

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O CONSTANTE DESDOBRAR-SE DE “ORLANDO: A BIOGRAPHY”:
UMA LEITURA METALITERÁRIA

JOÃO PAULO DE SOUZA ARAÚJO

Recife

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO PAULO DE SOUZA ARAÚJO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Letras na Área de Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Recife

2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A663c Araújo, João Paulo de Souza
O constante desdobrar-se de "Orlando: a biography": uma leitura
metaliterária / João Paulo de Souza Araújo. – 2016.
84 f.: il., fig.

Orientador: Lourival Holanda.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências e anexos.

1. Literatura. 2. Biografia como forma literária. 3. Ficção. 4. Poetas. 5.
Escritoras. 6. Mulheres – biografia. 7. Identidade de gênero na literatura. I.
Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-115)

JOÃO PAULO DE SOUZA ARAÚJO

**O CONSTANTE DESDOBRAR-SE DE "ORLANDO: A BIOGRAPHY":
Uma Leitura Metaliterária**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 29/4/2016.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS - UFPE

Prof^ª Dr^a Francisca Zuleide Duarte de Souza
LETRAS - UFPB

Recife – PE
2016

A Nilson Pereira de Carvalho, luz para os meus passos.

E a Karolina Pimentel, a quem eu dedicaria várias edições de
Orlando.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Lourival Holanda pela confiança e honra em tê-lo como orientador;

Aos professores Antony Bezerra e Zuleide Duarte pela paciência e contribuições;

À Coordenação do PPGL, nos nomes do professor Ricardo Postal, Jozaías, Luiz e Diva, pela atenção e cuidado desde o começo, nos incentivos possíveis;

A Nilson Pereira de Carvalho, pela inspiração e amizade;

À minha mãe e família, pelo amor e suporte fundamentais que me levaram a Knole House, em Sevenoaks, Reino Unido.

À memória de meu pai, cujos silêncios são nossa ligação eterna;

A Karolina Pimentel, cuja paixão pela literatura foi início de laço infindo entre nós;

Ao meu irmão Paulo Victor, com quem sempre partilharei as conquistas;

À família novamente, sobretudo a Neta, Gorete, Dona Zezé, Rosa, Izabel, Ester e Fatinha, pela maternidade e amor inabaláveis;

A Mauren Przybylski, pela constante presença.

Aos amigos Pollyanna, Louise, Zito, Deborah e Fernando, pelos irmãos que são;

A Gérsica Leite e a Ester Simões, por segurarem em minhas mãos;

A Malu Vieira, esta autoridade em língua inglesa e a Tiago Silva, pelos caminhos juntos.

Aos meus colegas do Programa, pelos anseios e ricas experiências partilhadas;

A Caio de Azevedo, pelo olhar atento e por ter sido impulso final;

À UFPE e CAPES, pelo incentivo que se concretiza neste trabalho.

*“Às vezes no alto mar, distrai-se a marinhagem
Na caça do albatroz, ave enorme e voraz,
Que segue pelo azul a embarcação em viagem,
Num voo triunfal, numa carreira audaz.*

*Mas quando o albatroz se vê preso, estendido
Nas tábuas do convés, — pobre rei destronado!
Que pena que ele faz, humilde e constrangido,
As asas imperiais caídas para o lado!*

*Dominador do espaço, eis perdido o seu nimbo!
Era grande e gentil, ei-lo o grotesco verme!...
Chega-lhe um ao bico o fogo do cachimbo,
Mutila um outro a pata ao voador inerme.*

*O Poeta é semelhante a essa águia marinha
Que desdenha da seta, e afronta os vendavais;
Exilado na terra, entre a plebe escarninha,
Não o deixam andar as asas colossais!”*

Charles Baudelaire, em “O Albatroz”

RESUMO

Estima-se que um texto subintitulado como “uma biografia” consista na exposição da vida de um indivíduo, centrada numa determinada época e lugar, registrando sua história desde o nascimento até a morte. A escritora inglesa Virginia Woolf, no percurso de sua carreira, refletiu acerca da questão biográfica, não tomando apenas a ficção como tela para isto: dilatara o tema em ensaios como *The New Biography*, de 1927, e *The Art of Biography*, de 1932. *Orlando: a Biography*, na verdade obra romanesca, é publicado no ano de 1928, entre as publicações desses dois ensaios-chaves para este trabalho. Orlando, personagem central da narrativa, desliza sobre mais de três séculos de história e literatura: poeta, intenta alcançar sua obra-prima, *The Oak Tree*; num mesmo corpo e nome, passa de homem para mulher, chocando-se com a letargia dos tempos vitorianos; vai de encontro aos pudores da época em relação a gênero e sexualidade; e sua história põe em evidência, para além da realidade biográfica de Woolf, a conotação dos próprios jogos em que a escrita literária se envolve. A metaliteratura é tida em sua natureza autorreflexiva, ou seja, é a literatura dobrando-se sobre si mesma, num vasto sistema de espelhamentos. A proposta deste trabalho, então, compreende a análise de *Orlando: A Biography* sob o ponto de vista metaliterário, cuja ordem toma a obra como recorte primeiro da apreensão teórica e crítica do estudo. Para tanto, intenta-se uma via de acesso às teorias da literatura e da ficção nos aportes epistemológicos de Roland Barthes (1979), Michel Foucault (2001), Linda Hutcheon (1991), Gustavo Bernardo (2010); e, ao pensar nos argumentos acerca das referências críticas da obra, os textos de Hermione Lee (1999), Quentin Bell (1972) Monique Nathan (1989) e Maud Manonni (1999) foram de extrema importância.

Palavras-chave: metaliteratura; biografia; romance; autorreferenciação.

ABSTRACT

It is believed that a text subtitled as “a biography” consists of the the portrayal of one’s life centered in a given time and place, relating facts which are proven to recall his or her lifetime from origin to death. Throughout her career, British writer Virginia Woolf has reflected upon the issue of biography not only in its representation in fiction: she has broadened the theme in essays as “The New Biography” (1927), and *The Art of Biography* (1932). “*Orlando: a biography*”, actually a novel, takes place in the year of 1928, situated between the publication of the aforementioned essays which are key to this work. Once Orlando is born, the narrative’s main character slides along more than three centuries of history and literature: being a poet, he intends to accomplish his master piece, “The Oak Tree”; under one name and inside one body, he goes from men to woman; is faced with the lethargy of Victorian times; confronts the prudishness of the time regarding gender and sexuality; in addition, his story reveals, beyond Woolf’s biographical reality, the connotation of the games in which literary writing is engaged. Metaliterature is taken in its self-reflective nature, that is, literature revolving around itself in a vast system of mirroring. The aim of this work, then, engenders the analysis of this novel under the scope of metaliterature. Thus, we have attempted to approach the literary and fiction theories through the epistemological contributions of Roland Barthes (1979), Michel Foucault (2001), Linda Hutcheon (1991), Gustavo Bernardo (2010); moreover, regarding the criticism of *Orlando*, the works of Hermione Lee (1999), Quentin Bell (1972), Monique Nathan (1989) e Maud Manonni (1999) were of utmost importance.

Key-words: metaliterature; biography; novel; self-referencing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	14
QUANDO A LITERATURA FALA DE LITERATURA	14
1.1. <i>Metaliteratura e suas metáforas</i>	14
1.2. <i>Autorreferenciação, metaliteratura e metaficção</i>	21
1.3. <i>O lugar do romance</i>	23
CAPÍTULO 2	33
O CONSTANTE DESDOBRAR-SE DE VIRGINIA WOOLF	33
2.1. <i>Para além do romance, Virginia Woolf</i>	33
2.2. <i>Vita Sackville-West e Knole House</i>	38
2.3. <i>“A arte da biografia”</i>	44
CAPÍTULO 3	49
O CONSTANTE DESDOBRAR-SE DE ORLANDO: A BIOGRAPHY	49
3.1. <i>Orlando: uma ode à literatura</i>	49
3.2. <i>Narrador-Escritor-Leitor no jogo metaliterário</i>	58
3.3. <i>Metaliteratura em Orlando: uma proposição ad infinitum</i>	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
ANEXOS	78

INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste trabalho situa a metaliteratura como fenômeno cuja essência se confunde com a da própria literatura. A delineação deste tema se envolve nos argumentos teóricos de literatura, mobilizando estudos que buscam sua conceituação. O pressuposto do professor Gustavo Bernardo (1999) da imagem circular dos argumentos sobre literatura, visto que estes giram em torno de seu próprio eixo, introduz um conceito-chave. Assim, no que se intenta delinear a natureza literária, se entrevê o caráter autônomo deste ser, materializando a questão que se propõe neste texto. A literatura, no caso, não é a obra, nem muito menos a metamorfose do escritor. Se fosse a obra, bastava uma, pois não haveria a necessidade da eterna repetição de escrever (SANTOS, 1983). Se fosse o escritor, seria História.

Orlando: A Biography, de Virginia Woolf, foi selecionado com base numa demonstração denotativa do fenômeno metaliterário; uma narrativa que aponta claramente para os elementos literários. No entanto, investigar obras com referências explícitas aos atos literários não diminui a complexidade que podem atravessar quando aprofundadas as análises. Chama atenção o posicionamento do crítico diante da obra literária: “a crítica é o gozo do objeto; mas o objeto da crítica é a teoria; assim, a crítica é o gozo da teoria. A teoria que a crítica flui, porém, é a que existe no corpo da obra enquanto esta se mantém viva de Literatura” (SANTOS, 1983, p. 17).

As discussões que perseguem a teorização da literatura esbarram na complexidade de pelo menos duas palavras: teoria e literatura. Na medida em que se vinculam, esses termos também podem se movimentar antagonicamente. Segundo Jonathan Culler (1999), falar de teoria, como aquilo que transformou o caráter dos estudos literários, muitas vezes não evidencia a teoria literária em si como sistematização da natureza da literatura e de seus métodos de análise; mas, em contrapartida, revela a discussão sobre a profusão de teorias outras, não-literárias – basta lembrar da psicanálise, sociologia, filosofia ou política. E no que diz

respeito ao significado de teoria, esta não é escrita apenas como uma especulação – debate e questiona, sobretudo, o “senso comum”.

No que concerne à literatura, se encetam argumentos teóricos que não alcançam o cerne da coisa, pois circundam-na na direção de um ser que responde com silêncios, segredos e interditos. Segundo o teórico literário Terry Eagleton (1983), o artigo “Arte como Artifício” do formalista russo Viktor Chklovsky, publicado em 1917, foi um marco na transformação do estudo teórico da literatura no século XX. A partir de então, a teoria literária se desenvolveu frutiferamente. O teórico pondera que os estudiosos de literatura que desprezam a teoria, ou que digam sair melhor sem ela, estão meramente presos a uma teoria de outrora. Isso acontece pelo pré-julgamento da teoria literária como esotérica, cifrada e, no mais, elitista. No entanto, à pergunta primordial da teoria literária, “O que é literatura?”, verticalizam-se muitas outras, de cunho filosófico, inclusive.

Dentre essas indagações, a distinção entre realidade e ficção é inevitável; aliás, segundo o teórico, esta dicotomia pode não ser muito útil, já que uma oposição entre verdades histórica e artística não se aplica a algumas realidades. Um enfoque diferente é sugerido em contrapartida a essa visão binária entre ficção e realidade: definir literatura, então, a partir de seu uso peculiar da linguagem – “a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma ‘violência organizada contra a fala comum’” (EAGLETON, 1983, p. 2).

Por isso, é preciso compreender alguns aspectos dos métodos e conceitos estabelecidos, conforme múltiplas referências teóricas, mesmo que assistemáticas. O tratamento metodológico do trabalho possui três linhas de direcionamentos basilares: a arregimentação teórica, o levantamento crítico e biográfico e a análise do romance indicado, a fim de uma sistematização do fenômeno. O corpus está sujeito às variações metafóricas e metonímicas, com referências mais obscuras ou claras, bem como outras manifestações classificáveis. Esta pesquisa se configura, predominantemente, pelo caráter bibliográfico, tendo como fonte de pesquisa os parâmetros teóricos e críticos que permeiam os estudos literários.

Há, neste meio tempo, uma preocupação com a profusão de teorias, já que, a partir dessa perspectiva, um vasto sistema de encaixamentos se afirma. Esse

fato não está sendo encarado como um problema exato, pois a própria natureza complexa do metaliterário incide em novas discussões e abordagens, o que é extremamente positivo. Por isso, *a priori*, desenvolve-se esta pesquisa de forma não afiliada, mobilizando a fortuna teórica e crítica conforme sua necessidade, bem como outras possibilidades que aprofundem e se incorporem à pesquisa. Dessa forma, reconhecemos, neste estudo, um exercício teórico da literatura, cuja obra responde ao próprio fenômeno literário. Faz-se necessária, assim, uma mobilização da teoria e crítica respectivas, delimitando a natureza tentacular da metaliteratura – apontar para as diversas vertentes, invariavelmente, faz parte do organismo do fenômeno.

O primeiro momento deste trabalho traz uma discussão teórica acerca do fenômeno metaliterário, mobilizando argumentos que nos ajudam a compreendê-lo. No mesmo capítulo, são apresentadas as perspectivas históricas do romance, bem como discussões em torno de sua essência e seus elementos constitutivos, à luz de teóricos como Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Walter Benjamin, Donaldo Schüller, Antonio Candido et al. No segundo capítulo, objetivamos uma leitura crítica e biográfica de Virginia Woolf, levantando informações que vão desde a sua formação intelectual até os elementos que lançam luz a obra, no caso, *Orlando: A Biography*. No último capítulo, finalmente analisamos o romance selecionado, procurando aproximá-lo do objeto metaliterário com base em uma distribuição em níveis, conforme os esquemas metaliterários. Deste modo, esperamos que o trabalho contribua para a fruição das discussões acerca do fenômeno literário, assim como com as discussões nas quais se envolvem a crítica e a teoria literária.

CAPÍTULO 1

QUANDO A LITERATURA FALA DE LITERATURA

Muitos anos há que é grande amigo meu esse Cervantes, e sei que é mais versado em desditas que em versos. Seu livro tem algo de boa invenção; propõe algo, e não conclui nada; é mister esperar a prometida segunda parte: talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora se lhe nega; e, neste ínterim, tende-o recluso em vossa pousada.

Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote*

1.1. Metaliteratura e suas metáforas

Como objeto de estudo, a metaliteratura eleva a literatura a um *status* intrigante, perspectivando atos que apontam para o próprio monumento¹ literário. A literatura não é passível de definição objetiva e unilateral, pois ao incorporar o homem em todas as suas dimensões e imagens, reúne toda sua complexidade. Com isso, como instituição humana, desponta como impacto de linguagem, não simplesmente aproximando, separando ou entrelaçando o real com o fictício, mas fazendo refletir sobre a própria natureza do homem. Anteriores à indagação “O que é literatura?” figuram pelo menos quatro das perguntas fundamentais do ser: “quem sou eu?”; “de onde eu vim?”, “para onde vou?”, “o que estou fazendo aqui?”. O teórico literário Gustavo Bernardo (1999) estima a questão primeira da literatura como uma das mais difíceis tarefas, por termos que pensar o nosso lugar em relação ao tema.

O ser está dentro das possibilidades da linguagem. E o mundo é “a rede de relações, ações e interações que os seres humanos vão estruturando, criando, modelando”, segundo o filósofo Gonçalo Armijos Palácios (1995, p. 63). No embate da filosofia tradicional entre o que é – o ser – e o que deveria ser mas não é, o *dever ser* assimila o mundo dos valores. Assim, os valores quando *meus* acusam-se subjetivos e assumem os estatutos arbitrários e imaginativos dos poemas. Contudo, a distinção entre ser e *dever ser* se apaga. Para Palácios (1995), o ser não é só o

¹ Termo tomado emprestado de Roland Barthes no ensaio *Lição*, de 1979.

que é, mas o que *pode* ser, o que *deve* ser, o que *quero* que seja, embaralhado com o que *não pode*, *não deve* e *não quero*.

Não é defendido nesta tese um idealismo subjetivista radical, no qual a individualidade faça e determine seu próprio mundo e o que venha a ser real ou não. É entendido, por conseguinte, que o *pode*, *deve*, *quero* que seja etc. são algo que a cultura, a classe, o grupo e os valores permitem pensar e referir como possível, impraticável, indispensável, como fatos. Dentro desta visão do que é fato, o que dizemos não está engessado no presente do indicativo da conjugação dos verbos; além de indagar o que sou, o que quero, o que proíbo, o que amo, é mais do que possível perguntar o que será, o que seria, o que temo que seja, o que pode ser. Na literatura, a desautomatização da linguagem se encarrega por criar e re-criar o que a linguagem cotidiana já re-criou e re-inventou do mundo (PALÁCIOS, 1995).

Assim, já que a impossibilidade do próprio homem de se definir se interpõe como condição para se responder ao que é literatura, esta se volta para si mesma. Conceituar o fenômeno literário é questionar também a compreensão tida acerca do próprio conceito, pois esse por si só já é ficcional, já que não existe como coisa e sim como uma condição necessária para lidar com as coisas, como sugere Bernardo (1999). O autor discute a ideia de *conceito*, para qualquer ciência, entendendo que desde o surgimento de um questionamento é preciso constituir uma hipótese, instaurando-se um raciocínio do tipo “se o mundo fosse assim, *então* as consequências seriam estas e aquelas”; logo, ao usar a expressão *se...então*, temos uma ficção. A literatura, na conclusão de Bernardo (1999, p.140), é considerada um “conjunto assumido de ficções”, portanto é reconhecida como ficção ela mesma.

Então se é coerente conceber a literatura como este assumido conjunto de ficções necessárias ao homem, cujo conceito/ficção é ela mesma, o que se pode esperar do fenômeno metaliterário inserido na obra literária? Aqui se delineia a mítica imagem do *uroboro*², de infinitos espelhamentos, encaixamentos, em que a expressão mais nuclear reflete o todo. Dessa forma, o diálogo entre as diversas áreas do conhecimento humano e a literatura se torna inevitável.

Essas relações com as quais a literatura se envolve, na verdade, põem o homem no centro desse complexo sistema de espelhamentos, cujo embate de

² Ou *uroboros*, trata-se da figura mítica do dragão ou serpente que se devora.

imagens consiste numa concomitância complexa de realidades. De um lado a realidade literária, do outro, a realidade física do homem. Em Fernando Pessoa, por exemplo, a dor indizível de um “poeta fingidor” encontra a dor do homem, sem, no entanto, ser esta dor; ao representá-la, se transforma em outra coisa – a dor vira “palavra”, e, no final, torna-se coisa dita (BERNANDO, 1999).

"Fingir a dor que deveras sente: este enunciado resume o problema essencial da literatura. A dor sentida é realidade, o seu fingimento é a literatura" (SARAIVA, 1993, p. 15). Na passagem dessa sensação, um dos conceitos mais evocados da literatura pode ser sintetizado – a *mimesis*, isto é, a natureza e a habilidade da humanidade imitar. Desde a *Poética* de Aristóteles, a *mimesis* constitui uma das discussões mais gerais e correntes da literatura – a sua convivência com o mundo e a realidade. De acordo com o crítico literário Antoine Compagnon (2010), seu conceito não fora questionado nem mesmo na obra de Erich Auerbach, *Mimesis*, cujo tema traça o panorama da evolução da literatura de Homero a Virginia Woolf. Contudo, o sentido permitido à *mimesis* não se manteve constante; a teoria literária finalmente passa a interrogá-lo e vislumbra, nessa intenção, a autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente. Além do mais, a representação da realidade envolve, no entorno de sua discussão, um debate ideológico:

A *mimesis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. (COMPAGNON, 2010, p. 104 – grifos do autor)

A ambição de uma literatura ocidental pautada num ideal de precisão referencial encontra eco na ideia de um realismo corrente desde o Renascimento até o final do século XIX. Compagnon (2010) sublinha que negar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou debatê-las como convenção, é, de certa maneira, adotar uma atitude antiburguesa ou anticapitalista, e, nas vias da opinião de Roman Jakobson, conclui que a escola literária tida como realismo é atravessada por um discurso que existe em toda a história, o da base da bipolaridade metafórica e metonímica da linguagem.

