcançando o Canal da Mancha na semana seguinte. A 'guerra relâmpago' define uma ofensiva em grande escala, de movimento rápido e com o apoio de aviões, que assenta no emprego de muitas unidades de carros de combate, à qual se seguiam tropas de infantaria autotransportadas.
- 9 Cf. Andrew Miller, "'Our representative, our spokesman': modernity, professionalism, and representation in Virginia Woolf's *Between The Acts*", *Studies in the Novel*, v 33, N.º 1, Spring, 2001, pp. 32-50.
- 10 Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London/New York, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1989 [1929], pp. 43-44. Itálico nosso.
- 11 *The Times* acompanhou a polémica, e numa reportagem de 22 de Janeiro de 1942 mostrou que já estavam a ser treinadas mulheres em 30 unidades; em Dezembro o número alcançava as 250. No Outono de 1941, perante a notícia de que as empregadas de uma fábrica de armamento em Tolworth, Surrey, utilizavam espingardas nos treinos, tal como os homens, o Governo fez publicar na edição deste jornal de 12 de Novembro de 1941 a seguinte declaração: "The War Office has sent an order to all Home Guard units that the training of women as unofficial Home Guard units has not been authorized. Weapons and ammunition in the charge of the Army or of Home Guard units must not be used for the instruction of women and the use of the name Home Guard is not permitted".

Finalmente, chegou-se a um compromisso em 1942, implementado em Abril de 1943, e descrito em *The Times* a 16 de Dezembro de 1942: as mulheres pertencentes às unidades da *Home Guard* eram auxiliares, entre os 18 e os 65 anos, preferencialmente com mais de 45, escolhidas por organizações reconhecidas, como a *Women's Voluntary Service*, e não podiam usar armas – apenas cozinhar, fazer serviços administrativos e conduzir. A violência da beligerância, apontada como justificação para as mulheres não usarem armas, devendo dar a vida e não tirá-la, é simbolicamente veiculada em *Between The Acts* através de imagens de violação - em tempo de combate o violador pode ser um soldado. A personagem Isabella fica perplexa quando lê *The Times*: “And they dragged her up to the barrack room where she was thrown upon a bed. Then one of the troopers removed part of her clothing, and she screamed and hit him about the face...” (BTA, 20). Problematizando a distância entre o relato pronunciado e a escrita impressa, a voz denunciadora dos meios de comunicação de massa é mesclada e entrelaçada pelas vozes da História e pela voz comunal do jornalista Mr. Page – o representante do jornal local na reunião em Pointz Hall – colando-se às margens da peça sobre a Grã-Bretanha; as suas palavras transformam-se numa espécie de refrão sobre os que ainda estão vivos: “And Mr. Page, the reporter, noted, «Mrs. Swithin; Mr. B. Oliver,» then turning, added further «Lady Haslip, of Haslip Manor,»” (BTA, 97).

12 Cf. S. P. Mackenzie, *The Home Guard; the real story of Dad's Army*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 125-130, e Penny Summerfield, “The Girl that Makes the Thing that Drills the Hole that Holds the Spring: discourses of women and work in the Second World War”, Eds. Christine Gledhill & Gilian Swanson, *Nationalising Femininity, Culture, Sexuality and British Cinema in the Second World War*, Manchester, Manchester University Press, 1991, pp. 36-38.

13 Cf. Eileen Barrett, “Matriarchal myth on a patriarchal stage: Virginia Woolf's *Between The Acts*”, *Twentieth Century Literature*, v 33, Spring, 1987, pp. 18-37; Patricia Cramer, “Virginia Woolf's matriarchal family origins in *Between The Acts*”, *Twentieth Century Literature*, v 39, Summer, 1993, pp. 166-84.

14 Usamos a palavra género (em vez de *gender*, embora a utilização seja evidentemente problemática pois serve para designar *gender* e *genre*) com o significado de identidade quer feminina, quer masculina, tendo no entanto em conta que a identidade do indivíduo não é apenas (en)formada pela chamada natureza sexual – Cf. “Culture, society, history define gender, not nature”: Jehlen, Myra, “Gender”, *Critical Terms for Literary Study*, Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, eds., Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995 [1990], p. 263.

15 Cf. Gerald DeGroot, “Whose Finger on the Trigger? Mixed Anti-Aircraft Batteries and the Female Combat Taboo”, *War in History* 4, 1997, pp. 434-453.