Esta bipolaridade pode ser examinada em duas teses extremas sobre as relações entre realidade e literatura. Segundo Compagnon (2010, p. 111), para “a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade”; e, já nas linhas da tradição moderna e da teoria literária, “a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura”. O auge deste último postulado foi alcançado com o dogma que o crítico chamou de autorreferencialidade do texto literário, estimado por ele nas circunstâncias em que o poema fala do poema; essa percepção nos é bastante valiosa, embora ainda não totalize nosso objeto de estudo³. Contudo, após a negação teórica, a *mimesis* encontra uma maneira de voltar à baila em argumentos contrários aos da teoria literária. Compagnon (2010) afirma que a reavaliação da *mimesis* acentua seu compromisso com o conhecimento, para que, a partir daí, abeire-se do mundo e da realidade.

Na esteira desses argumentos, o teórico lusitano António José Saraiva (1993, p. 18) estima que “a arte nasce da realidade, desprende-se da realidade e renasce na realidade. Só a existência subjetiva da emoção prova a existência objetiva da obra como arte”. Ou seja, tanto as visões de mundo, como as próprias explicações científicas, precisam de coerência. Tal lógica é algo em construção e não um esquema fechado. O artista, munido de sua sensibilidade diante da realidade, “esforça-se por elaborar numa coerência sempre posta em causa uma multiplicidade de elementos alguns já plenamente consciencializados e conceptualizados, outros em fases mais ou menos remotas de consciencialização” (SARAIVA, 1993, p. 71). A apropriação desta coerência, contudo, é momentânea e problemática. Trata-se de um dado instante de, usando seus termos, apropriação e elaboração da realidade. O verdadeiro artista, assim, é aquele que, na busca da coerência, alcança o que chamou de mundividência – conjunto de valores, de noções gerais e de atitudes de uma classe social – que lhe é imposto.

De fato, a literatura não promete referências ao mundo, pois não assume compromisso com este. A dúvida, então, relativiza as premissas da verdade factual, de uma realidade dada, quando, por exemplo, um narrador assegura contar tão somente a verdade nas primeiras linhas de uma história. Em “Ulrica”, conto do

³ Se assim encarássemos o fenómeno literário, poderíamos incorrer numa perspectiva de teor predominantemente estrutural, o que não se enquadra neste trabalho.

escritor argentino Jorge Luis Borges (2009, p. 17), é dito o seguinte: “Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa”. A trama se passa em Iorque, na Inglaterra, e faz menção a alguns lugares específicos da cidade. Contudo, não é segura uma referência mundana a alguém chamado Ulrica, nem à existência daquela pousada em um lugar chamado Thorgate. Em “O Outro”, conto do mesmo autor, o narrador nas suas primeiras linhas assegura que “O fato aconteceu no mês de fevereiro de 1969, ao norte de Boston, em Cambridge” (BORGES, 2009, p. 07); fora as referências feitas ao ano determinado e à cidade em específico, a movimentação paradoxal é chamativa, pois a personagem principal coincide em nome com o próprio autor do conto. Em *Orlando: A Biography*, enquanto está ocorrendo a Revolução Gloriosa de 1688 na Inglaterra, o personagem central está na Turquia, em um campo de ciganos - elementos factuais e ficcionais estão misturados. Ora, nem por isso o leitor abandonará o livro; continuará sua leitura e perceberá – se atento – que as expressões referenciais convenientemente ditas são em número limitado na obra literária:

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade”. (COMPAGNON, 2010, p. 133)

Dessa forma, o reconhecimento interno da obra, protagonizado pelos personagens, não se atrapalha com o reconhecimento externo mundano feito pelo leitor. O que existe, então, é um tratado firmado entre o leitor e a obra, denominado por Bernardo (1999), em termo análogo ao usado por Compagnon (2010), como “suspensão da descrença”, que, por sua vez referencia Samuel Taylor Coleridge. No expediente do labor, Bernardo (1999) estabelece que o professor, o teórico, ou crítico literário deva “embarcar” na obra além do que enxerga inicialmente e sugere uma releitura da sua primeira leitura.

Nesse caminho de entrelaçamentos teóricos aqui proposto, a abordagem de Michel Foucault (2001) inquieta ainda mais as leituras do fenômeno literário. O teórico acredita que a literatura deva se situar num oco, num espaço vazio anterior à

própria escritura da obra, não sendo nem a obra, nem muito menos a linguagem. Nessa visão, a literatura é um terceiro raio, o vértice de um triângulo, onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem. Esse encadeamento, que segundo o autor, passa pela literatura, deixa mais recentemente, nos fins do século XVIII ou início do século XIX, de ser uma questão de saber e memória, tornando-se obscura e profunda; a literatura torna-se o terceiro termo, afastando-se de nós, fechando-se sobre si mesma e nos escapando.

Na relação desses três vértices, Foucault (2001, p. 141) opõe-se à ideia preconcebida de que a literatura é simplesmente um texto feito de palavras, de palavras como as outras, que incide em algo que sentimos como inefável. Na verdade, ela é feita do que ele chamou de não-inefável; ela é composta, assim, de algo que pode e deve ser dito. As palavras não pertencem à literatura originariamente: colocam-se no espaço em branco do papel em um momento posterior à existência pura da literatura. Desse modo, cada uma das palavras reais rói a essência sagrada da coisa literária, não fazendo de “toda obra a realização da literatura, mas sua ruptura, sua queda, seu arrombamento” (FOUCAULT, 2001, p. 142). O que faz com que a literatura seja literatura, segundo o autor, é o ritual anterior que delinea o lugar da consagração das palavras.

A tripartição foucaultiana, assim, não nega totalmente uma parte da outra, mas discerne a vibração entre elas. A escrita faz da obra uma apressada representação da literatura, sendo uma espécie de modelo concreto dela. Destarte, mesmo em planos distintos, toda obra diz o que é literatura, em sua história, no que conta, num espaço de desdobramento, encarado por Foucault (2001) como um simulacro. A obra e a literatura nunca se encontram por completo. O filósofo exemplifica com uma situação análoga à literatura, o que acontece em *O duplo* de Dostoiévski:

Na distância de uma noite de bruma, um vulto que o caminhante não cessa de ultrapassar, nas esquinas, mas que também vem incessantemente ao seu encontro, até levá-lo ao pânico, revelando-se ser seu duplo, no exato momento em que se depara com ele. É um jogo semelhante que se realiza entre a obra e a literatura. A obra vai, sem fim, ao encontro da literatura que é uma espécie de duplo que passeia diante da obra. A obra jamais a reconhece, embora a esteja sempre cruzando. O que sempre falta, neste caso, é o momento de pânico [...]. Na literatura não há encontro absoluto entre a obra e a literatura. (FOUCAULT, 2001, p. 147)

O simulacro, então, reside no desdobramento e especulação existente na distância entre obra e literatura. Concordando com Foucault (2001), o vazio deixado pela coisa literária nos autoriza a afirmar que a literatura é linguagem ao infinito, que deixa falar de si ao infinito. Diante dessas tentativas de significação do literário, o teórico tateia os atos críticos, isto é, reflete acerca dos que se aventuram nos estudos literários, percebendo que a metalinguagem poderia ser um lugar especial para o ser crítico posicionar-se diante da literatura.

Nessa tentativa de situar a crítica, à primeira vista, esta noção postulada pelo linguista Jakobson seria sedutora, acertando como uma solução. Ainda segundo Foucault (2001) a metalinguagem revela duas propriedades essenciais para o *homo criticus*: a primeira entende que as propriedades de uma linguagem dada podem ser definidas, no entorno dos seus códigos e leis, por uma outra linguagem; a segunda é que esta segunda linguagem utilizada para definir as formas não é essencialmente diferente da primeira, podendo ser feita uma metalinguagem dentro de uma mesma língua ou na criação de uma linguagem simbólica com este propósito. O que ocorre, então, é que a metalinguagem acaba não definindo o que é a crítica, mas posicionando-a abstratamente. Lembrando-se dos vértices do triângulo, a metalinguagem situa-se na instância da linguagem, sendo propriedade desta; a literatura continua ocupando o seu lugar em separado. Para que fique mais claro, a linguagem quotidiana procura manter seu compromisso com o código em que fala e, paralelamente, as palavras pronunciadas pela literatura comprometem este código. Sendo assim, o estudo crítico da literatura não poderia ser somente a metalinguagem, colocando-nos numa encruzilhada.

Noutra via, esta noção de descompromisso com o código sublinha a literatura não como um corpo, ou apenas um conjunto de obras, ou um setor do comércio ou de ensino, mas como um *grafo* complexo traçado pela prática de escrever. A literatura, na visão de Roland Barthes (1979), faz batota com a língua, trapaceando-a, e vislumbra, deste modo, uma responsabilidade da forma. Assim como em Foucault (2001), Barthes (1979) entende que as forças de liberdade que se acessam na literatura não dependem do conteúdo doutrinal da obra do escritor, mas do trabalho de transposição que ele desempenha sobre a língua. Além do mais, para Barthes (1979, p. 19), se por algum abuso fanático todas as disciplinas fossem

excluídas do ensino, a única que deveria ser salvaguardada seria a literatura, pois “todas as ciências se encontram disseminadas no monumento literário”:

O que ela conhece acerca dos homens é aquilo a que poderíamos chamar o grande emaranhado de linguagem, que eles manipulam e que os manipula, quer ela reproduza a diversidade dos sociolectos, quer, a partir dessa diversidade que experimenta como um despedaçamento, imagine e procure elaborar uma linguagem-limite que fosse o seu grau zero. (BARTHES, 1979, p. 20)

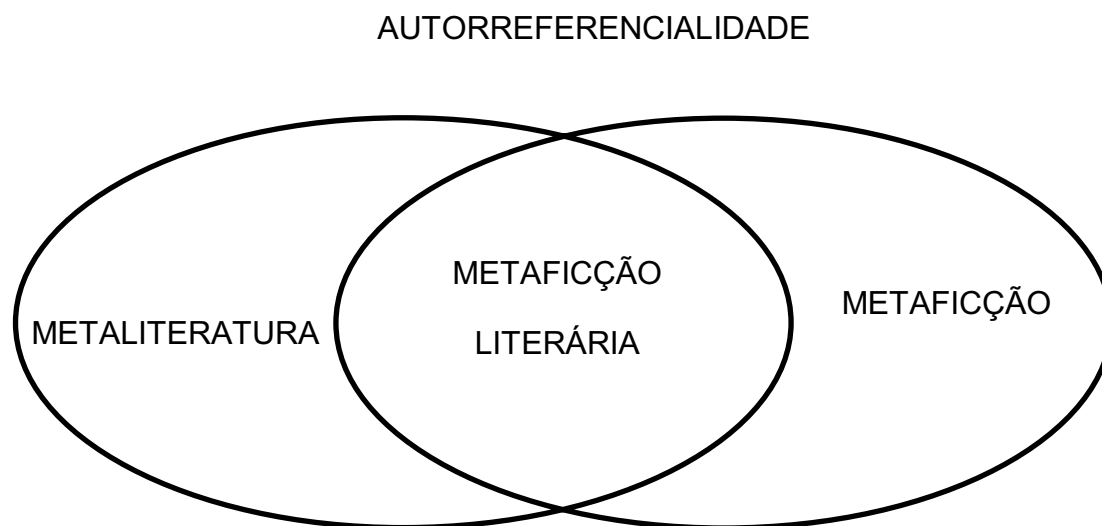
Nesse caso, a literatura não utiliza simplesmente a linguagem, põe-na em evidência, levando-a para um plano de reflexões infinitas. Barthes (1979) define que, por meio da escrita, o saber reflete continuamente sobre o saber. Dessa forma, por que não a literatura refletir sobre a própria literatura? Bernardo (1999), nesse contexto, pensa que os argumentos acerca da literatura giram em torno do seu próprio eixo, retornando sempre para si. Nas tentativas de conceituação da literatura, então, é que o fenômeno metaliterário percorre sua própria investida de designação.

É interessante perceber que, ao lidar com o fenômeno metaliterário, a manifestação dos artifícios literários, como metáforas e metonímias, formam um rico e vasto terreno para análise, que se estende ao leitor. Uma metáfora, por exemplo, pode remeter a aspectos da natureza literária explícita ou implicitamente. O leitor, logo, é convidado a perceber tais qualidades, provando que não é ingênuo, mas crítico, assumindo um papel fundamental, pois a literatura entra em movimento com a leitura. Sendo assim, quanto mais se aprofunda na exploração das minúcias e tratados fixados pela percepção crítica, se explora adornos metafóricos à procura de um centro talvez impossível de se encontrar, pois a existência da literatura está em seu movimento, não em uma forma estática. Por isso que, até mesmo antes de explorar as conceituações já dadas à literatura e aos seus produtos, encontramos um caminho multifacetado, circular e de infinitos argumentos.

1.2. *Autorreferenciação, metaliteratura e metaficção*

Após uma leitura que aborda o tratamento da metaliteratura neste trabalho, se faz necessário diferenciar alguns dos termos que estão constantemente ligados ao fenômeno e que não devem ser confundidos. Autorreferencialidade,

metaficção, metaficção na literatura e metaliteratura são alguns deles. Compreendendo a metaliteratura como o estudo da literatura indo ao encontro de si mesma, nota-se que o alcance do conceito é amplo, abarcando, portanto, outras *metas* em si. É possível visualizar essa dinâmica na figura a seguir:



Fonte: GONZÁLEZ, Antonio J. Gil. Metaliteratura y Metaficción. **Balance crítico y perspectivas comparadas**. Anthropos n.º 208, 2005.

A metaficção na literatura está dentro do raio da metaliteratura, o que, por vezes, provoca a conclusão de que a metaficção historiográfica tangencia mais o discurso histórico. Linda Hutcheon (1991) percebe que há uma virada nos estudos da história e evidencia, em textos literários, aquilo que seria uma versão contemporânea do romance histórico. O entrelaçamento entre elementos e personagens históricas faz com que se reflita acerca da própria narrativa histórica e, claro, sobre sua construção.

A família lexical da autorreferencialidade, segundo Antonio González (2005, p. 10), compreende termos como “opacidade, reflexividade, autorreflexão, autoconsciência, metaficcionalidade, autotextualidade, recursividade, especularidade, desnudamento”⁴, etc. Já a metaficção, abordada acuradamente em “O Livro da Metaficção”, de Gustavo Bernardo (2010), indica que o termo é mais amplo do que a extensão da escrita literária. O autor traz leituras metaficcionais de

⁴ “opacidad, reflexividad, autorreflexión, autoconsciencia, metaficcionalidade, autotextualidad, recursividad, especularidad, desnudamiento” (GONZÁLEZ, 2005, p. 10).

obras do pintor belga René Magritte, por exemplo, e explora os jogos e efeitos da linguagem cinematográfica, ampliando o olhar do estudioso diante do termo. Contudo, no âmbito da literatura, o autor percebe que a metaficção, assim como podemos de dizer da metaliteratura, não é um fenômeno tão novo quanto aparenta ou tenha sido designado pelas teorias da literatura e da ficção.

“O que é metaficção?”, questiona Gustavo Bernardo (2010). “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 10). Ou seja, a metaficção põe a ficção em evidência, num movimento em que seus elementos se multiplicam e falam de si, contendo, no mais, a si mesma. O capítulo “Continuidade dos parques”, ainda do “Livro da Metaficção” traz, a título de exemplo, um conto de Cortázar, no qual o personagem está lendo um romance; ou seja, ele também é leitor, cuja leitura também é nossa, de soslaio, sobre o ombro dele. É, em um contexto como esse, que a ideia das bonecas russas, as babushkas, que se encaixam infinitamente, surge; fazemos parte de um sistema de encaixamentos que compõe um todo: dentro da obra há um leitor que nos faz refletir, sem dúvidas, sobre nossa própria condição de leitor. Bernardo (2010), diante das metáforas de Cortázar lança um conceito interessante: “A ponte entre esses níveis diferentes de ficção tem o nome de ‘metaficção’. É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção” (BERNARDO, 2010, p. 37).

Ao encarar um fenômeno como este, perseguimos, logo, o conceito de ficção. Por isso que não podemos afirmar que a metaficção, assim como a metaliteratura, é um fenômeno estético puramente moderno ou contemporâneo.

1.3. *O lugar do romance*

A personalidade do romance conserva uma essência que não lhe é exclusiva, mas que é cara ao núcleo de sua originalidade. Sólido, o romance perdura assim desde o início da modernidade, encontrando, na complexidade humana, matéria-prima para os seus temas e, curiosamente, se revigorando a cada passada de século. A máxima que pronunciara um dia a sua morte, encara, na contemporaneidade, um gênero literário massivo, distribuído em grandes volumes e nas mais diversas plataformas tecnológicas.

No entanto, ao tratar da narrativa romanesca, este trabalho não tem como intuito distender nossa leitura numa massiva construção histórica e estrutural do gênero, mas, compreendê-lo no âmbito de sua narratividade para, a partir disso, reconhecer a autoridade de seus elementos básicos. Assim, sintetizamos a seguir um panorama histórico, seguido de compreensão de seus elementos e sua essência.

No encadeamento proposto, outros aspectos do romance se sobressaem, desde as conjunturas culturais e sociais em que se desenvolveu até os seus elementos. Pelo menos nos últimos quatro séculos, o romance é uma das formas que mais encontrou lugar e conquistou importância dentre as expressões literárias, dilatando progressivamente o campo de sua temática. Nasceu da transformação de pensamentos arcaicos e da leitura como privilégio de um grupo restrito, alcançando novos espaços. Das meras narrativas de entretenimento, se espalhou pela complexidade da alma humana, assim como tangenciou assuntos diversos e experimentou novas técnicas narrativas e estilísticas.

Tendo em vista este plano de percepções da narrativa romanesca, diversas formatações do gênero tomaram relevo, ora ligadas à historiografia, ora discriminadas em correntes variadas – diacronicamente, alheias ao compromisso com uma objetiva e respectiva cronologia, podem ser elencados o romance de cavalaria, o romance sentimental, o romance pastoril, o romance barroco, assim como o romance picaresco. Já a novela recebe destaque por ter suscitado trocadilhos em virtude do seu caráter, como exemplifica Aguiar e Silva (1988); no século XVII, escritores de língua inglesa empreenderam esforços para ratificar a essência realista contida na *novel* em contraposição ao tecido fabuloso e inverossímil da narrativa romanesca. Até o século XVIII, o romance era tido como obra fútil, “cultivado apenas por espíritos inferiores e apreciado por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 254). No entanto, surge o romance moderno. O Século das Luzes é a centúria na qual o romance amadurece e encontra, no idealismo burguês, caminho para se fortalecer – torna-se intenso e, na medida do possível, empenha-se numa análise das emoções humanas. O autor ainda conclui que quando o romantismo despontou nas literaturas europeias, o romance já assumira uma tradição. O público, que muitas vezes não possuía uma educação literária, se tornara ávido pelas leituras, atuando

negativamente na qualidade da abundante produção romanesca. Houve, então, uma grande voga do que foi chamado de *romance de terror*. O romance em folhetins, fruto do começo do século XIX, assumiu igual valor. Em meio ao romantismo, portanto, o romance firma-se como uma grande forma literária:

O romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorporara múltiplos registos literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 259)

A narrativa romanesca também se interessou pelas ciências que emergiam naquela época, procurando enredar a realidade em imagens mais fiéis. O romance quis, naquele momento, uma aproximação digna da exatidão monográfica, cuja aspiração desdobrou-se pelo século XIX; além disso, outros territórios incorporaram-se à sua história – as ressonâncias das inovações da obra de Fiódor Dostoievski, por exemplo, se prolongaram nas narrativas ocidentais. Como herança da lição dostoiévskiana, o romance de Virginia Woolf, bem como de outros autores do século XX, não possui apenas complicações em suas personagens contraditórias, mas são obras difíceis de se explicar numa fórmula linear.

Se o século XIX entronizou o romance moderno, o XX anunciou sua crise e transformação. O projeto existencial do século passado tomou pulso com as exigências da modernidade. Luiz Nazario (2008, p. 24), historiador e professor brasileiro, seleciona algumas palavras-chaves, ao redor das quais giram os discursos do mundo moderno – “energia, máquina, produção, proletariado, revolução, sentido, autenticidade”. Essa enumeração revela marcos, choques, transições de modelos, ora, alguns dos fatos que se propunham à modernidade. Com o passar do tempo, o homem absorveu novas ideias, fundou modelos artísticos e se desenvolveu cientificamente, acompanhando, assim, o trajeto da percepção dos organismos ao seu redor.

A entidade que confere voz às narrativas é nome antigo e conhecido – o narrador. Na visão do crítico literário alemão Walter Benjamin (1994), o narrador está a, pelo menos, duas distâncias de nós. A essência dos traços grandes e simples que o caracterizam estão cada vez mais no passado e, sob a instância de sua

experiência de narrar, exige e estabelece outro distanciamento, perpassado por um ângulo de visão. O narrador, destarte, como explica Benjamin (1994), pode assemelhar-se a traços do rosto humano ou à imagem de animal vislumbrado em rochedo qualquer, cujos reconhecimentos dependem da distância e do ângulo de visão em que são encarados. No contexto da obra de Nikolai Leskov, o autor considera que descrever o escritor russo não significa trazê-lo mais para perto, mas, alargar sua distância, e afirma que a arte de narrar está semelhante a corpos lançados às trincheiras, em agouros de morte.

Nessa perspectiva, as experiências estão diminuindo, num compasso em que desaparecerão como um todo. A título de exemplo, o crítico alemão remete-se aos soldados, ao voltar da guerra mundial, mudos, pobres de experiência. “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Afirmando isso, Benjamin (1994) estima o narrador em dois representantes arcaicos, o camponês sedentário e o marinheiro viajante. A figura do primeiro está associada àquele indivíduo que nunca saiu de seu país, mas que conhece suas histórias e tradições; já o outro, é tido como vindo de longe e está associado ao adágio “Quem viaja tem muito que contar”. Cada um desses dois estilos de vida fundaram, então, suas respectivas ascendências de narradores.

Esses contadores de histórias, apreciados como narradores natos, têm o senso prático como um de seus aspectos mais recorrentes. O termo utilidade, neste caso, cabe como palavra-chave, pois o narrador é encarado como aquele que sabe dar conselhos. As suas histórias possuem um ensinamento moral, seja um provérbio ou uma norma de vida. Contudo, na sua contemporaneidade, não consegue mais dar conselhos, em virtude, claro, das experiências que estão se diluindo. A sabedoria – “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1994, p. 201) – está em extinção.

A arte de narrar, no mérito em que Benjamin (1994) sublinha, está enfraquecendo há muito tempo e, conseqüentemente, sendo banida do domínio do discurso vivo. Neste meio tempo, presta novo estilo ao que está se extinguindo, sobretudo por conta do surgimento e desenvolvimento de outras forças produtivas. “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o

surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 201). A informação, paralelamente, deve ser admissível, suscetível a verificações e, além do mais, compreensível dentro dela mesma, o que não vem a ser compatível com a arte de narrar. A informação, assim, é o instrumento engessado das notícias, pois se constituem de fatos acompanhados por explicações. Contudo, nos termos de Benjamin (1994, p. 205), a narrativa não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa, como se objetivasse uma informação ou relatório. Imerge na vida do narrador para que dela seja retirada. O crítico aponta a narrativa como um ofício manual e, desse postulado, pontua que a relação ingênua estabelecida entre ouvinte e narrador está contida no empenho em salvar a coisa narrada.

O horizonte traçado por Walter Benjamin (1994) não conspira contra o narrador. A visão do crítico alemão nos inquieta no sentido em que trata o fenômeno narrativo como comunicação artesanal, de cunhos coletivo e oral, cujas características estão ameaçadas pelo mundo veloz da informação. Admite-se à obra romanesca um movimento cuja presença do homem não escapa; este se alimenta da coisa narrada, bem como a coisa se nutre dele.

Esse contorno de fuga circular confere ao romance lugar unificador, donde se mesclam as frações da experiência do narrador e as da natureza já fragmentada do homem-leitor. São duas frações distintas – note-se que falamos de um ser contraditório pelo próprio “ser”, de um ser no papel, e de outro ser convencionalmente real, o homem, aquele que tem nas mãos o livro, logo, o que lê o papel. No itinerário da leitura vê-se o resultado de um momento anterior, o da escrita. No mínimo, então, enxergamos três elementos – um narrador – que também é leitor de sua própria obra, um homem-leitor e a figura do homem-escritor. Não é esta situação um embate propriamente dito; acompanha, na verdade, forças que se entrecruzam.

Para Ligia Chiappini Moraes Leite (1991), quem narra, narra o que viu, ou viveu, ou testemunhou, e também o que imaginou, sonhou ou desejou. A autora percorre as análises de teóricos como Hegel, Kayser, James, Lubbock, Pouillon, Barthes, Todorov, entre outros. Destacando alguns dos momentos do texto de Leite (1991), chama atenção a visão de Wolfgang Kayser no que diz respeito à mudança do narrador do romance em relação à poesia épica:

Não se trata mais de falar a um público reunido à sua volta – do qual o aproximam as mesmas experiências e os mesmos valores –; aqui, o narrador fala pessoalmente para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida (a sociedade de classes). É o fenômeno da particularização em personagens dos antigos heróis universais, coletivamente aceitos como representações de valores comunitários. (LEITE, 1991, p. 11)

O narrador épico tinha uma visão de conjunto, segundo Leite (1991), diferente do narrador de romance, que corrobora a intimidade, nos aproximando fortemente das personagens e fatos narrados. No entanto, essa aproximação pode acabar numa ilusão, já que “tanto o narrador como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem” (LEITE, 1991, p. 12).

Roland Barthes (1970), por outro lado, postula que os primeiros analistas da narrativa empreenderam uma estrutura padrão para todas as narrativas do mundo – pensavam extrair o modelo de cada conto, para que, em seguida, com esses moldes, pudessem montar uma grande estrutura da narrativa (para verificação) diante de qualquer outra narrativa. Este direcionamento analítico perdia de vista a diferença das narrativas. O autor implícito, por exemplo, é importante forma de compreender o posicionamento do autor real na obra, já que é criado desta imagem dele, a fim de comandar “os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história” (LEITE, 1991, p. 19).

Após passar pela tipologia de Jean Pouillon – sublinhando a “visão por trás”, a “visão com” e a “visão de fora” do narrador –, Leite (1991) trata da revisão empreendida por Maurice-Jean Lefebvre, que distingue bem “diegese” (ou história) e “discurso” (ou narrativa). No entanto, é a nomenclatura de Norman Friedman que a autora concede mais atenção. Dentre as perguntas feitas por Friedman em sua obra, estão logo de início: “1. Quem conta a história? [...] 2. De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? [...] 3. Que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor? [...] 4. A que distância ele coloca o leitor da história? [...]” (LEITE, 1991, p. 25).

Além do mais, comumente, como ressalta o crítico literário Antonio Candido (1999, p. 53), “da leitura de um romance fica a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos”. Os personagens da obra romanesca consistem no paradoxal ser fictício. A verossimilhança do romance, neste caso, depende desses seres, pois é a ponte que se comunica com o ser vivo – em verdade, é a concretização deste. No que concerne ao conhecimento direto das pessoas, o autor observa que “não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa”. Ou seja, a distinção se dirige a um “domínio finito”, que coincide com a superfície do corpo, e a um “domínio infinito”, de natureza oculta à exploração. O fato é que ao tentarmos apreender tal natureza, conseqüentemente, não a tocamos integralmente, é sempre uma apreensão incompleta em relação àquela percepção física inicial.

A impressão investigada nos outros, de acordo com o autor, é acentuada por fragmentos de ser. Buscamos, dessa forma, nos atos, ou numa série de atos, ou numa declaração, ou numa informação, uma unidade e continuidade, porém, não as encontramos. A natureza misteriosa e inesperada do homem faz com que a percepção sobre os outros esteja sempre em um constante movimento. Percebemos um homem envolvido em uma vasta complexidade interior e fragmentado por um mundo caótico ao seu redor. Essas forças projetam, afinal, tanto a personalidade social como a do próprio indivíduo.

Candido (1999) mostra que, com as investigações da psicologia, sobretudo da psicanálise, esses aspectos da psique humana se espalharam pelo imaginário da literatura. No âmbito da obra literária, o crítico acredita que a expectativa de encontrar a coerência e unidade dos seres é, por vezes, concretizada na incomunicabilidade das relações. A concepção de homem imbrica-se, então, com a própria criação das personagens. De acordo com o autor, “o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes” (CANDIDO, 1999, p. 205).

Seguindo esse raciocínio, Candido (1999) percebe que as personagens, no entanto, são mais lógicas. Por terem sido concretizadas no romance e tracejadas

pelo escritor, são estabelecidas por uma percepção mais coesa, o que mantém “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 1999, p. 59). O que determinará a força delas, logo, é como os seus dados à mostra irão estabelecer seu universo.

Dentre tais elementos constitutivos da obra, não é novidade que o narrador desponte novamente, tendo em vista que também está lá imerso. Aguiar e Silva (1974) afirma que, na sua relação com a obra, o narrador se dirige a um narratário, isto é, a receptor da coisa narrada, cujo posicionamento não deve ser embaraçado com o do leitor. O narrador não deve ser confundido, na mesma medida, com o autor, como indica Donaldo Schöler (1989, p. 37); o escritor é quem funda o mundo romanesco ao qual o narrador faz parte. Neste âmbito, o ponto de vista, foco narrativo ou focalização, dinamiza a relação entre o narrador e o universo diegético⁵, bem como entre o narrador e o narratário.

Todo esse movimento ocorre nas linhas de um enredo, trama ou intriga, por meio das ações das personagens e na existência de um discurso narrativo. Angélica Soares (2000, p. 43) explica que o que dá coesão aos elementos da trama é a ideia comum, o “tema”, o qual encontra sentido na união de elementos mínimos na obra, chamados “motivos”.

A intriga até o século XIX, como indica a própria Soares (2000, p. 45), tinha a sua diegese formatada com um princípio, meio e fim visivelmente delimitados. A trama surgia numa apresentação, na qual as personagens eram definidas, as conjunturas do enredo expostas, bem como apresentada a ambiência; depois, avançava uma complicação, encadeando fatos, até chegar a um clímax, um ápice; e, por fim, a intriga terminava com o epílogo, momento em que o leitor saberia o destino das personagens; a denominação, então, para este tipo de romance é “romance fechado”. Paralelamente, há o chamado “romance aberto”, no qual aqueles limites desaparecem e que, normalmente, fica a cargo do leitor concluir um fim.

⁵ Para Soares (2000), a diegese configura-se como coisa determinada e concebida pela narração, como um mundo que existe. Nessa leitura, é possível conceber a existência de um universo diegético.

Na urdidura de toda narrativa desenvolve-se um tempo, seja no âmbito do discurso ou da diegese. De acordo com Soares (2000), quase sempre, o tempo da diegese não coincide com o tempo do discurso. A autora, em seguida, destaca a construção do tempo psicológico, no qual é possível contar em muitas páginas o que tenha sucedido em poucos minutos. O leitor, assim, compreende um tempo interior na obra. Um dos expedientes utilizados, sobretudo pelas obras contemporâneas, é o monólogo interior, no qual corre um fluxo de consciência, aparecido muitas vezes em forma de *flashes*.

Aliando-se ao tempo e seus atributos, o espaço é outro elemento da narrativa romanesca, entendido como “conjunto de elementos da paisagem exterior (espaço físico) ou interior (espaço psicológico), onde se situam as ações das personagens” (SOARES, 2000, p. 52). Também denominado como ambiente, cenário ou localização, como sublinha a autora, o espaço é de suma importância para o desenvolvimento da trama.

Finalmente, a fim de se estabelecer o romance em sua relação com a essência humana, Emil Staiger (1975), em *Conceitos fundamentais da poética*, demonstra como a organicidade da obra literária vai além dos seus elementos constitutivos, rompendo fronteiras entre os clássicos gêneros líricos, épicos e dramáticos. O teórico contesta a ideia de que uma obra cabe em apenas um gênero e pensa numa relação de coexistência entre os estilos, exatamente quando defende que “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários” (STAIGER, 1975, p. 15).

O teórico aponta que o problema da tripartição fechada dos gêneros literários está numa conceituação “substantiva”. Os substantivos Épica, Lírica e Drama são terminologias geralmente usadas para identificar o ramo a que pertence uma obra poética, vista, globalmente, segundo suas características formais. No entanto, a conotação dos adjetivos lírico, épico e dramático é diferente. Assim, a existência de peças teatrais, por exemplo, que possuam traços líricos é extremamente pertinente mesmo levando em consideração que o ramo ao qual pertença seja majoritariamente o drama.

Neste sentido, um romance também pode ser lírico, tanto quanto épico ou dramático; o que varia, nesses moldes, são os graus em que cada um se revela na

obra. A narrativa romanesca, na verdade, preenche-se de camadas que apontam para um centro de gravidade nas profundezas da palavra. Na metáfora épica aproveitada por Staiger (1975, p. 80), “se dois homens vão ao duelo, perguntam-se nome e origem; o inquirido conta, então, a história da sua genealogia até seus ancestrais mais afastados, chegando finalmente ao deus que os criou”. A resposta induz a questão a ancorar num alicerce. Essa imagem ecoa nos fundamentos do gênero narrativo. Ora em verso nas epopeias, ora em prosa nos romances, a essência da narrativa ramifica-se no tempo. A extensão a que se propõe seduz e, provavelmente, concretiza mais realidades do que absorve.

Dessa forma, compreender o romance como espécie literária crivada da essência humana nos faz retomar o conceito de literatura vinculado ao conceito de humanidade, consubstanciado por suas provisórias (in)definições. Em última instância, literatura e humanidade conformam uma dinâmica interconstitutiva em que o ato de voltar-se para si indica possibilidades e tentativas de autocompreensão tão ou mais importantes quanto outras formas de interpretar-se. Os estudos de metaliteratura em romances, portanto, buscam compreender nossa humanidade na narratividade que o romance recupera.

CAPÍTULO 2

O CONSTANTE DESDOBRAR-SE DE VIRGINIA WOOLF

Mas as mudanças não limitaram ao exterior das coisas. A umidade penetrou mais ainda. Os homens sentiram frio no coração; umidade no espírito. Num esforço desesperado de proteger seus sentimentos numa espécie de quentura, eles tentaram alternadamente todos os meios. Amor, nascimento e morte foram envolvidos em belas frases. Os sexos afastaram-se cada vez mais um do outro. Não se tolerava nenhuma conversação aberta. Evasões e hipocrisias astutas desenvolveram-se nos dois campos. As orgias de heras e sempre-verdes no exterior das casas tiveram como contrapartida uma idêntica fecundidade interior. A vida de uma mulher normal tornou-se uma sucessão de nascimentos. Ela se casava aos dezenove anos e aos trinta era mãe de quinze ou dezoito crianças; porque havia uma abundância de gêmeos. Assim nasceu o Império Britânico.

Virginia Woolf, em *Orlando: A Biography*

2.1. Para além do romance, Virginia Woolf

O percurso de Virginia Woolf, com nove romances, uma série de contos e textos que atravessam outros gêneros, como o biográfico, se constitui em contrapartida a uma conjuntura social conservadora e, paralelamente, de transição, de abertura. Por trás ou à frente de sua ficção, ela também acumula uma porção significativa de ensaios, muitos deles voltados à reflexão sobre a literatura. Títulos como *Modern Fiction*⁶, *The Common Reader*⁷ e *The Art of Biography*⁸ externam a base intelectual de uma escritora que, para além do romance, figura como uma grande estudiosa.

É possível falar da obra de Virginia Woolf, por exemplo, sem fazer referência à sua concepção de literatura, ou de ficção e biografia como gêneros em específico? Ou nos lançarmos aos seus textos sem mencionar a mudança que os escritores ingleses alavancaram no começo dos anos vinte na ficção? Ou é

⁶ Publicado inicialmente em 1919 e com o título “Romances modernos”, para o *Times Literary Supplement*, fora, em seguida, revisado para o volume de *The Common Reader* (1925), livro de ensaios publicado e editado pela própria Virginia Woolf.

⁷ Texto de título homônimo ao volume *The Common Reader*, no qual foi publicado.

⁸ Publicado como folheto em sua editora, a Hogarth Press, em 1939.

concebível uma discussão que desconsidere o grupo Bloomsbury, no qual ela nutriu ativamente o seu intelecto? Razoável seria, então, pensar Virginia Woolf sem aludir a suas experiências pessoais? Optamos pelo não.

Vinda de uma família de emergentes vitorianos⁹, não gozou da educação à qual seus irmãos, como homens, tinham direito. Dadas as circunstâncias, fora educada, como muitas de suas contemporâneas, dentro dos limites domésticos. Seu principal preceptor, ao menos, fora o próprio pai, cujo livre acesso à biblioteca autorizou o seu autodidatismo. Aventurando-se pelo acervo, teve seu primeiro contato com as obras de Espinoza, Platão, Hume e Montaigne. Dos vários momentos em que ela acumulou sua base intelectual, esse, com certeza, fora um dos principais.

Virginia Woolf era Adeline Virginia Stephen¹⁰, filha de Sir Leslie Stephen e Julia Stephen e nasceu em Londres, em 25 de janeiro de 1882. Essa recorrente sentença remonta ao que cunhou seu sobrinho Quentin Bell (1972, p. 1), na primeira página da primeira grande biografia da autora: “Virginia Woolf foi uma Srta. Stephen”¹¹. Não é trazida neste capítulo em intenção puramente informativa, com a mais direta missão de acumular dados, mas no sentido de atravessá-los ao encontro da obra que, se arrancada de seu contexto histórico, perde sua mais concreta articulação.

Mais do que muitos, Virginia Woolf carrega os estigmas de sua época (NATHAN, 1989). A data de 1882, ano de seu nascimento, traz consigo a presença viva e em movimento dos valores vitorianos, cuja sombra persistiu e perseguiu as primeiras décadas do século XX, mesmo após a morte da Rainha Vitória em 1901. A Primeira Guerra, no entanto, eclodida em 1914, abala os costumes passados, selando o declínio de uma era regida de ponta a ponta no século XIX.

⁹ Referência ao título *Emergentes Vitorianos*, obra de Lytton Strachey, amigo de Virginia Woolf.

¹⁰ Virginia é a terceira filha do segundo casamento de seus pais. Em seu primeiro casamento com Herbert Duckworth, sua mãe tivera três filhos: George, Stella e Gerald. De seu primeiro casamento, sir Leslie Stephen possui apenas uma filha: Laura, que passa a maior parte de seu tempo em uma instituição psiquiátrica. Dos filhos do segundo casamento, entre Sir Leslie e Julia, são quatro filhos: Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian. Segundo Alexandra Lemasson (2011).

¹¹ “Virginia Woolf was a Miss Stephen” (BELL, 1972, p. 1).

Segundo Monique Nathan (1989), a mudança dos costumes na virada do século se deu em decorrência de uma crise que inquietou os resquícios do regime vitoriano:

Acontecimentos como o processo de Oscar Wilde ensinaram a olhar de frente aquilo que o pudor se recusava a imaginar; os livros de um filho de mineiro, H. Lawrence, e de um irlandês, James Joyce, como anteriormente os de Samuel Butler, desobstruíram a literatura britânica dos tabus que a sufocavam (NATHAN, 1989, p. 5).

Neste contexto, as mulheres também reivindicaram e encontraram algum espaço. O direito ao voto, por exemplo, é uma dessas conquistas que não poderia retroceder às sombras anteriores à Guerra. Assim como a personagem de H. G. Wells Ann Veronica, Virginia Stephen vivencia os hábitos de uma sociedade em que o lugar e o papel da mulher eram extremamente restritos. Seus irmãos Thoby e Adrian Stephen frequentaram o ensino formal, indo para a escola e, em seguida, para a Universidade de Cambridge, enquanto as irmãs Stephen foram relegadas a uma educação doméstica.