16 Cf. as defesas de Edith Summerskill (*Labour*) Mavis Tate (*Conservative*) e Eleanor Rathbone (*Independent*) e a resistência dos Secretários e Sub-secretários de Estado Anthony Eden, David Margesson, Edward Grigg e James Grigg.

17 Cf. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1995, p. 13.

Referências Bibliográficas

Bibliografia activa:

BELL, Anne Olivier (ed.), (1977-1984), *The Diary of Virginia Woolf*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.

The Times, 1941-1942, London.

WOOLF, Virginia (1969), *Between The Acts* (1.^a ed.: 1941), New York, Harcourt Brace Jovanovich.

WOOLF, Virginia (1989), *A Room of One's Own* (1.^a ed.: 1929), London/New York, Harcourt Brace Jovanovich/Publishers.

Bibliografia passiva:

AMES, Christopher (1998), "Carnavalesque comedy in *Between The Acts*", in *Twentieth Century Literature*, V 44, N.º 4, Winter, pp. 394-408.

BARRETT, Eileen (1987), "Matriarchal myth on a patriarchal stage: Virginia Woolf's *Between The Acts*", in *Twentieth Century Literature*, V 33, Spring, pp. 18-37.

BERGONZI, Bernard (1986), *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*, Sussex, The Harvester Press.

BEBIANO, Rui (2000), "Sobre a História como Poética", in *Revista de História da Ideias. História e Literatura*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, FLUC, V 21, pp. 59-86.

BHABHA, Homi (ed.), (1990), *Nation and Narration*, London, Routledge.

CRAMER, Patricia (1993), "Virginia Woolf's matriarchal family origins in *Between The Acts*", in *Twentieth Century Literature*, V 39, Summer, pp. 166-84.

DeGROOT, Gerald (1997), "Whose Finger on the Trigger? Mixed Anti-Aircraft Batteries and the Female Combat Taboo", in *War in History* 4, pp. 434-453.

DETLOFF, Madelyn (1999), "Thinking peace into existence: the spectacle of history in *Between The Acts*", in *Women Studies*, V 28, N.º 4, pp. 403-33.

GASIOREK, Andrzej (1995), *Post-War British Fiction: Realism and After*, New York, Edward Arnold.

GOLDMAN, Jane (2001), *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press.

- HUSSEY, Mark (ed.), (1991), *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth*, Syracuse, Syracuse University Press.
- HUTCHEON, Linda Hutcheon (1995), *A Theory of Parody*, London, Methuen.
- JOHNSON, Paul (ed.), (1994), *Twentieth Century Britain. Economic, Social and Cultural Change*, London, Longman.
- MACKENZIE, S. P. (1995), *The Home Guard; the real story of Dad's Army*, Oxford, Oxford University Press.
- MARDER, Herbert (1988), "Alienation effects: dramatic satire in *Between The Acts*", in *Papers on Language and Literature*, V 24, Fall, pp. 423-35.
- McWHIRTER, David (1993), "The novel, the play, and the book: *Between The Acts* and the tragicomedy of history", in *ELH*, V 60, Fall, pp. 787-812.
- MATTOSO, José (1997), *A Escrita da História. Teoria e Métodos*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MILLER, Andrew (2001), "'Our representative, our spokesman': modernity, professionalism, and representation in Virginia Woolf's *Between The Acts*", *Studies in the Novel*, V 33, N.º 1, Spring, pp. 32-50.
- MILLER, Marlowe (1998), "Unveiling "the dialectic of culture and barbarism" in British pageantry: Virginia Woolf's *Between The Acts*", in *Papers on Language and Literature*, V 32, Spring, pp. 134-61.
- MYRA, Jehlen (1995), "Gender", in LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas, (eds.), *Critical Terms for Literary Study* (1.ª ed.: 1990), Chicago and London, The University of Chicago Press, p. 263.
- NESHER-WIRTH, Hana (1994), "Final curtain on the war: figure and ground in Virginia Woolf's *Between The Acts*", in *Style*, V 28, Summer, pp. 183-200.
- ROSE, Margaret (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUBINSTEIN, W. D. (1994), *Capitalism, Culture and the Decline of Britain 1750-1990*, London, Routledge.
- SUMMERFIELD, Penny (1991), "The Girl that Makes the Thing that Drills the Hole that Holds the Spring: discourses of women and work in the Second World War", in GLEDHILL, Christine; SWANSON, Gilian (eds.), *Nationalising Femininity, Culture, Sexuality and British Cinema in the Second World War*, Manchester, Manchester University Press, pp. 36-38.