Desde a morte de sua mãe em 1895, quando tinha apenas treze anos de idade, sobrou-lhe a companhia do pai, cuja perda da segunda esposa o lançou em um comportamento de autorreprovação e isolamento. Diagnosticado com câncer em 1902, Leslie Stephen morre em 1904, deixando os irmãos Stephen completamente órfãos. Contudo, como registra Alexandra Harris, sua morte não foi de todo negativa:

[...] tudo acabou em uma noite quando Leslie Stephen faleceu, em fevereiro de 1904. Vanessa estava plenamente aliviada. Virginia, anos depois, disse que foi uma misericórdia que ele não tivesse vivido até uma idade avançada. 'Sua vida poderia ter, inteiramente, acabado com a minha. O que teria acontecido? Sem escrita, sem livros; - inconcebível'. Esta foi a grande emancipação que lhe permitiu viver sua própria vida.¹²

Sem uma figura de autoridade, mudam-se para *Gordon Square*, no bairro de Bloomsbury, região central de Londres. O local ficou conhecido pelas reuniões oferecidas por Thoby a seus colegas acadêmicos, que resultaria no Grupo ou Círculo de Bloomsbury. Dentre os frequentadores, destacam-se T. S. Eliot, Duncan Grant, Roger Fry, Clive Bell, E. M. Foster, Maynard Keynes, Leonard Woolf, entre

¹² “[...] it all ended in a night when Leslie Stephen died in February 1904. Vanessa was full of relief. Virginia, years later, said it was a mercy he had not lived into old age. ‘His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; -inconceivable’. This was the great release that allowed her a life of her own” (HARRIS, 2011, p. 36).

outros. Nathan (1989, p. 7) sublinha que, mesmo com a morte de Thoby Stephen em 1906, com o casamento de Vanessa Stephen com Clive Bell no mesmo ano, e, em seguida, o da própria Virginia Stephen com Leonard Woolf, em 1912, as reuniões continuaram; eram “festas de amizade em que o anticonformismo era a regra”. Além disso, a teórica ainda destaca:

Os traços mais característicos da personalidade literária de Virginia Woolf datam da época em que, sentada à parte, ela ouvia os homens mais brilhantes, mais inteligentes da Inglaterra discutirem os mais graves problemas do momento. Descobriam-se os pintores da escola francesa, liam-se os romancistas russos, os psicólogos alemães, militava-se nas fileiras socialistas; em política, era-se antiimperialista; em religião, cético, até mesmo ateu. (NATHAN, 1989, p. 8)

Virginia Woolf deixa-se entusiasmar pelo Círculo de Bloomsbury, integrando-se às vozes de um grupo que muito bem pode representar o vanguardismo que tomava conta dos ares ingleses. E, assim como fora outrora a biblioteca de seu pai, aquele meio ainda mais ampliou sua visão, sobretudo diante dos conhecimentos acadêmicos dos colegas, negados às mulheres pelos entraves culturais de sua época. Pouco antes do início da Primeira Guerra, o grupo se dissolveu, sendo retomado posteriormente, ampliando-se, mas, sem a mesma inocência e entusiasmo dos anos saudosos. A Guerra havia deixado suas marcas e a iminência de uma futura não tardou a ser antevista. Gertrude Stein batizou aquela de geração perdida: “[...] geração que mal teve tempo de respirar entre as duas guerras” (NATHAN, 1989, p. 20).

Particularmente *outsider*, por não ter ido à escola ou à universidade, ela explora sua vantagem heterodoxa e, ironicamente, como uma “leitora comum”, ataca a pompa e a exclusividade da academia:

Em seus ensaios, ela desenvolveria um estilo baseado em conversação informal em vez de análise sistemática; ela preferia vagar ou ‘divagar’ em torno de seu objeto em vez de o atacar de frente, e, como crítica literária, ela poderia mais vezes escrever sobre impressões, gostos e texturas de um livro do que sobre seus fatos.¹³

Dedicada a Lytton Strachey, a publicação de “*The Common Reader*”, em 1925, surge como um anseio de Virginia Woolf para se consolidar como ensaísta.

¹³ “In her essays she would develop a style based on informal conversation rather than systematic analysis; she preferred to wander or ‘ramble’ round her subject rather than attack it head-on, and as a literary critic she would more often write about the impressions, tastes, and textures of a book than about its hard facts” (HARRIS, 2011, p. 35).

Harris (2011, p. 83) ainda sublinha que : “ela precisava responder ao desafio de seus contemporâneos, e ao mesmo tempo queria consolidar sua reputação como crítica – não apenas uma jornalista agora, mas uma ensaísta com uma voz distinta”¹⁴. Segundo Leonardo Fróes (2014), as centenas de ensaios, produzidos regularmente por Woolf, tinham como finalidade serem divulgados em revistas e jornais, cujas publicações renderam, inclusive, suas primeiras libras, seu primeiro salário.

Para Virginia, o “leitor comum” é guiado pelo instinto de criar para si, diferenciando-se do crítico ou do erudito, cujo papel seria “transmitir conhecimentos ou corrigir opiniões alheias” (WOOLF, 2014, p.134). A partir de “*On Not Knowing Greek*”, por exemplo, que está no volume, pode-se questionar qual seria a diferença entre o leitor comum e um especialista em clássicos se nenhum dos dois souberem grego ou se jamais pisaram em um teatro de Atenas. É a imaginação, portanto, que levará o leitor para dentro deste mundo.

O título *The Common Reader*, de fato vai de encontro à própria Virginia Woolf, pois, apesar de seu autodidatismo como leitora e estudiosa, sua obra e personalidade foram atacadas, especialmente na Inglaterra, como esnobes e elitistas. Ao aproveitar o termo empregado pelo Dr. Johnson, naquele mesmo sentido de um leitor geral, Virginia gostaria de se colocar, antes de crítica e ensaísta, como uma leitora não-especialista, inventiva e, sobretudo, aberta:

O leitor comum, como sugere o dr. Johnson, difere do erudito e do crítico. Não é tão instruído, nem foi a natureza tão generosa ao dotá-lo. Ele lê por prazer, não para transmitir conhecimentos ou corrigir opiniões alheias. Acima de tudo, é guiado pelo instinto de criar para si, com base em eventuais fragmentos dos quais venha a aproximar-se, algum tipo de todo – o retrato de um homem, um esboço de uma época, uma teoria sobre a arte da escrita.¹⁵

Nos anos de 1920, como atenta Hermione Lee (1996, p. 409), Virginia Woolf toma “*The Common Reader* como um lugar onde ela poderia escrever sobre

¹⁴ “She needed to respond to the challenge of her contemporaries, and at the same time she wanted to consolidate her reputation as a critic – not just a journalist now, but an essayist with a distinctive voice”.

¹⁵ “The common reader, as Dr. Johnson implies, differs the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously. He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others. Above all, he is guided by an instinct to create for himself, out of whatever odds and ends he can come by, some kind of whole – a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing” (WOOLF, 2012. p. 11).

literatura para agradar a si mesma”¹⁶, num período em que suas reflexões acerca da ficção e sobre o próprio mercado editorial se aprofundavam. Neste sentido, o ensaio *Modern Fiction*, também publicado neste mesmo livro, vai de encontro a romancistas de grande sucesso na época, cujo realismo repercutia ecos de situações já esgotadas. Virginia Woolf (2012) dispara:

É por estarem preocupados não com o espírito, e sim com o corpo, que eles nos desapontaram, deixando-nos a impressão de que, quanto mais cedo a ficção inglesa lhe der as costas, tão polidamente quanto possível, e seguir em frente, ainda que apenas para entrar no deserto, melhor para a alma dela será.¹⁷

Assim, a ficção moderna não se limitaria, em sua visão, a métodos, pois não teria uma matéria específica, ou um assunto delimitado, “cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida”¹⁸. A matéria da arte está em sua transgressão, na renovação de sua juventude, como estima Woolf.

2.2. Vita Sackville-West e Knole House

O manuscrito de *Orlando: A Biography* está em exposição permanente no *Great Hall* de Knole House, em Sevenoaks, condado ao sul de Londres. O romance, dedicado a Vita Sackville-West, é, nas palavras do filho de Vita, Nigel Nicolson, que doou o original para a National Trust¹⁹, a mais longa e mais encantadora carta de amor na literatura. “Vita deveria ser Orlando, um jovem nobre; deveria ser verdadeiro, porém fantástico”²⁰ (WOOLF, 1980, p. 28), registra Virginia Woolf em seu diário, em 20 de setembro de 1927. A mansão ancestral herdada por Orlando é como Knole, com seus legendários 365 aposentos, e é descrita ricamente na narrativa:

¹⁶ “The Common Reader as a place where she could write about literature to please herself”.

¹⁷ “It is because they are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us, and left us with the feeling that the sooner English fiction turns its back upon them, as politely as may be, and marches, if only into the desert, the better for its soul” (WOOLF, 2012, p. 146).

¹⁸ “Every quality of the brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss” (WOOLF, 2012, p. 153).

¹⁹ Organização que se dedica a preservar o patrimônio cultural e histórico no Reino Unido. Atualmente administra Knole House.

²⁰ “Vita should be Orlando, a young nobleman; it should be truthful; but fantastic” (WOOLF, 1980, p. 28).

There it lay in the early sunshine of spring. It looked a town rather than a house, but a town built, not hither and thither, as this man wished or that, but circumspectly, by a single architect with one idea in his head. Courts and building, grey, red, plum colour, lay orderly and symmetrical; the courts were some of them oblong and some square; in this was a fountain; in that a statue; the buildings were some of them low, some pointed; here was a chapel, there a belfry; spaces of the greenest grass lay in between and clumps of cedar trees and beds of bright flowers; all were clasped – yet so well set out was it that it seemed that every part had room to spread itself fittingly – by the roll of a massive wall; while smoke from innumerable chimneys curled perpetually into the air. This vast, yet ordered building, which could house a thousand men and perhaps two thousand horses, was built, Orlando thought, by workmen whose names are unknown. Here have lived, for more centuries than I can count, the obscure generations of my own obscure family.²¹ (WOOLF, 2015, p. 63)

Nathan (1989), tomando como ponto de partida a composição de *Orlando*, afirma que a obra se apresenta como um *roman à clef*, sendo emoldurada com a magnífica mansão dos Sackville-West. A propriedade, nesse sentido, já segundo Silvia Maria Guerra Anastácio (2006, p. 24), é reivindicada como um ponto de referência espacial que “guarda toda a memória da narrativa, em que passado e presente, muitas vezes, se fundem e se projetam na consciência do narrador”. Ali, a personagem central da obra caminha por corredores de mobília e arte que atravessam séculos de história e literatura.

Não foi diferente com Vita, que nasceu e cresceu em Knole. Vita Sackville-West carrega em seu sobrenome o peso de uma das famílias mais importantes da Inglaterra. Quando nasceu, em 1892, a propriedade refletia um de seus momentos mais esplêndidos, o que, afinal, encantou a jovem durante toda a sua vida. A relação histórica de Knole com a família Sackville, numa versão tradicional e romântica, tem início quando a Rainha Elizabeth I concede a mansão para seu primo e conselheiro, Thomas Sackville. Contudo, não há registros documentais que evidenciem tal presente, levantando a hipótese de que a condução

²¹ “Ali estava, ao sol precoce da primavera. Parecia mais uma cidade do que uma casa, mas não uma cidade construída por aqui e por ali, conforme o desejo deste ou daquele, mas deliberadamente, por um só arquiteto, com uma só ideia na cabeça. Pátios e edifícios, cinzentos, vermelhos, cor de ameixa, dispunham-se ordenados e simétricos; havia pátios oblongos, outros, quadrados; neste, havia um repuxo; naquele, uma estátua; alguns edifícios eram baixos, outros, pontudos; aqui, havia uma capela; ali, um campanário; e, pelo meio, espaços da mais verde relva, maciços de cedros e canteiros de flores claras; tudo estava cercado – embora tão bem distribuído que cada parte parecia ter lugar de sobra – pela curva de um sólido muro; enquanto o fumo de inúmeras chaminés se encrespava pelo ar perpetuamente. Essa vasta mas harmoniosa construção, que podia abrigar mil homens e talvez dois mil cavalos, fora levantada, pensava Orlando, por obreiros cujos nomes” (WOOLF, 1972, p. 258).

de Knole para Thomas se deu por meio de um labirinto de negociações, que refletiam o caráter dos Sackville e da política na época (SACKVILLE-WEST, 1998). Seguir em direção à história de Vita é, outrossim, perseguir a identidade do herói/heroína de Virginia Woolf:

Orlando termina nos dias de hoje - na verdade, no dia da publicação do romance, em 11 de outubro de 1928, quando Orlando retorna a Knole para receber uma grande rainha à casa. Este foi também o ano da morte do pai de Vita; e o romance permite a Vita, como a Orlando, tomar posse, em fantasia, da casa que a ela havia sido negada na realidade. Isso, pelo menos, era alguma compensação para Vita; pois, como seu marido Harold Nicolson escreveu para ela, foi "um livro no qual você e Knole são identificados para sempre".²²

Vita, filha de Victoria Sackville-West, Lady Sackville, e Lionel Sackville-West, 3º Lorde Sackville, tem grandes memórias da casa em que cresceu na virada do século, com seu pai, mãe e avô. Lady Sackville, de acordo com Robert Sackville-West (1998), foi uma mulher de presença enérgica, trazendo à Knole as inovações que o século XX exigia; inovações como o telefone, a eletrificação da casa e a água quente nos banheiros são alguns exemplos: “Na virada do século, Knole foi um lugar magnífico para se desfrutar uma luxuosa festa no fim de semana”²³ (SACKVILLE-WEST, 1998, p. 90). Essa foi a casa e o período que Vita Sackville-West immortalizou em seu romance *The Edwardians*, publicado em 1930.

Além de *The Edwardians*, Vita Sackville-West também assinou *Knole and the Sackvilles* em 1922, livro que daria de presente a Virginia Woolf no mesmo ano, quando a conheceu. Knole foi a primeira paixão de Vita e, por fim, seu amor perdido; ela não poderia herdar a mansão. Sua única falha: ser mulher. Embora Vita fosse duplamente uma Sackville – pois seus pais eram primos de primeiro grau e seus avôs eram irmãos –, ela não teria Knole como herança. Esse registro é transferido para *Orlando* no momento em que o personagem, ao se transformar em mulher, também perde o direito à casa. “She [Virginia Woolf] would always associate Vita

²² “Orlando ends in the present day – indeed, on the novel’s publication day, 11 October 1928, when Orlando returns to Knole to welcome a great Queen to the house. This was also the year of Vita’s father’s death; and the novel allows Vita, as Orlando, to take possession, in fantasy, of the house that she had been denied in fact. That, at least, was some compensation for Vita; for, as her husband, Harold Nicolson wrote to her, it was ‘a book in which you and Knole are identified for ever’” (SACKVILLE-WEST, 1998, p. 46).

²³ “By the turn of the century, Knole was magnificent place in which to enjoy a lavish weekend house party”.

with her house and ancestry: it was as much the inspiration for *Orlando* as Vita was herself”²⁴ (LEE, 1999, p. 481).

O que teria Vita em comum com Virginia Woolf? Além de serem escritoras profissionais, o casamento excêntrico das duas, por exemplo, também seria uma outra conexão entre elas? De acordo com Hermione Lee (1999, p. 479), a história dessa relação é sintetizada mais em perguntas do que em dados conclusivos:

Vita era a mãe, Virginia era a criança. Virginia era a coisa obscura, a inválida, a virgem frágil, o ‘maltrapilho’ ou o ‘malandro’, a puritana, a intelectual de visão aguçada com os ‘amigos inteligentes’, a falante, a inteligência. Vita era a viajante aventureira, rica, flexível, apaixonada; também burra, densa, um ‘donkey’. Virginia era a que tinha a cabeça. Vita era a que tinha pernas.²⁵

Essa versão exagerada de cada uma abre espaço para uma intimidade que iria além da amizade, que conjecturaria, enfim, um affaire, cujo início foi por volta de dezembro de 1925. A história de Virginia Woolf, no entanto, contrasta com a vida glamourosa e movimentada de Vita, cuja exposição sempre lhe foi presente; como sublinha Lee (1999), Vita acumulou uma herança contestada, um julgamento e escandalosas ligações lésbicas. Além do mais, a família de Vita era incomum para Virginia; algo comparável, de fato, seriam os seus casamentos²⁶, cuja liberdade era palavra de ordem:

Quando Virginia escreveu para Vita no final de 1925 (e Vita imediatamente repetiu para Harold) que ‘em toda Londres, só você e eu gostamos de ser casadas’, foi um comentário complicado, parte brincadeira, parte bazófia, parte alerta [...] De fato, seus casamentos eram diferentes. Virginia e Leonard eram mais próximos, profissional e politicamente, do que Vita e Harold. [...] Os Woolf tinham várias ideias diferentes sobre arte e escrita, classe e sociedade, do que Vita e Harold. E suas estruturas de intimidade eram diferentes. Seu casamento [o de Virginia com Leonard] funcionou através de

²⁴ Tradução nossa: “Ela [Virginia Wolf] poderia sempre associar Vita com sua casa e sua ancestralidade: era tanto uma inspiração para *Orlando* quanto a própria Vita o era”.

²⁵ “Vita was the mother, Virginia was the child. Virginia was the will o’ the wisp, the invalid, the frail virgin, the “ragamuffin” or “scallywag”, the puritan, the sharp-eyed intellectual with the “clever friends”, the talker, the wit. Vita was the rich, supple, passionate, striding, adventuring traveller; also dumb, dense, a “donkey”. Virginia was the one with the head, Vita was the one with the legs” (LEE, 1999, p. 479).

²⁶ Vita Sackville-West era casada com Harold Nicolson, jovem diplomata, com quem teve dois filhos. Envolto em affaires, o casal apenas funcionou porque mantinha relações homossexuais à parte do próprio casamento.

estabilidade, confiança e diálogo, não através de aventuras, ausências e cartas.²⁷

A homossexualidade de Vita não era uma identidade política ou um posicionamento público, mesmo que fosse algo notório. Na verdade, era em sua ficção que ela explorava seus reais desejos, expondo-os e, ao mesmo tempo, camuflando-os. Em um de seus romances, *Challenge*, cujo enredo faz menção de forma explícita ao seu affaire com Violet Trefusis, a personagem principal se remete a Vita, o que fez com que sua mãe apelasse para que não fosse publicado. “Esta duplicidade foi encenada na vida de Vita também. Do começo dos anos de 1920 ela era bem conhecida no meio como lésbica, ou (como Virginia sempre dizia) uma ‘Safista’”²⁸. Ao contrário de Vita, Virginia Woolf não se define como safista; ela não se enxerga como parte de um grupo determinado por seu comportamento sexual; Virginia Woolf fugia de todas as categorias.

O início da amizade entre Vita e Virginia foi reticente. Vita Sackville-West era “Mrs. Nicolson” quando foi apresentada a Virginia Woolf no jantar dado por Clive Bell naquele 1922, com toda a sua pose aristocrática. “Enquanto Vita escreveu com humor para Harold (que tinha motivos para estar imediatamente em alerta sobre isso) ‘Eu amei a Sra. Woolf com uma paixão doentia’, Virginia tomou nota de suas primeiras impressões de uma ‘florida, bigoduda, colorida periquita’ aristocrata”²⁹. As primeiras impressões saltaram para brincadeiras mais íntimas e privadas: Vita tornou-se, para Virginia, “donkey West”. Não demorou para os encontros se tornarem mais frequentes e para Virginia Woolf ser convidada a conhecer Knole, em Sevenoaks.

Em julho de 1924, Virginia é levada por Vita Sackville-West para a mansão de sua família. Lá, Virginia observa as galerias, as tapeçarias, as inúmeras pinturas, “as ‘cadeiras que Shakespeare pode ter sentado’, e Vita sendo casual

²⁷ “When Virginia Woolf wrote to Vita late in 1925 (and Vita immediately repeated it to Harold) that “in all London, you & I alone like being married”, it was a complicated remark, part joke, part boast, part warning. [...] In fact their marriage were very different. Virginia and Leonard were much closer, professionally and politically, than Vita and Harold. [...] The Woolfs had quite different ideas about art and writing, class and society, from Vita and Harold. And their structures of intimacy were different. Their marriage worked through stability and reliance and talk, not through adventures and absences and letters” (LEE, 1999, p. 483).

²⁸ “That doubleness was acted out in Vita’s life as well. From the early 1920s she was well known in her circles as a lesbian, or (as Virginia always said) a ‘Sapphist’” (LEE, 1999, p. 483).

²⁹ “While Vita was writing humorously to Harold (who had cause to be immediately on the alert at this) ‘I love Mrs. Woolf with a sick passion’, Virginia was noting her first impressions of a ‘florid, moustached, parakeet coloured’ aristocratic” (LEE, 1999, p. 487).

sobre seus ancestrais elisabetanos (enquanto sua cabeça estava cheia de peças elisabetanas), fixou o seu senso de Vita como um fenômeno histórico”³⁰. Vita como Orlando começa a ser imaginada, desenhada; sua capacidade de ser uma mulher com muitos eus de uma só vez – mãe, mulher, homem, escritora, aristocrata, cigana, etc. – inspira um personagem que atravessaria séculos, que se adaptaria a diferentes sociedades, e que seria, apesar de tudo, ele/ela mesmo/mesma. Leia-se *Orlando*:

Perhaps; but what appeared certain (for we are now in the region of ‘perhaps’ and ‘appears’) was that the one she needed most kept aloof, for she was, to hear her talk, changing her selves as quickly as she drove – there was a new one at every corner – as happens when, for some unaccountable reason, the conscious self, which is the uppermost, and has the power to desire, wishes to be nothing but one self. This is what some people call the true self, and it is, they say, compact of all the selves we have it in us to be; commanded and locked up by the Captain self, the Key self, which amalgamates and controls them all.³¹ (WOOLF, 2015, p. 179)

Penetrar a personalidade de Vita era um desafio para Virginia, cuja consciência dessa impossibilidade desenvolveu um personagem de possibilidades múltiplas. A relação próxima com Vita evidenciou para Virginia o quão difícil é conhecermos outra personalidade, mesmo que de uma pessoa tão próxima. A maioria dos registros dessas reflexões de Woolf está em suas cartas e diários, configurando chaves interessantes para compreender sua obra.

De acordo com Alexandra Lemasson (2011, p. 146), “ao empreender a redação de uma biografia imaginária, pretende se divertir um pouco e espera em segredo reconquistar o coração de sua bela”. Afirmar isso indica não apenas um envolvimento explícito e pessoal de Virginia com Vita, mas a possibilidade de demonstrar seu conhecimento acerca das narrativas históricas e biográficas, pelas quais nutria interesse antigo. *Orlando: A Biography* foge não somente à estética pela

³⁰ ““the ‘chairs that Shakespeare might have sat on’, and Vita being casual about her Elizabethan ancestors (while her own mind was full of Elizabethan plays), fixed her sense of Vita as a historical phenomenon” (LEE, 1999, p. 489).

³¹ “Talvez; mas, o que parece certo (pois agora estamos na região do ‘talvez’ e do ‘parece’), o eu de que ela mais necessitava se mantinha a distância, porque ela – a julgar pelo que se ouvia – ia mudando de eus com a mesma velocidade com que dirigia o automóvel – havia um novo eu em cada esquina – como acontece quando, por alguma razão inconfessável, o eu consciente, que é o mais importante, e tem o poder de desejar, não deseja senão ser um eu único. Isto é o que alguns chamam o eu verdadeiro, e é, dizem, a concentração de todos os outros que possam existir em nós, comandados e aprisionados pelo eu-capitão, o eu-chave, que a todos os outros amalgama e controla” (WOOLF, 1972, p. 396).

qual os leitores de Woolf estavam habituados, mas vai de encontro à escrita vitoriana, da qual seu pai é um grande representante. O livro foi um sucesso e pôs Virginia Woolf mais ainda em evidência como escritora – segundo Bell (1972), *Orlando* vendeu 8.104 cópias nos primeiros seis meses, enquanto *To the Lighthouse* tinha vendido 3.873 em seu primeiro ano. A obra imortaliza Vita, Knole e, sem dúvidas, Virginia Woolf.

2.3. “A arte da biografia”

Hipoteticamente, se um “leitor comum” toma nas mãos *Orlando: A Biography*, sem nem mesmo notar a autoridade literária de sua escritora, seguirá, razoavelmente, a sugestão do subtítulo. A pergunta “Quem é Orlando” limitar-se-ia, à primeira vista, a uma saída histórica: pois não seria “uma biografia” o relato da vida de alguém, baseado em dados e registros que significassem sua trajetória desde o nascimento até sua morte?

Para muitos, a resposta seria simplesmente um “sim”; para Virginia Woolf, a solução tomaria forma em pelo menos duas narrativas literárias – o próprio *Orlando* e *Flush: A Biography*³² – e em dois importantes ensaios – *The New Biography*, de 1927, e *The Art of Biography*, de 1932. Esse último é indicioso pelo próprio nome e suscita, de fato, uma questão possível para este trabalho: a biografia é uma arte? Woolf percebe que os movimentos de interesse sobre os “eus” e sobre outras pessoas ganham força na Inglaterra por volta do século XIX e reconhece três ilustres nomes dessa época – Boswell, Johnson e Lockhart. E, já no século XX, ressalta a importância de Lytton Strachey para a maturação do gênero biográfico.

A autora, dessa forma, percebe no biógrafo, no geral, o ofício de estimular a imaginação, cuja competência equipara-se a dos melhores poetas ou romancistas. Ao oferecer o fato criativo, a biografia parece deixar vivas na mente algumas cenas, nos provocando permanentemente; e no caso do romance ou da poesia, parece que há um movimento de reconhecimento de algo que já tivéssemos internalizado.

³² Reconstrução da vida do *spaniel* de Elizabeth Barrett Browning, publicado em 1933.

Já em *The New Biography*, Virginia Woolf toma como primeiro norte a declaração do biógrafo e crítico Sir Sidney Lee – “O objetivo da biografia [...] é a verdadeira transmissão da personalidade³³” – e sublinha que tal sentença não dividiria de forma mais nítida todo o problema da biografia até seu tempo. Numa paráfrase de seu texto, a verdade estaria em uma mão, sólida como um granito, enquanto na outra, a personalidade, intangível como um arco-íris. De fato, o objetivo da biografia refletiria na harmonia desses dois vetores, dificultando o ofício do biógrafo. A autora observa o século XVIII reverenciando o trabalho de Boswell, mas considera a era vitoriana como um nascimento monstruoso. Já no século XX, como sublinha Marli Hazin (2003, p. 35), o biógrafo “começa por enxugar o texto e por adotar um ponto de vista diverso do tom subserviente tão em voga na época vitoriana. O biógrafo coloca-se, agora, em posição de igualdade com o sujeito biografado e faz questão de preservar sua liberdade e seu direito de julgar com independência”.

A despeito da escrita literária, como sublinha Alexandra Harris (2011), a ainda Virginia Stephen nutria uma ambição a longo prazo por escrever história, assim como o seu pai; e sua tia Caroline sugeriu, como ideia para um livro, a vida de Henry VIII. “Como seria aquele livro não escrito? Talvez Orlando nos dê uma pista³⁴”. De toda forma, mesmo tendo escolhido a ficção, todos os livros de Virginia Woolf exploram variadas formas de escrever o passado.

Seu pai, Leslie Stephen, foi o primeiro editor do *Dictionary of National Biography*, obra que congrega figuras notáveis da história britânica. De acordo com Hazin (2003), Virginia Woolf conhecia bem os requisitos do gênero, até mesmo pela influência de seu pai, e assumiu, em *Orlando*, desconstruí-los por meio da sátira e da ironia. Os termos biógrafo e biografia aparecem mais de vinte vezes no decorrer do romance, indicando a preocupação da autora em refletir sobre esse gênero.

Além do mais, *Orlando* transgride os limites do tempo: a personagem passa por quase quatro séculos (do XVI ao XX) de história e, claro, de literatura; zombando(-se) sutilmente quando oportuno – “For if it is rash to walk into a lion’s den unarmed, rash to navigate the Atlantic in a rowing boat, rash to stand

³³ “The aim of biography [...] is the truthful transmission of personality” (WOOLF, 1975, p. 149).

³⁴ “What would that unwritten book have been like? Perhaps Orlando gives us a clue” (HARRIS, 2011, p. 41).

on one foot on the top of St. Paul's, it is still more rash to go home alone with a poet"³⁵ (WOOLF, 2015, p. 119). *Orlando* também viola a limitação social e identitária dos sexos: a isso, o fio deixado por Simone de Beauvoir informa Virginia – “Ninguém nasce mulher, torna-se”. Em Woolf, poderíamos pensar em como alguém se torna mulher alheio aos esquemas sexuais estabelecidos pelos homens – provoca Maud Mannoni (1999). Na verdade, um dos principais focos do romance incide sobre as agitações e ansiedades da alma feminina, mesmo que em um cenário extremamente masculinizado, como aponta Aline Sanfelici (2009, p. 95 – grifo da autora) – “No romance de Woolf, a comunidade a que Orlando se diz orgulhoso de pertencer, em um primeiro momento, é uma nação de grandes homens responsáveis por feitos heroicos”.

Na intenção de ironizar ainda mais as biografias, Virginia não perde a oportunidade de parodiar a deferência excessiva dos biógrafos vitorianos aos mestres do passado e “agradece aos amigos que a teriam ajudado no projeto de *Orlando*, alguns já mortos e tão ilustres, tão numerosos, que seria impossível citar todos, como faria um bom biógrafo” (ANASTÁCIO, 2006, p. 24). O catálogo absurdo de nomes, para Anastácio (2006), está ligado com o espírito do livro, de teor paródico:

Todo esse floreio de modéstia imita, de forma paródica, a atitude dos biógrafos vitorianos, que demonstravam um excesso de deferência pelos mestres do passado e costumavam clamar pelos amigos ilustres nos prefácios dos seus livros. Um leitor atento percebe não apenas um toque de ironia no texto, mas estranha a excessiva ênfase dada por Virginia Woolf à força da autoridade no que concerne à sua herança literária. (ANASTÁCIO, 2006, p. 25)

De fato, *Orlando* insistentemente exige a atenção do leitor para esses detalhes:

Many friends have helped me in writing this book. Some are dead and so illustrious that I scarcely dare name them, yet no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater, - to name the first that come to mind.³⁶ (WOOLF, 2015, p. 5)

³⁵ “Pois, se é temerário entrar desarmado no antro do leão, se é temerário navegar pelo Atlântico num barco a remo, temerário ficar num pé só no alto da Catedral de São Paulo, é ainda mais temerário ir para casa a sós com um poeta” (WOOLF, 1972, p. 322).

³⁶ “Muitos amigos me ajudaram a escrever este livro. Alguns mortos, e tão ilustres que mal me atrevo a citá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem estar em perpétua dívida com Defoe, Sir Thomas Browne, De Quincey e Walter Pater – para citar apenas os primeiros que me ocorrem” (WOOLF, 1972, p. 193).

Orlando nas primeiras linhas da narrativa é assinalado como um indivíduo do sexo masculino, contudo, ele mantém em sua personalidade um caráter andrógino, pois apesar de seu aspecto físico, sua descrição envolve a delicadeza de gestos, qualidades e características mais ligadas ao sexo feminino – “The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness”³⁷ (WOOLF, 2015, p. 12). Hermione Lee (1999, p. 13) sublinha que Virginia Woolf nutre uma curiosa paixão pelo que ela chamou de “vidas do obscuro” e por “formas literárias desprezadas” como memórias, cartas e diários:

Essas vidas são, na maioria, de mulheres. Quando ela escreve sobre biografia, ela está também escrevendo sobre feminismo. Ela diz a Vita Sackville-West, quando a primeira ideia para *Orlando* vem a ela: ‘saltou-me como se eu pudesse revolucionar a biografia em uma noite’. Orlando é o herói que se converte em heroína, uma biografia que acaba por ser uma ficção. Para Virginia Woolf, uma revolução na biografia é também uma revolução sexual.³⁸

Uma outra forma encontrada por Virginia Woolf para satirizar o gênero biográfico foi trazendo ilustrações e legendas no decorrer do texto, ou seja, servindo como representação do suporte documental de uma biografia. “Ao mesmo tempo em que apontam todo o tempo para a ficcionalidade do texto do qual representam parte importante, enredando o leitor, de forma sutil mas ao mesmo tempo objetiva, na mistura de convenção e fantasia preparada pela autora” (HAZIN, 2003, p. 46).

As ilustrações utilizadas em *Orlando* são, em sua maioria, retratos de “nobres fidalgos constantes das galerias de Knole, a mansão dos Sackvilles, e de pessoas de seu próprio círculo de parentesco e amizade” (HAZIN, 2003, p. 45) e estão dispostas como Anexo neste trabalho. Segundo as notas das ilustrações da edição utilizada para análise, o primeiro retrato, “*Orlando as a Boy*” (WOOLF, 2015, p. 2) foi utilizado como capa da edição de 1928, publicada pela editora de Virginia e Leonard Woolf, a Hogarth Press; a pintura, assinada por Cornelius Nuie, é um

³⁷ “O vermelho de suas faces era coberto de uma penugem de pêssago; a penugem do buço era apenas um pouco mais densa que a das faces. Os lábios eram finos e repuxados sobre dentes de uma deliciosa brancura de amêndoa” (WOOLF, 1972, p. 196).

³⁸ “These lives are, mostly, women’s. When she writes about biography, she is also writing about feminism. She says to Vita Sackville-West, when the first idea for *Orlando* comes to her: “it sprung upon me how I could revolutionise biography in a night”, Orlando is the hero who turns into a heroine, in a biography which turns out to be a fiction. For Virginia Woolf, a revolution in biography is also a sexual revolution” (LEE, 1999, p. 13).

retrato de Edward Sackville e está disposta em Knole; a próxima ilustração, “*The Russian Princess as a Child*” (WOOLF, 2015, p. 33), é uma fotografia de sua sobrinha Angelica Bell, aos 9 anos, tirada por sua mãe Vanessa Bell; a terceira imagem é “*The Archduchess Harriet*” (WOOLF, 2015, p. 69) é um retrato de Mary, 4ª condessa de Dorset (1586 – 1645), parte da coleção de Lorde Sackville; a próxima, “*Orlando as Ambassador*” (WOOLF, 2015, p. 75) é um retrato de Lionel Sackville, 7º Conde e 1º Duque de Dorset (1688 – 1765), de Rosalba Carriera, também exposta em Knole; em seguida, “*Orlando on her Return to England*” (WOOLF, 2015, p. 94), é uma fotografia de Vita Sackville-West tirada por Lenare, em novembro de 1927; Vita também aparece na próxima ilustração, como “*Orlando about the Year 1840*” (WOOLF, 2015, p. 144), tendo a fotografia sido tirada por Vanessa Bell e Duncan Grant; a próxima, com a legenda “*Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esquire*” (WOOLF, 2015, p. 156), é um retrato de um homem e artistas desconhecidos – fazia parte da coleção de Vita Sackville-West; e, por fim, “*Orlando at the Present Time*” (WOOLF, 2015, p. 186), uma fotografia de Vita tirada, provavelmente, por Leonard Woolf, em abril de 1928 – Virginia Woolf percebe que, para finalizar, precisaria de uma fotografia de Orlando no campo, com os trajes adequados.

Virginia Woolf demonstra, por meio dos artifícios utilizados em *Orlando*, o domínio e interesse que possuía em relação ao gênero biográfico. “*A Biography*” no subtítulo não é para desavisar aos interessados em sua obra, mas para informá-los de que, já em primeira ordem, apontará para os limites e deslimites da escrita, tanto literária quanto biográfico-histórica. *Orlando* põe em evidência, assim, as possibilidades da narrativa literária, explorando figuras possíveis e impossíveis, desconstruindo e atravessando o tempo, abalando estruturas de gênero. *Orlando* vai na direção, portanto, da literatura refletindo sobre ela mesma.

CAPÍTULO 3

O CONSTANTE DESDOBRAR-SE DE ORLANDO: A BIOGRAPHY

“Oh, se ao menos pudesse escrever!” gritava (pois padecia do estranho preconceito dos escritores de que as palavras escritas são palavras compartilhadas).

Virginia Woolf, em *Orlando: A Biography*

3.1. *Orlando: uma ode à literatura*

Virginia Woolf publica, em 11 de outubro de 1928, *Orlando: A Biography* após dois de seus grandes romances, *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927), e antes de seu famoso ensaio *A Room Of One's Own* (1929), tido como precursor do feminismo e obra-gêmea de *Orlando*. Alguns teóricos consideram que o romance foi um intervalo no qual a escritora pôde se divertir, no qual tirou, literalmente, férias. Até mesmo Woolf descreve esta sua criação como um impulso, como um desejo de devaneio e de conceder às coisas o seu determinado valor caricatural.

Orlando, de fato, é uma rica fonte de pilhérias, cujas chaves revelam brincadeiras internas – da própria Virginia Woolf com Vita Sackville-West –, bem como, de forma macro, o seu conhecimento enciclopédico. O romance, mesmo que enredado nesta veia satírica, acompanha o domínio de Woolf em relação a diversos tópicos, tanto no âmbito da criação literária, quanto, ademais, dos discursos históricos, psicológicos e sociológicos da época. A autora, então, numa década de diversos avanços e conquistas sociais e políticas e, ao mesmo tempo, de conservadorismo ainda latente, cria este indivíduo desafiadoramente andrógino, numa obra de características tão duplas e múltiplas quanto a personalidade do personagem. Não só pelo contraste e mistura entre traços masculinos e femininos, Lorde/Lady Orlando é dono(a) de um caráter que pulsa de um extremo a outro – “There is perhaps a kinship among qualities; one draws another along with it”³⁹ (WOOLF, 2015, p. 13).

Concentrar em um único ser tantas qualidades – opostas, inclusive – lança ao leitor, seja “comum” ou crítico-teórico, a dinâmica na qual a obra se

³⁹ “Há talvez um parentesco entre as qualidades; uma arrasta a outra consigo” (WOOLF, 1972, p. 198).

desenvolve. Explorar características contrastantes não só as anulam entre si, mas as evidenciam. Em um dado momento, quando já envolvido com Sasha, a princesa moscovita – “Orlando would take her in his arms, and know, for the first time, he murmured, the delights of love”⁴⁰ (WOOLF, 2015, p. 28) –, o personagem se retrai, subitamente, em profunda melancolia:

Then, suddenly Orlando would fall into one of his moods of melancholy; the sight of the old woman hobbling over the ice might be the cause of it, or nothing; and would fling himself face downwards on the ice and look into the frozen waters and think of death. For the philosopher is right who says that nothing thicker than a knife's blade separates happiness from melancholy; and he goes on to opine that one is twin fellow to the other.⁴¹ (WOOLF, 2015, p. 28)

A androginia desvela um dos fios condutores da obra, tendo em vista que Virginia Woolf aborda esta questão, de forma velada ou não, em outros dos seus romances, equalizando sua constante indagação acerca dos papéis sociais diacronicamente conferidos às mulheres. *Orlando* apresenta um estado de espírito que talvez não tenha sido alcançado em *To The Lighthouse* com Lily Briscoe ou com Sally Seton em *Mrs. Dalloway*; pois é na avassaladora multiplicidade do personagem andrógino que se assegura a unidade de sua personalidade, que a revela sobretudo. Lorde/Lady Orlando carrega em si não somente esse caráter, mas as inúmeras facetas que compõem o ser humano. A narrativa, como estima Maud Manonni (1999), não trata exclusivamente desta oposição entre os sexos, mas, notadamente, de sua anulação:

Inicialmente favorito da rainha Elisabeth I, Orlando se adaptará ao século XVIII, mas se surpreenderá com a rigidez dos costumes da época vitoriana. Só o século XX lhe permitirá escapar dos papéis nos quais se encontrava aprisionado(a), e assim realizar-se, atingindo uma verdade do ser. (MANONNI, 1999, p. 49).

Assim, a escrita de uma “biografia” sobre um personagem que é ora homem, ora mulher, responde à própria essência simbólica da androginia: a de uma unicidade fundamental. A ideia pode remontar a um Adão primordial, que não era nem de um sexo, nem de outro, mas que se converte, pelo pecado, em Adão e Eva.

⁴⁰ “Orlando tomava-a nos braços e conhecia pela primeira vez – murmurava – as delícias do amor” (WOOLF, 1972, p. 216).

⁴¹ “Depois, subitamente Orlando caía numa das suas expressões melancólicas; o espetáculo da velhinha coxeando pelo gelo podia ser a causa disso, ou não haver causa nenhuma; atirava-se de rosto para baixo no gelo, e ficava olhando para dentro das águas geladas e pensando na morte. Pois tem razão o filósofo ao dizer que entre a felicidade e a melancolia não medeia espessura maior que a de uma lâmina de faca; e prossegue opinando serem irmãs gêmeas” (WOOLF, 1972, p. 217).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2010), “o andrógino é muitas vezes representado como um ser duplo, possuindo a um só tempo os atributos dos dois sexos, ainda unidos mas a ponto de separar-se”. Os autores pontuam que o andrógino é “signo de totalidade”, aparecendo no final e no começo dos tempos.

A deslumbrante cena da transformação de Orlando desponta como uma metáfora para um eu verdadeiro. O romance traz à vista esta verdade, expondo a tênue linha que liga um sexo a outro, que perpassa e se inicia, inclusive, pelas convenções da língua – “The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity”⁴². (WOOLF, 2015, p. 83). O pronome “their”, no trecho, expõe que Orlando não é um ser uno, mas, no mínimo, como conta a narrativa, plural, e, na sequência, acaba por iluminar a língua ainda mais, quando reflete que: “His memory – but in future we must, for convention’s sake, say ‘her’ for ‘his’, and ‘she’ for ‘he’ – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle”⁴³ (WOOLF, 2015, p. 83). Destarte, ao passo que ocorre a transformação do personagem e, logo, o efeito disso na língua, o texto também se adapta – pois, na mesma sentença, o narrador converte o pronome “his” para “her”, de “his memory” para “her memory”.

No entanto, não é apenas sobre Orlando que as características andróginas pousam. Após a era elisabetana, em pleno espetáculo carnavalesco promovido pelo Rei James I na famosa Grande Geada ocorrida em 1608, o jovem fidalgo conhece a princesa russa Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch, ou simplesmente Sasha, cuja aparência enigmática o deslumbra:

The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. But these details were obscured by the extraordinary seductiveness which issued from the whole person. Images, metaphors of the most extreme and extravagant twined and twisted in his mind. He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds.⁴⁴ (WOOLF, 2015, p. 24).

⁴² “A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava da sua identidade” (WOOLF, 1972, p. 280)

⁴³ Tradução nossa: “A memória dele – embora, no futuro, devamos por convenção dizer “dela” por “dele”, e “ela” por “ele” – a memória dela, então, podia remontar através de todos os eventos do seu passado, sem encontrar nenhum obstáculo”.

⁴⁴ “A pessoa, qualquer que fosse o nome ou sexo, era de estatura mediana, de forma esbelta, e estava completamente vestida de veludo cor de ostra, orlado de uma estranha pele esverdeada. Mas esses pormenores eram obscurecidos pela extraordinária sedução que emanava da própria pessoa. Imagens, metáforas das mais excessivas e extravagantes se entrelaçaram na sua cabeça. Chamou-a

A moscovita inquieta por suas características que saltam, à primeira vista, de um gênero a outro, causando em Orlando pensamentos que encontram vazão por meio de metáforas e figuras de linguagem para descrevê-la. O poder de sedução, como sublinha o próprio narrador, independe de ser aquele/aquela homem ou mulher, mas alerta que, se confirmada rapaz, os abraços entre Sasha e Orlando seriam impossíveis, traduzindo a moral daquele tempo – “Legs, hands, carriage, were a boy’s, but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea”⁴⁵ (WOOLF, 2015, p. 24).

A princesa havia desembarcado com uma comitiva do embaixador moscovita, sobre os quais pouco se sabia na corte inglesa. Além do mais, nenhum deles falava inglês, enquanto que alguns se familiarizavam com o francês. Se por um lado os moscovitas não se comunicavam na língua local, os membros da corte inglesa, por outro, em sua maioria, também não conheciam o idioma russo e eram ignorantes no francês. Orlando, no entanto, sob as antigas lições da aia de sua mãe, apresenta um francês com acento perfeito; a relação com Sasha, como destaca o narrador-biógrafo, nasce por meio do idioma em comum. Desdobra-se, então, uma outra maneira da obra falar sobre língua.

Orlando busca palavras para descrever sua amada, mais e mais, e faltam-lhe todas, pois não tinha visto, até então, nada igual em toda a Inglaterra. Na impossibilidade de descrevê-la como deseja, tendo em vista as dimensões da língua que os ligavam, frustra-se com a tradução dos adjetivos de sua época. Então, arriscando-se, a elege como uma raposa, uma oliveira ou como ondas do mar vistas do alto; Sasha era como uma esmeralda ou o próprio Sol – “Ransack the language as he might, words failed him. He wanted another landscape, another tongue. English was too frank, too candid, too honeyed a speech for Sasha”⁴⁶ (WOOLF, 2015, p. 29). Há, claramente, uma menção à linguagem neste momento da obra e à dinâmica

melão, ananás, oliveira, esmeralda e raposa na neve – tudo no espaço de três segundos” (WOOLF, 1972, p. 211).

⁴⁵ “Penas, mãos, porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz teve jamais uma boca assim; nenhum rapaz teve aqueles peitos, nenhum rapaz teve, nunca, olhos daqueles, que pareciam pescados do fundo do mar” (WOOLF, 1972, p. 212).

⁴⁶ “Por mais que rebuscasse o idioma, faltavam-lhe as palavras. Era preciso outra paisagem, outro idioma. O inglês era claro demais, cândido demais, meloso demais para Sasha” (WOOLF, 1972, p. 218).

na qual se envolve. Na impossibilidade de nomear Sasha, Orlando recorre à essência poética da linguagem, como estima Palácios (1995).

Sasha não aparece como um contraponto ao personagem principal, mas como uma extensão da teoria da androginia exaltada pela autora, tanto no romance, como de forma geral – a princesa russa surge como uma oportunidade de explorar ainda mais o lirismo da obra. Outros dois personagens também se apresentam com as mesmas características, a arquiduquesa Harriet, que, depois se revela como o arquiduque Harry e em Shelmerdine, com quem Orlando casa, quando já mulher, no século XX.

Orlando, como desponta o próprio título da obra, é a figura central de interesse do narrador; a transmissão de fatos e histórias de sua vida, da forma mais clara e verdadeira possível, seria tomada como principal intento. O narrador, no caso, se apresenta como um(a) propenso(a) biógrafo(a)⁴⁷. Ora, não é a transmissão verdadeira da personalidade o objetivo primeiro de uma biografia, como erguem as linhas iniciais do ensaio *The New Biography*, da própria Virginia Woolf? *Orlando: A Biography* responde à indagação por meio do teor lírico que ronda toda a narrativa, pois é possível, além do mais, ler os pensamentos e sentimentos de seu personagem, equivalendo às ações de sua vida interna com a externa. Não falha, à fantasia presente na obra, outro questionamento: não seria essa uma saída para uma biografia ideal? A pista de *Orlando* é, obviamente, uma solução literária. Para registrar tal “biografia”, o narrador escolhe, de fato, um caminho paralelo:

Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet. From deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after, till they reach whatever seat it may be that is the height of their desire.⁴⁸ (WOOLF, 2015, p. 12)

Orlando acentua a sua potência de oposições abordando temas vários sob a mesma perspectiva de duplicidade. O personagem central da obra, povoado

⁴⁷ Tendo em vista o caráter andrógino que ronda a obra, tomamos o cuidado de não definir o sexo do narrador. Tencionamos a mesma imparcialidade ao termo composto “narrador-biógrafo”.

⁴⁸ “Feliz a mãe que engendra, e mais feliz ainda o biógrafo que registra a vida de homem assim. Nem ela nunca se atormentará, nem ele terá de invocar o auxílio de romancistas ou poetas. Irá de empresa em empresa, de glória em glória, de cargo em cargo, seguido pelo seu escriba, até alcançarem aquele assento que representa o auge de seu comum desejo” (WOOLF, 1972, p. 196).

por tão múltiplas memórias e sentimentos, revela, na voz do(a) onipresente biógrafo(a) o caráter duplo do amor:

For Love, to which we may now return, has two faces; one white, the other black; two bodies; one smooth, the other hairy. It has two hands, two feet, two tails, two indeed, of every member and each one is the exact opposite of the other. Yet, so strictly are they joined together that you cannot separate them. In this case, Orlando's love began her flight towards him with her white face turned, and her smooth and lovely body outwards.⁴⁹ (WOOLF, 2015, p. 70)

A obra é, de fato, para além da “carta de amor” a Vita Sackville-West, uma sátira contundente ao gênero biográfico. A voz do narrador, que conduz as ações de Orlando, deseja mesmo revelá-lo e, desse modo, congratulá-lo com um registro à posteridade, só que para além de uma biografia comum; posteridade esta que, ironicamente ou não, em sua referência concreta, presenteia Vita. Entretanto, da aparência física ao seu espírito, Orlando é andrógino; do amor à solidão à sua entrega social, ele/ela se expande em uma mistura de emoções que povoam o interior da narrativa.

A “biografia” empregada por Virginia Woolf em *Orlando* só é possível porque é literatura. As sensações interiores do personagem são tomadas como parte de seu registro, envolvendo o leitor numa mistura de narrativa romanesca e lirismo incalculáveis. Não apenas tratando da desilusão amorosa que o seu biografado sofre, por exemplo, em dado momento de sua história, o narrador-biógrafo explora tais sentimentos sem medir as dimensões de poeticidade de sua escrita:

So the green flame seems hidden in the emerald, or the sun prisoned in a hill. The clearness was only outward; within was a wandering flame. It came; it went; she never shone with the steady beam of an Englishwoman – here, however, remembering the Lady Margaret and her petticoats, Orlando ran wild in his transports and swept her over the ice, faster, faster, vowing that he would chase the flame, dive for the gem, and so and so on, the words coming on the pants of his breath with the passion of a poet whose poetry is half pressed out of him by pain⁵⁰. (WOOLF, 2015, p. 29)

⁴⁹ “Porque o amor, a que agora podemos voltar, tem duas faces: uma branca, outra negra; um liso, outro peludo. Tem duas mãos, dois pés, duas caudas, dois, na verdade, de cada membro, e cada qual é o exato reverso do outro. No entanto, tão estreitamente se acham unidos que é impossível separá-los. Neste caso, o amor de Orlando dirigiu seu voo para ele com a sua branca face revelada e o liso e adorável corpo à amostra” (WOOLF, 1972, p. 266).

⁵⁰ “Assim a verde chama parece oculta na esmeralda, ou o sol aprisionado numa colina. A claridade era toda exterior; por dentro errava uma incerta chama. Ia e vinha; nunca resplandecia com o raio firme de uma mulher inglesa – aqui, no entanto, recordando-se de Lady Margaret e suas saias,

A costura que entretece a narrativa concorda explicitamente com o objeto de estudo deste trabalho; as referências à literatura têm como ponto de partida o próprio protagonista. Orlando é escritor, é poeta. O tom lírico, em especial proveniente da figura do personagem, então, é transferido para o texto por meio deste narrador, consumindo a obra de reflexões sobre a natureza, sobre o amor, sobre o tempo etc. Virginia Woolf demonstra, assim, sua extrema preocupação com a estética da narrativa, concorrendo, sem dúvidas, com outras inquietações, sejam do campo literário ou não. A leitura de *Orlando*, dessa forma, requer minuciosa atenção, tendo em vista, além do mais, os vários temas e fortes símbolos lá imersos. Dos elementos históricos aos fictícios, a obra verte-se numa miríade de referências.

O romance tem início com Lorde Orlando na conta de seus dezesseis anos, jovem fidalgo que almeja a escrita de uma obra-prima, a poesia “The Oak Tree”⁵¹, ainda no século XVI da Rainha Elizabeth I. Entre história e literatura se interpõe, nessa perspectiva, a dinâmica e recorrente reflexão sobre ficção e realidade. Durante toda a obra há registros de personagens históricos, bem como a presença de lugares por onde o personagem desliza e caminha. Da casa de campo a Londres, Orlando também explora um outro lado do continente, a mítica Constantinopla, atual Istambul, ponto de encontro entre Europa e Ásia; na Londres vitoriana, se choca com a locomotiva que, de repente, tem de tomar, trajeto antes feito em sua carruagem, e se impressiona com a multidão apressada que atravessa, de um lado para o outro, as ruas da capital britânica.

Para cada uma das épocas representadas, o narrador-biógrafo, que nos momentos oportunos conversa com o leitor, contextualiza e mistura tais dados. A narrativa é dividida em seis capítulos, não indo além de 191 páginas na edição utilizada neste trabalho, correndo da era elisabetana aos tempos modernos do século XX, o qual o narrador prontamente demarca como tempo presente, pontualmente o ano de publicação da obra. Anastácio (2006) registra, no seu estudo que envolve os manuscritos de *Orlando*, que, inicialmente, a obra fora dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro uma referência às Épocas Elisabetana e

Orlando se exaltava em seu arrebatamento, e arrastava-a pelo gelo, mais depressa, mais depressa, jurando alcançar a chama, mergulhar no encaço da joia, e assim por diante, entrecortadas as palavras, com a paixão de um poeta, cuja poesia é meio exalada pelo sofrimento” (WOOLF, 1972, p. 218).

⁵¹ Em Português, “O Carvalho”.

Jacobina; o segundo, à Época Carolínia; o terceiro, ao período da restauração e à Época Augusta; e o quarto, à Vitoriana e Moderna. Leia-se:

Nos manuscritos de cada capítulo, Woolf numera as subdivisões que sinalizam mudanças de tempo e espaço para o leitor. Já no texto publicado, essas subdivisões, numeradas nos manuscritos, serão eliminadas, e o romance acaba tendo seis capítulos, ao invés de quatro. Os dois primeiros capítulos do manuscrito correspondem aos dois primeiros do texto publicado; o terceiro capítulo do manuscrito inclui o quarto do romance. (ANASTÁCIO, 2006, p. 26)

A teórica ressalta que a divisão estabelecida por Woolf para a publicação enaltece alguns momentos importantes da obra, como a mudança de sexo de Orlando, que ocorre no fim do terceiro capítulo, ou seja, na metade da narrativa. Já o quarto capítulo do manuscrito equivale aos cinco e seis no romance, destacando o casamento de Orlando com Shelmerdine, o que, ainda segundo a autora, “a faz sentir-se mulher, ajudando-a a assumir a própria voz, a ponto de tornar-se uma escritora, no século XX” (ANASTÁCIO, 2006, p. 27). *Orlando: A Biography* é uma referência, portanto, para os leitores e estudiosos que se interessam pela literatura do século pós-vitoriano e, mais, pelas transições que, época após época, intensificaram e culminaram na literatura da geração de Woolf.

Se empreendermos uma análise histórica da obra, por exemplo, trilhamos um caminho que pode alcançar tal objetivo, mas se partirmos da obra, é possível encontrar várias dessas vertentes, inclusive a histórica. A consistente sequência cronológica de *Orlando* norteia uma importante organização de fatos, não sendo, assim, cédula descartável. Contudo, a metaliteratura, ao tomar a obra como ponto de partida para acesso a tão diversos pontos de vista, cabendo em si as várias ciências humanas, projeta, sem dúvidas, um direcionamento metodológico. Isso ocorre pela própria natureza tentacular de nosso objeto de estudo; um questionamento retorna: como teorizar sobre algo que tem como base um ser tão insólito ou impalpável como o literário? O professor Nilson Pereira de Carvalho (2013), em análises preliminares, advoga que o problema metaliterário carece de uma catalogação de esquemas, recorrentes nas obras. A fim de compreender o fenômeno, classifica – o que chama de esquemas metaliterários – uma sequência (não necessariamente linear) de graus de ocorrência.

Há, segundo Carvalho (2013, p. 217), um “grau negativo”, que corresponde a uma remissão ao *Logos*, “a palavra como evento metafórico da

linguagem; essência poética da linguagem”, e, outra, ao “caráter ficcional do mito, na intersecção com o real histórico”; um “grau zero”, “pressuposto conceitual da literatura como ‘um conjunto assumido de ficções’ (BERNARDO, 1999); - o caráter autocentrado da linguagem literária; função poética da linguagem (JAKOBSON, 1978)”; um 1º grau, cujas referências à literatura são tidas como apontamentos denotativos, podendo ocorrer de forma integral e/ou particionada, sendo a primeira uma referência “à literatura como um todo orgânico, ao fenômeno, ao conjunto, à essência, ao conceito” e a segunda “a seus elementos, seus aspectos, seus agentes intra e/ou extratextuais, suas obras, seus modos de fazer, suas expressões de tempo e espaço (expressão nacional/regional e de movimentos de época) etc”; e um 2º grau, como referências conotativas, podendo ser separada em pelo menos três partes: metafórica, metonímica e Leitmotiv⁵².

De acordo com o mesmo autor, a possibilidade de identificarmos o fenômeno metaliterário também ocorre por menções comparativas ou relacionais: uma relação intergenérica, por exemplo, quando há ligações e/ou comparações entre “as essências, os aspectos, a história dos gêneros e estilos literários” (CARVALHO, 2013, p. 218); interpoética: “relações e/ou comparações entre poéticas, de autores (e/ou do mesmo autor) e respectivos estilos, tempos e espaços” (CARVALHO, 2013, p. 218); intersemiótico: “relações e/ou comparações entre Literatura e outras expressões artísticas”; e interlinguística: “questões de tradução, adaptações, relações de dialetalismo etc” (CARVALHO, 2013, p. 218).

No desenvolvimento de seus estudos, que tem como base a antologia e catalogação de obras literárias a partir de seus esquemas metaliterários, Carvalho (2013, p. 218) ainda acrescenta outras nomenclaturas: um esquema irônico/litótico/preteritório – “atitudes de inversão e/ou de negação do contrário e/ou negação e/ou apagamento das marcas referenciais à Literatura”; esdrúxulo: “referências à Literatura em outras expressões artísticas, bem como em textos não literários”; e esdrúxulo congênere: “o tratamento estilístico, temático e literário nos textos de crítica, teoria, ensaios e outras metalinguagens”.

A distinção apresentada é pautada na profundidade ou vazão dos artifícios literários, separados em graus, como forma de compreender os esquemas metaliterários. Diante disso, a nossa análise não é pautada apenas nas lentes

⁵² A nomenclatura particionada neste 2º grau concorda com as definições apresentadas no 1º grau. O que distingue os dois graus são a explicitude ou implicitude da autorreferenciação literária.

teóricas, mas na incorporação de um método que tem em vista uma obra que pode requerer uma teoria original e peculiar, na determinação de suas escolhas e sequência de etapas. Deve-se manter, logo, *Orlando* em foco, sob os métodos, para evitar a armadilha de confundirmos arrogantemente as lentes da teoria com o objeto e sua realidade propriamente ditos. A obra, assim, norteia sua crítica respectiva. A catalogação em propriedades/elementos, utilizando a gradação de seus níveis infinitamente metafóricos, equivalentes, por exemplo, a um sistema de encaixamento, faz parte da tentativa de nos aproximar do cerne deste trabalho: a literatura testemunha dela mesma.

3.2. Narrador-Escritor-Leitor no jogo metaliterário

O irônico prefácio de *Orlando: A Biography*, como não poderia ser diferente, ressalta, já de início, a ilustre presença de nomes como os de Daniel Defoe, Thomas Browne, Emily Brontë e Laurence Sterne e reverencia, posteriormente, a contribuição de amigos e intelectuais de seu próprio ciclo. Prefaciando a obra sob a relevância de tais escritores chama atenção para o tom que percorrerá toda a narrativa e, mais, indica que a sua essência não poderia partir senão de referências literárias. Bernardo (2010) aponta, por sinal, que *Tristram Shandy*, de Sterne, já indicia processos de autorreferenciação, quando tratando da metaficção. A obra do escritor irlandês, afinal, parece informar o narrador de *Orlando*, que oportunamente conversa com o leitor, versando especialmente sobre o seu próprio ofício. Leia-se:

The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers; regardless of shade; on and on methodically till we fall plump into the grave and write *finis* on the tombstone above our heads. But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they

are know, and so let the reader make of them what he may.⁵³
(WOOLF, 2015, p. 41)

Despontam neste momento, pelo menos, quatro indícios: o primeiro corresponde ao narrador-biógrafo refletindo sobre o seu próprio trabalho, ressaltando, assim, a imagem do escritor; o segundo, à escrita ou ao gênero biográfico em si, que possui métodos específicos; o terceiro, à imersão de referências ao gênero biográfico na narrativa romanesca; e, não diferente, ao papel do leitor em face da obra. A esse leitor convém conduzir a trama, ou melhor, nascer com ela, examinando e assimilando as regras do jogo com o objetivo de interpretar o texto. Por possuir diversas armadilhas, o leitor é forçado a ir além, a querer encontrar as armações do narrador nas minúcias das linhas, a desejar o que não está explícito e a não apenas seguir a horizontalidade do enredo.

Ao refletir sobre o próprio ofício e mencionar o seu receptor, o(a) biógrafo(a) faz com que se evidenciem duas das figuras fundamentais da arte literária, o escritor e o leitor; mas, é possível perceber que tal narrador-escritor clama por um leitora distante da ingênua e, sim, crítica. No entanto, é certo que, como parte do universo circunscrito da obra literária, o narrador se dirija a um determinado narratário, que pode coincidir com a imagem do leitor da realidade objetiva.

Vale ressaltar a tese apresentada por Aguiar e Silva (1974, p. 268), tendo em vista que o narrador estabelece uma relação com um universo diegético e também com um narratário. O teórico descreve que, na estrutura do romance, o autor -> obra/universo diegético -> leitor estão postos em sequência em virtude da qualificação de cada um no encadeamento das ideias, ocasionada pela relação dos três. O autor/escritor funda em uma obra um universo, que, por sua vez, é intermédio entre esse primeiro com o leitor, dono também de atribuições próprias. Conquanto, imerso no universo diegético, realidade criada pela narrativa, encontramos a vinculação narrador -> discurso/narração -> narratário, cuja relação

⁵³ "Defronta agora o biógrafo com uma dificuldade que é melhor talvez confessar do que esconder. Até este ponto da narrativa da vida de Orlando, documentos privados e históricos têm tornado possível o cumprimento do primeiro dever de um biógrafo, que é caminhar, sem olhar para a direita nem para a esquerda, sobre os rastros indeléveis da verdade; sem se deixar seduzir por flores; sem fazer caso da sombra; sempre para diante, metodicamente, até cair em cheio na sepultura, e escrever *finis* na lápide sobre as nossas cabeças. Mas agora chegamos a um episódio que se encontra bem no meio do nosso caminho, de modo que não é possível evitá-lo. No entanto, é sombrio, misterioso e indocumentado; de modo que não é possível esclarecê-lo. Volumes inteiros poderiam ser escritos, para interpretá-lo; e sistemas religiosos completos poderiam ser edificadas sobre ele. Nosso simples dever é expor os fatos até onde são conhecidos e depois deixar o leitor fazer com eles o que puder. (WOOLF, 1972, p. 231)

incorpora uma unidade receptora que não tem ligação alguma com a do conjunto maior. Para tanto, o autor não deve ser confundido com o narrador, como complementa Schüler (1989). O autor da obra literária é quem dá partida ao mundo romanesco do qual o narrador faz parte, e, nem o leitor deve embaraçar-se com o narratário. Dessa forma, o que nos intriga em *Orlando* é até que ponto esse universo mantém seus limites.

Woolf, então, opta por um narrador cujas inserções acontecem por meio de parênteses ou se estendendo por parágrafos inteiros. Ao mesmo tempo que direciona o foco para os limites e deslimites de sua tarefa, o narrador intenta “guiar” o leitor, esclarecendo sua posição diante do texto, cabendo a este assumir ou não o desafio, a depender das chaves que possui para acessar os múltiplos sentidos da escrita literária:

For though these are not matters on which a biographer can profitably enlarge it is plain enough to those who have done a reader's part in making up from bare hints dropped here and there the whole boundary and circumference of a living person; can hear in what we only whisper a living voice; can see, often when we say nothing about it, exactly what he looked like; know without a word to guide them precisely what he thought – and it is for readers such as these that we write.⁵⁴ (WOOLF, 2015, p. 45)

A obra termina por figurar mecanismos de leitura, os quais pertencem ao leitor-crítico, em posse do romance, se identificar com as proposições do narrador ou não. O leitor e os seus valores são questionados, provocados pela obra e sua criticidade é enriquecida pelo que é conhecido como a sublimidade da literatura – recordando a teoria de Luiz Costa Lima (1979). Os textos, nesta perspectiva, não são figuras plenas e encerradas, mas, enunciados que requerem do leitor o preenchimento de seus vazios. A comunicação entre o texto e o leitor, mediada pela projeção deste último, “fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor” (COSTA LIMA, 1979, p. 50). O texto literário, assim, concentra-se nos vazios comuns das relações humanas. Dessa forma, diante da ficção, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro,

⁵⁴ “Porque, embora isto não sejam assuntos que um biógrafo possa proveitosamente dilatar, o leitor que completa com vagas sugestões esparsas aqui e ali os limites e contornos da personagem viva; o leitor que através de um simples sussurro pode ouvir uma vívida voz; que pode ver claramente o rosto que não chegamos a descrever; e sem a ajuda de uma palavra alcança com precisão um pensamento – e é para tais leitores que escrevemos” (WOOLF, 1972, p. 236).

que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo.

Os preenchimentos de vazios pela chave das alusões à realidade objetiva são constantes em *Orlando*, desde os nomes empregados aos serviçais da mansão do personagem central, que remontam a muitos dos funcionários de Knole House, como referências documentadas e semelhantes às registradas por Vita Sackville-West. Em um dado momento, a título de demonstração, o(a) biógrafo(a) propõe a leitura de trechos de um inventário, uma espécie de registro das despesas de Orlando com a compra de uma nova mobília para a mansão. Parte da descrição apresentada, de fato, é adaptada de um documento da propriedade da família de Vita. Mas, se o(a) biógrafo(a) diz que não possui documentos que provem determinado episódio da história de seu biografado, lança o leitor ao campo de sua própria imaginação e conclusões – “é preciso demonstrar que ele é essa personagem que cria, juntamente com o autor e a obra, aquilo a que chamamos Literatura” (CARVALHO, 2013, p. 208).

Não é apenas a esses importantes elementos que a obra traz referências explícitas. As lacunas problematizadas pelo narrador-biógrafo, como pela falta de registros documentados, são oportunidade de destacar a experiência de narrar. No capítulo III, quando em Constantinopla, onde Orlando assume o cargo de embaixador e se distancia drasticamente de sua realidade, o(a) biógrafo(a) atenta para a reconstituição do caráter e vida de seu biografado a partir de fragmentos de histórias contadas oralmente. Perduram, segundo o narrador, lendas e anedotas acerca de Orlando, sem confirmação, fomentadas, sobretudo, pelo seu poder sedutor – “compounded of beauty, birth, and some rarer gift”⁵⁵ (WOOLF, 2015, p. 76) –, ingrediente para excitar a imaginação e prender olhares. Leia-se:

And sometimes, it is said, he would pass out of his own gates late at night so disguised that the sentries did not know him. Then he would mingle with crowd on the Galata Bridge; or stroll through the bazaars; or throw aside his shoes and join the worshippers in the Mosques. Once, when it was given out that he was ill of a fever, shepherds, bringing their goats to market, reported that they had met an English Lord on the mountain top and heard him praying to his God. This was thought to be Orlando himself, and his prayer was, no doubt, a poem said aloud, for it was know that he still carried about with him, in the bosom of his cloak, a much scored manuscript; and servants,

⁵⁵ “Compõe-se de beleza, nascimento e certo dom mais raro” (WOOLF, 1972, p. 270).

listening at the door, heard the Ambassador chanting something in an odd, sing-song voice when he was alone.⁵⁶ (WOOLF, 2015, p. 74)

Revela-se, no fragmento, uma tradição oral que é genuína à experiência narrativa. Não era preciso, segundo o narrador-biógrafo, que o tivessem visto ou falado, pois Orlando, na voz de pastores e ciganos, e na adoração de homens e mulheres, se tornou personagem de um cenário romântico aqui ou ao pôr do sol acolá; vivia, enfim, cercado de histórias sobre si. Um sistema de encaixamentos, então, se revela, pois abre-se um parêntese ou, melhor, uma narrativa dentro de outra narrativa; o(a) biógrafo(a) faz com que a obra maior reflita sobre outras narrativas imersas no fiar de sua própria trama.

Este não é o único momento em que é notória uma autorreflexão a respeito da prática narrativa. Quando ainda jovem na era elisabetana, no capítulo I, o(a) biógrafo(a) alerta que porá o seu investigado a nu, referindo-se à árvore genealógica de Orlando, cuja avó teria vestido avental e carregado baldes, o que justificaria ou ironizaria a sua ligação com certas parcelas da sociedade, citadas como baixas – “Certain it is that he had always a liking for low company, especially for that of lettered people whose wits so often keep them under, as if there were the sympathy of blood between them”⁵⁷ (WOOLF, 2015, p. 19). É nesse período, então, que Orlando frequenta continuamente Wapping Old Stairs, local notável por suas tabernas e acesso à costa na cidade de Londres:

There, with a mug before him, among the sanded alleys and bowling greens and all the simple architecture of such places, he listened to sailors’ stories of hardship and horror and cruelty on the Spanish main; how some had lost their toes, others their noses – for the spoken story was never so rounded or so finely coloured as the written. Especially he loved to hear them volley forth their songs of the Azores, while the parakeets, which they had brought from those parts, pecked at the rings in their ears, tapped with their hard

⁵⁶ “E às vezes, dizem, saía de casa tarde da noite, tão bem disfarçado que as sentinelas não o reconheciam. Misturava-se, então, à turba na ponte de Gálata, ou percorria os bazares, ou, descalçando os sapatos, juntava-se aos adoradores das mesquitas. Certa vez, tendo-se divulgado que estava com febre, pastores, que traziam suas cabras para o mercado, contaram ter encontrado um lorde inglês, no cimo da montanha, rezando ao seu Deus. Acreditou-se que seria Orlando, e que a reza era, sem dúvida, um poema dito em voz alta, pois era sabido que ainda trazia consigo, escondido na capa, um manuscrito muito rabiscado; e os criados, escutando às portas, ouviam o embaixador, quando estava sozinho, entoar qualquer coisa, com esquisita, monótona cadência” (WOOLF, 1972, p. 270).

⁵⁷ “É certo que sempre gostava da companhia de gente baixa, especialmente da dos homens de letras, cujo talento tantas vezes os conserva em nível inferior – como se houvesse entre eles uma simpatia de sangue” (WOOLF, 1972, p. 205).

acquisitive beaks at the rubies on their fingers, and swore as vilely as their masters.⁵⁸ (WOOLF, 2015, p. 19)

Percebe-se, no trecho, uma remissão à figura do marinheiro como representante arcaico do narrador (BENJAMIN, 1994), aquele que confirma o adágio do viajante que tem muito o que contar. Mas, não só isso, há um paralelo entre a narrativa oral e a escrita, problematizada, em outra via, por Walter Benjamin (1994). Em termos gerais, a narrativa, anteriormente ligada sobretudo à oralidade, enfraquece diante do surgimento de novas forças produtivas. A forma que Virginia Woolf informa tal teoria é enaltecendo, por meio de seu narrador, a sua escrita. Note-se, mais uma vez, a complexa dinâmica de encaixamentos que a obra se volve, pois, por sua vez, a narrativa oral está sendo referenciada no grafo do romance; logo em seguida, após ter dito “for the spoken story was never so rounded or so finely coloured as the written” (WOOLF, 2015, p. 19), a autora floreia a escrita no detalhe simultâneo dos papagaios bicando os seus mestres.

Como se não bastasse, o próprio Orlando se envolve em uma dessas fábulas, plasmando o desdobramento iniciado pela “contação” dos marinheiros. Nesta fase da história, como ressalta o(a) biógrafo(a), os rios transbordavam de navios e barcaças de todos os tipos, os quais tinham as Índias como principal destino, não sendo possível notar se um ou outro casal se demorava a bordo depois do pôr do sol. Nesse contexto, sucede de Orlando estar adormecido entre rubis após amores com uma dama chamada Sukey. Já tarde da noite, o Conde de Cumberland⁵⁹, cuja fortuna, segundo o narrador, estava comprometida em empresas espanholas, toma um susto ao encontrar os dois espíritos enlaçados em um dos cascos. Leia-se:

He flashed the light on a barrel. He started back with a oath. Twined about the cask two spirits lay sleeping. Superstitious by nature, and his conscience many with many a crime, the Earl took the couple – they were wrapped in a red cloak, and Sukey’s bosom was almost as white as the eternal snows of Orlando’s poetry – for a phantom sprung from the graves of drowned sailors to upbraid him. He crossed

⁵⁸ “Aí, com uma caneca na sua frente, entre alamedas de areia e campos de jogo de bola e toda a simples arquitetura desses lugares, ouvia dos marinheiros histórias sobre o rigor, o horror e a crueldade no mar das Antilhas; como alguns tinham perdido os dedos dos pés, outros o nariz – pois a narrativa oral não era nunca tão torneada ou ricamente florida como a escrita. Gostava especialmente de ouvi-los atirar suas canções dos Açores, enquanto os papagaios, trazidos dessas regiões, lhes bicavam os brincos, batiam com os duros, ávidos bicos nos rubis de seus dedos, e praguejavam tão ignobilmente quanto os seus donos” (WOOLF, 1972, p. 206).

⁵⁹ A referência real do conde é ao 3º Conde de Cumberland, George Clifford (1558 – 1605), cortesão e corsário – Informação emprestada de nota de esclarecimento da edição utilizada neste trabalho.

himself. He vowed repentance. The row of alms houses still standing in the Sheen Road is the visible fruit of that moment's panic. Twelve poor old women of the parish today drink tea and tonight bless his Lordship for a roof above their heads; so that illicit love in a treasure ship – but we omit the moral.⁶⁰ (WOOLF, 2015, p. 20)

Com humor, o(a) biógrafo(a) estabelece uma conexão com aquilo que Benjamin (1994) ressalta como um senso prático dos contadores de histórias natos. A ideia de que o narrador é aquele que sabe dar conselhos pode ser retomada; pois, qual seria a conclusão dessa história senão que a sombra de um crime é um tormento de alma? Ou de que as aventuras daquele belo fidalgo, ou, no geral, as aventuras de amor juvenis, não foram ou explicaram a salvação daquelas pobres velhinhas do asilo em Sheen Road? Normalmente, como ressalta Benjamin (1994), essas histórias continham um ensinamento moral, o que o narrador de *Orlando* naturalmente/ironicamente omite, pois não é seu ofício tamanha demonstração, transferindo, mais uma vez, a responsabilidade de conclusão ao leitor. E completa o episódio contando que Orlando, produto de uma sociedade nutrida por orgulhos e títulos, não sustenta mais aquelas aventuras, voltando para a corte.

Além da ocorrência da autorreflexão no âmbito das modalidades de narrativa, não podemos perder de vista a constante indagação de Virginia Woolf acerca do gênero biográfico. Afinal, a linguagem literária surge como fator que persegue algo que as biografias tradicionais, segundo as hipóteses da própria Woolf em seus ensaios, não compreendem. A biografia, confiada ao modelo vitoriano, acredita numa real possibilidade de descrever seu objeto de estudo sob o signo da verdade. A autora herda do século anterior tais preceitos e os satiriza explicitamente em *Orlando*, como abordado no capítulo anterior. Ao inserir o elemento fictício ao que deveria ser um gênero comprometido com fatos, não apenas está se dirigindo a toda uma literatura que se debruça sobre a biografia, incluindo o compêndio organizado por seu pai, como também remonta às reflexões correntes em seu ciclo intelectual, especificamente o grupo Bloomsbury.

⁶⁰ “Projetou a luz num barril. E pulou para trás, com uma praga. Enlaçados, junto ao casco, dois espíritos dormiam. Supersticioso por natureza, e com a consciência carregada de crimes, o conde tomou o par – estavam enrolados numa capa vermelha, e o peito de Sukey era quase tão branco quanto as neves eternas dos poema de Orlando – por um fantasma surgido, para acusa-lo, das tumbas dos marinheiros mortos. Benzeu-se. Fez voto de arrependimento. A carreira de asilos de caridade que ainda se encontram em Sheen Road é o fruto visível daquele momento de pânico. Doze pobres velhas da paróquia hoje em dia tomam chá e agradecem à noite, a sua Senhoria, ao teto que as protege; de modo que um ilícito amor, num barco carregado de tesouros... – mas omitimos a moral...” (WOOLF, 1972, p. 207).

And now again obscurity descends, and would indeed that it were deeper! Would, we almost have it in our hearts to exclaim, that it were so deep that we could see nothing whatever through its opacity! Would that we might here take the pen and write *Finis* to our work! Would that we might spare the reader what is to come and say to him in so many words, Orlando died and was buried. But here, alas, Truth, Candour, and Honesty, the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer, cry No! Putting their silver trumpets to their lips they demand in one blast, Truth! And again they cry Truth! And sounding yet a third time in concert they peal forth, The Truth and nothing but the Truth!⁶¹ (WOOLF, 2015, p. 80)

A cena surge como uma espécie de prólogo ao absurdo que ocorrerá nos parágrafos seguintes, a transformação de Orlando em mulher. É neste evento fantástico, proporcionado pela narrativa ficcional, que Woolf vislumbra a possibilidade de criar a sua “revolução da biografia”, corroborando aquela ideia de Hermione Lee (1999) de que, dessa forma, se faz uma revolução sexual. Carla Cristina Garcia (2012) sublinha que o intercâmbio dos sexos, numa definição estritamente corporal, está tanto no campo da medicina (Hipócrates) como nos postulados da mitologia; eis o andrógino primordial. Na mitologia grega, segundo a autora (2012, p. 45), ele aparece na imagem de Dionísio; outra representação está em Tirésias, o vidente da Odisseia, que se torna cego ao ver duas cobras copularem – “a serpente que, na forma de *ouroboros*, é circular como o andrógino”.

Orlando, na sucessão secular de seus diversos episódios, mais provoca do que elogia a literatura. De tempo em tempo, a transformação do personagem não se dá apenas na mudança de sexo, mas na influência que sofre pelos costumes de cada época, junto com seus valores, moda, estilo e, até mesmo, crítica literária. *Orlando*, tão diverso por sua vez, revela um romance também vário, que não é acesso tão somente à memória, à história, mas, em especial, à costura de elementos que é o fazer literário.

3.3. *Metaliteratura em Orlando: uma proposição ad infinitum*

⁶¹ “E agora baixa de novo a obscuridade, e oxalá fora mais profunda! Oxalá, quase o exclamamos do fundo do coração, oxalá fora tão profunda que se não pudesse distinguir nada, através da sua opacidade. Oxalá pudéssemos aqui tomar da pena e escrever nesta obra a palavra FINIS. Oxalá pudéssemos poupar o leitor o que se vai passar, e dizer-lhe em poucas palavras: Orlando morreu e foi enterrado. Mas aqui, ai de nós! a verdade, a franqueza, a honestidade, austeras deusas que montam guarda ao tinteiro dos biógrafos, gritam: ‘Não!’ Levando as lábios as suas trombetas de prata, exigem, em uníssono: ‘Verdade!’ E de novo gritam: ‘Verdade!’ E pela terceira vez estrugem, unânimes: ‘A verdade e só a verdade!’” (WOOLF, 1972, p. 276).

Além das autorreflexões apresentadas previamente, em torno do ato de narrar ou da dinâmica exercida entre as múltiplas vozes presentes no texto, *Orlando: A Biography* não se esgota e prossegue em referências a elementos constitutivos da arte literária. Ao analisar o lugar do narrador-biógrafo, por exemplo, notou-se um jogo no qual embarcaram outras instâncias, como a do leitor, ou, mais adiante, uma reflexão sobre o próprio ofício da escrita literária e, naquele caso, acerca do gênero biográfico. Os esquemas metaliterários (CARVALHO, 2013), dessa forma, não são corpos fechados em si, mas, assim como as bonecas russas babushkas, se volvem num complexo sistema de encaixamento, cuja direção aponta para o infinito:

O que há no interior do corpo? Um outro corpo. O que há no interior do outro corpo? Um outro corpo, ainda. O que há no interior deste novo corpo? Também um outro corpo. Como a última boneca é de madeira maciça, a criança experimenta a sensação combinada de decepção e júbilo. Se a última boneca não se abre, não podemos saber o que há dentro dela; não podemos saber se é possível haver uma boneca menor ainda. Ora, se há algo que ainda não sabemos, ainda temos uma boa razão para viver: procurar saber. (BERNARDO, 2010, p. 32)

Não seria a metaliteratura senão essa proposição *ad infinitum*? Na procura, é possível elencar outras autorreferências que ocorrem na obra, adequadas a uma apreciação: como, por exemplo, a imagem do personagem principal, que também é uma referência explícita à figura do escritor, em específico o poeta, e que também se configura como um leitor ativo, bem como, em um dado momento da obra, como um mecenas; assim como há referências, repetidas vezes, ao conceito de literatura, e/ou a respeito dos gêneros literários; ou quando surge a figura do crítico literário na imagem do personagem Nick Greene, ora no capítulo II, ora em uma importante reaparição no capítulo V; também vem à tona remissões a outras obras literárias, bem como a outros escritores – de épocas várias – e diálogos com a própria obra literária da autora; e há, inegavelmente, o reconhecimento de um tom lírico que contamina as reflexões do personagem central e do narrador durante a trama. Portanto, *Orlando* se abre como um portal ou, melhor, se converte em um imenso labirinto, cujas metáforas e outras figuras abrem caminho para múltiplas referências.

A leitura de *Orlando: A Biography* poderia ser trilhada por uma cronologia linear, do passado para o futuro – é certo que o protagonista nasce na trama aos dezesseis anos e que alcança a última página na soma dos seus trinta e seis. Seria

simples assim se neste intervalo não se cumprissem cerca de quatrocentos anos de história e literatura. Chama-se atenção, a priori, a um dos elementos fundamentais da narrativa: o tempo. O narrador-biógrafo, na dinâmica autorreflexiva em que a obra se verte, problematiza, de fato, este fator, já pela curiosa perduração centurial do personagem. Assiste-se, assim, a um fluir do capítulo I ao VI, no qual Orlando experimenta cada uma das circunstâncias que vive. No capítulo I, o(a) biógrafo(a) advoga que “the age was the Elizabethan; their morals were not ours; nor their poets; nor their climate; nor their vegetables even. Everything was different. [...] The lover loved and went. And what the poets said in rhyme, the young translated into practice”⁶² (WOOLF, 2015, p. 18). Ou seja, o leitor é alertado para uma atenção crítica diante da conjuntura em que o personagem está inserido, não sendo apropriada a sua censura – “he did but as nature bade him do”⁶³ (WOOLF, 2015, p. 19).

Adiante, o fragmento “Never had any begged apples as Orlando begged paper; nor sweetmeats as he begged ink”⁶⁴ (WOOLF, 2015, p. 47) revela, dentre os constantes alertas do narrador, um personagem acometido por um mal: o amor à literatura. Seria este amor nocivo? À resposta, mais provocações:

Many people of his time, still more of his rank, escaped the infection and were thus free to run or ride or make love at their own sweet will. But some were early infected by a germ said to be bred of the pollen of the asphodel and to be blown out of Greece and Italy, which was of so deadly a nature that it would shake the hand as it was raised to strike, and cloud the eye as it sought its prey, and make the tongue stammer as it declared its love. It was the fatal nature of this disease to substitute a phantom for reality, so that Orlando, to whom fortune had given every gift – plate, linen, houses, men-servants, carpets, beds in profusion – had only to open a book for the whole vast accumulation to turn to mist.⁶⁵ (WOOLF, 2015, p. 46)

⁶² “A época era a elisabetana; sua moralidade não era a nossa; nem seus poetas; nem seu clima; nem mesmo o seu legume” (WOOLF, 1972, p. 204).

⁶³ “Fez o que a natureza lhe ordenou” (WOOLF, 1972, p. 205).

⁶⁴ “Nunca nenhum rapaz tinha mendigado maçãs como Orlando mendigava papel; nenhum mendigara gulodices como ele havia mendigado tinta” (WOOLF, 1972, p. 238).

⁶⁵ “Muita gente de seu tempo, mais ainda, da sua hierarquia, se livrou desse mal, e tinha assim a liberdade de correr, cavalgar ou amar como bem lhe apetecesse. Mas alguns eram precocemente atacados por um germe que se dizia nutrido do pólen do asfódelo soprado da Grécia ou da Itália, e de natureza tão fatal que fazia tremer a mão pronta para ferir, nublava o olhar que procurava a presa e tolhia a língua que declarava amor. Era da fatal natureza dessa moléstia substituir a realidade por um fantasma, de modo que Orlando, a quem a fortuna concedera todos os dons – prataria, lençaria, casas, criados, tapetes, leitos em profusão -, com o simples abrir de um livro, ficava com toda essa vasta acumulação reduzida a nevoeiro” (WOOLF, 1972, p. 237).

O excerto não faz senão uma alusão aos efeitos do texto literário no personagem, que, por sua vez, faz com que o leitor que está com o romance em suas mãos também reflita acerca do seu lugar diante da obra. Segundo Hans Robert Jauss (1979, p. 49), o “efeito” é como “o momento condicionado pelo texto”, ao passo que a recepção é entendida como “o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte”. Nessa perspectiva, é possível que um desses horizontes remonte à uma ideia de que a literatura nos reduz a uma solidão comum, o que não diferenciaria Orlando, guardião de tantos objetos e riqueza, de qualquer outro indivíduo acometido pelo germe literário.

O narrador, ainda nesta passagem da obra, que se aloca no capítulo II, conduz a linha de raciocínio literatura-mal-leitura a outro – segundo suas próprias palavras – também flagelo: a escrita. Orlando, que já possuía gosto pela leitura desde muito cedo e que frequentemente lia seis horas noite adentro, inevitavelmente foi seduzido pela escrita literária – “The wretch takes to writing”⁶⁶ (WOOLF, 2015, p. 46). Diante disso, a narrativa traz à baila a ideia de que os elementos que compõem nitidamente o que chamamos de literatura estão interligados, coexistindo: a literatura, de fato, não é coisa estática.

Da visão que tinha dos poetas à própria experiência de escrita de Orlando, o narrador plasma uma constante mudança de perspectiva, direcionada pelas ações e influências de cada época ou por sua perspectiva moderna. A título de amostragem da primeira hipótese, por exemplo, o excerto a seguir apresenta o momento em que Orlando corre atrasado ao encontro da rainha Elizabeth I, que estava a visitar seu pai, quando, de repente, vê um homem – com evidências de ser um poeta – sentado numa escrivaninha de uma das alcovas da mansão:

He held a pen in his hand, but he was not writing. He seemed in the act of rolling some thought up and down, to and fro in his mind till it gathered shape or momentum to his liking. His eyes, globed and clouded like some green stone of curious texture, were fixed. He did not see Orlando. For all his hurry, Orlando stopped dead. Was this a poet? Was he writing poetry? ‘Tell me’, he wanted to say, ‘everything in the whole world’ – for he had the wildest, most absurd, extravagant ideas about poets and poetry – but how speak to a man who does not see you? who sees ogres, satyrs, perhaps the depths of the sea instead? So Orlando stood gazing while the man turned his pen in his fingers, this way and that way; and gazed and mused; and then, very

⁶⁶ “O desgraçado dedica-se a escrever” (WOOLF, 1972, p. 238).

quickly, wrote half-a-dozen lines and looked up. (WOOLF, 2015, p. 15)

A presença de um poeta, assim, pode ser considerada uma referência explícita ao elemento literário. Contudo, a imagem da própria literatura revela-se na sinuosidade do excerto, ou, melhor, vislumbra-se o momento perfeito em que a literatura existe. Rememorando a tese de Foucault (2001), a literatura não é a obra tanto quanto a obra não é a literatura como um todo; o ser literário está num momento anterior ao da própria escritura, cuja linguagem se dará e romperá o vácuo da literatura. Este oco, então, está no rodopiar da pena e dos pensamentos do poeta, testemunhado por Orlando. Logo, inclui-se uma alusão metafórica à literatura.

Ainda observando este trecho, outra figura que se destaca é a mão do poeta, indício de uma parte pelo todo, isto é, de uma metonímia à imagem do escritor. A mão, responsável por segurar a pena, é aquela que Orlando observa, ansiando todas as coisas do mundo. Num instante depois, quando a timidez o vence, deixa o poeta e encontra-se com outra mão, agora, a da rainha:

Such was his shyness that he saw no more of her than her ringed hands in water; but it was enough. It was a memorable hand; a thin hand with long fingers always curling as if round orb or sceptre; a nervous, crabbed, sickly hand; a commanding hand too; a hand that had only to raise itself for a head to fall [...] And in truth, his mind was such a welter of opposites – of the night and the blazing candles, of the shabby poet and the great Queen, of silent fields and the clatter of serving men – that he could see nothing; or only a hand.⁶⁷ (WOOLF, 2015, p. 16)

A despeito da mão do poeta, a mão da rainha engendra outro tipo de força, e faz com que Orlando mergulhe em reflexão. De fato, o contraste entre as duas mãos é o que move a verticalidade do pensamento do personagem, fazendo com que não preste atenção em outra coisa. O narrador-biógrafo ainda diz que “all this he felt as the great rings flashed in the water and then something pressed his hair – which, perhaps, accounts for his seeing nothing more likely to be of use to a

⁶⁷ “Tal era a sua timidez que dela não viu mais que a mão cheia de anéis, mergulhada na água; mas bastava. Era uma memorável mão: uma fina mão de longos dedos sempre arqueados como em redor do orbe ou do cetro; uma nervosa, frenética, mórbida mão; mão autoritária também; mão que bastava levantar-se para fazer cair uma cabeça [...] E, na verdade, sua cabeça era um tal tumulto de contrastes – noite e velas acesas; o andrajoso poeta e a grande rainha; os campos silenciosos e a algazarra dos servos – que não pôde ver nada, ou apenas aquela mão” (WOOLF, 1972, p. 201).

historian”⁶⁸ (WOOLF, 2015, p. 16). Destaca-se, ademais, outra perspectiva temporal comum às narrativas, cujos fatos podem ser apresentados cronologicamente ou não, como o tempo psicológico, relacionado ao plano interior – sentimentos, pensamentos etc. Assim, no momento em que Orlando observa o anel real, o tempo da leitura dilata-se em outro. A obra, em um dado momento, teoriza sobre isso:

But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation.⁶⁹ (WOOLF, 2015, p. 59)

O tempo se dilata e o personagem mergulha dentro de si - fio conduzido por sua consciência. Assim, um acontecimento exterior insignificante - no caso, a mão da rainha – fez com que uma cadeia de ideias fosse liberada. Nota-se uma imersão por meio do “fluxo da consciência”, uma das técnicas que almeja a reprodução da consciência dos personagens e que está relacionada com o tratamento do tempo, como estima Erich Auerbach (2002). O artifício, então, “consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual)” (AUERBACH, 2002, p. 487).

A propriedade que a própria obra tem a respeito desses elementos, como o tempo e, por conseguinte, a consciência, é evidenciada por reflexões e inserções constantes, na voz do narrador. A título de exemplo, Orlando se detém em uma pausa semelhante àquela do suposto poeta do episódio da visita da Rainha

⁶⁸ “Tudo isso ele sentiu enquanto os grandes anéis cintilavam na água, e logo qualquer coisa lhe oprimiu o cabelo – o que concorreu talvez para que não visse nada mais digno de nota para um historiador” (WOOLF, 1972, p. 201).

⁶⁹ “Mas, desgraçadamente, o tempo, que faz florescerem e murcharem animais e vegetais com espantosa pontualidade, não tem sobre a mente humana um efeito tão simples. A mente humana, por seu lado, atua com igual estranheza sobre o corpo do tempo. Uma hora, instalada no estranho elemento do espírito humano, pode ser distendida cinquenta ou cem vezes mais do que a sua medida no relógio; inversamente, uma hora pode ser representada no tempo mental por um segundo. Esse extraordinário desacordo entre o tempo do relógio e o tempo do espírito é menos conhecido do que devia ser, e merece mais profundas investigações” (WOOLF, 1972, p. 253).

Elizabeth I e o narrador, aproveita o momento para explorar a consciência do personagem. Leia-se:

Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind.⁷⁰ (WOOLF, 2015, p. 48)

O interesse de Orlando pela escrita e pela literatura é centro de gravidade na narrativa, levando esta obra a se envolver explicitamente nos processos de autorreferenciação, pois é, na devotada busca do personagem por seu próprio feito, que temas vários da coisa literária são problematizados. Dessa forma, alguns dos questionamentos lançados por Orlando, no desenrolar de suas extraordinárias reflexões, encontram saída dentro da própria obra.

Em face dessa longa jornada do personagem pelas mais remotas e universais respostas, o poema “The Oak Tree” emerge como um forte símbolo nas entrelinhas da narrativa. Consta que Orlando iniciou a escrita de sua obra-prima no ano de 1586, mas só a publica na era vitoriana. Quando ainda um jovem fidalgo, refletia sobre o verde na natureza e a cor na literatura, quais eram suas vicissitudes uma vez grafada no papel; mergulhava em devaneios a respeito do amor, da vida, da realidade; Orlando trocava um tesouro por um verso bem escrito; precisou ser abandonado por Sasha, para considerar a/o arquiduquesa/arquiduque Harriet/Harry patética(o) e se entregar a Shelmerdine já quando mulher – “‘You’re a woman, Shel!’ she cried. ‘You’re a man, Orlando!’ he cried”⁷¹ (WOOLF, 2015, p. 146); resolve compartilhar com o esfarrapado Nick Greene da era elisabetana, sua obra, antes fechada a sete chaves; Greene o escarnece em uma sátira que expunha um fidalgo em sua propriedade e que tentava escrever literatura; Greene achincalha os poetas de seu tempo e desvela para Orlando uma imagem que nunca considerou ser de um poeta; a obra sinaliza que “The Oak Tree” está crescendo, o que, por sua vez, acontece paralelamente ao desenrolar da obra maior, o romance *Orlando*; na era vitoriana, quando já mulher, Orlando publica “The Oak Tree” e ironicamente encontra com Nick Greene, que, agora, escarnece da literatura vitoriana, exaltando os poetas

⁷⁰ “Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa branca de uma família de catorze pessoas, numa corda ao vento” (WOOLF, 1972, p. 240).

⁷¹ “- És mulher, Shel – disse ela. – És homem, Orlando! – disse ele” (WOOLF, 1972, p. 356).

daquela outra época; Orlando recebe um prêmio e atinge o sucesso; antes do cerrar final do livro, Orlando mais uma vez pergunta o que é a literatura, quando entre a fama e a opinião de um crítico fajuto; e sente, por fim, novamente as raízes do carvalho que lhe serviu de inspiração. A obra começa e termina no carvalho, árvore figurada, no mínimo, em dois níveis: no poema e na natureza, por sua vez, imersa em outra obra literária.

Pesquisar a “raiz” da Literatura é um método imponente e, no qual, dificilmente se confundiria o objeto de estudo que se percebe. A árvore é a Literatura e suas raízes estão fundadas no homem que a faz estar em pé. É assim que se deve senti-la ligada a quem a percebe, por meio do fenômeno que nos liga ao chão, à terra. A árvore da Literatura pensa em seu perceptor com seu caule (intrínseco) e percebe por meio de folhas, galhos, tronco (extrínsecos). Extrinsicamente esse perceptor-leitor a confronta com olhos e a agarra com braços, mas há algo que a liga a ele e a essa existência, dessa forma, há uma concepção recíproca. Deve-se reconhecer várias outras formas de estudar esta árvore, pois os pássaros derrubam as sementes dos frutos que levaram de volta na terra e os famintos também cultivam aqueles frutos. As folhas espalhadas no vento são esterco da mesma terra-homem que alicerça a planta. Ou seja, tudo volta para a terra e a interdisciplinaridade das pesquisas imbricadas e centralizadas no homem comprovam sua longa existência. Mas ao estudar a árvore, e ela está ligada à terra, parece que sua raiz fará o leitor compreendê-la e, se ele também é um homem – então, não se separa do objeto –, não precisará arrancá-la da terra (dele mesmo) para compreendê-la. E mais: irá compreender todas as outras tentativas de compreendê-la. A primazia da arte/ciência literária no uso de termos, métodos e leituras dá-se por causa da sua natureza humana, e, parafraseando Nietzsche, demasiadamente humana. (CARVALHO, 2013, p. 204)

A metaliteratura existe neste jogo, que conduz um elemento a outro, que reflete e refrata esquemas. A figura de Nick Greene, por exemplo, é uma referência ao crítico literário da era vitoriana, não tão distinto, segundo *Orlando*, de outros ainda mais antiquados. Fio condutor ou elemento desencadeador de muitos eventos no livro, “The Oak Tree” nasce no desejo do poema, cujo gozo alcança o desejo da existência da obra maior, que, por conseguinte, no encadeamento enaltecido, vai ao encontro do eterno movimento da literatura, que gira ao redor de seu próprio eixo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, *Orlando* é biograficamente interessante, pois, além de comemorar o amor de Virginia Woolf por Vita Sackville-West, traça muitos dos elementos de sua vida diária naqueles anos. Não foi autora de uma autobiografia, mas não há obra que a contenha mais do que a sua, de *The Voyage Out* a *Between the Acts*. Evidencia-se em seus romances, assim, uma linha condutora que desponta um personagem único: a mulher (NATHAN, 1989); isso se ainda não estendermos esta reflexão para os seus estudos e leituras empreendidos nos ensaios e artigos.

Os materiais que compõem a obra bebem, de fato, dos registros da autora – Vita em seu vestido turco mostrando Knole, ladeada por cachorros e crianças; ou procurando uma carta de Dryden em sua escrivaninha; Vita em suas esmeraldas; Vita vestindo o seu filho com trajes russos e a consequente objeção do garoto de que parecia uma garota; o apreço de Vita pelo universo literário; Vita navegando pelo Mediterrâneo (BELL, 1972). Não faltam, sem dúvidas, referências cotidianas e históricas para nortear a obra; no entanto, é em especial sobre o material literário que o livro se nutre e se constrói, o que desperta o nosso maior interesse.

Partindo do pressuposto de que a literatura se reveste em variados artifícios nos seus textos, verificamos em *Orlando* a incidência dos diversos sentidos e espelhamentos que lhes cabem como naturais. A apropriação dos fenômenos no texto literário resulta em metáforas e metonímias que apontam adiamentos de sentido mais distantes e outros mais próximos, ou seja, há recursos que são mais implícitos e outros mais explícitos ao fenômeno metaliterário.

O hibridismo de alguns aspectos na obra conforma um imenso e diverso jogo de implicações, as quais orbitam em torno do próprio fenômeno literário. Ao englobar os temas humanos, desde as questões de gênero ou da psique humana, a obra engendra camadas sobrepostas às mais próximas do eixo ao qual perseguimos neste trabalho. A sensibilidade de *Orlando* pelas coisas da natureza, ou as reflexões do biógrafo sobre o tempo e a poesia, também podem ser vistas como analogias contidas nas referências aos elementos literários explícita ou implicitamente, assim como nas analogias às espécies literárias e na ligação existente nos efeitos intergenéricos; refletem e refratam, então, sobre a própria literatura, em seu

movimento; um terreno fértil e movediço, convidativo a leituras mais atentas que compreendam seus relevos.

Quanto ao registro de elementos metaliterários, mesmo com as evidências de sua existência já aclaradas, há ainda uma necessidade de aprofundamento teórico acerca do fenômeno, o qual possa debruçar-se sobre a diversidade e quantidade exigidas no âmbito dos estudos teóricos de literatura. Ora, a cada vertente teórica literária cabem suas especificidades metodológicas; mas, e quando se trata de um fenômeno que abarca todas elas? Como lidar? Uma das respostas que podem surgir aponta para a obra como primeiro norte. A arregimentação teórica reconhece-se na circunscrição do produto literário como autêntico em exigir seu parecer sobre si mesmo.

Contudo, como a metaliteratura está no plano em que a literatura existe, naquele momento anterior (FOUCAULT, 2001), está atrelada à sua natureza. Reconhece-se, por causa disso, a diferença entre metaficção historiográfica e metaliteratura; a primeira designação está ligada aos estudos históricos literários, enquanto a segunda faz parte do DNA da literatura; porém, é possível afirmar que estudos de metaficção historiográfica podem ser contemplados na metaliteratura, mas não necessariamente o contrário.

As teorias versam sobre teorias passadas e vão de encontro ao que já se discutiu, abrindo novos espaços, novas acepções. “A teoria é reflexiva, é reflexão sobre reflexão, investigação das categorias que utilizamos ao fazer sentido das coisas, na literatura e em outras práticas discursivas” (CULLER, 1999, p. 23). As lentes teóricas vislumbram um domínio da coisa estudada, o que é contraditório, em virtude de sua própria tendência contestatória: no fim, a teoria indaga a própria teoria.

À guisa de termos conclusivos, embora provisórios, como compete à ciência, poderíamos ser sensíveis à natureza do nosso objeto de estudo, em suas insistentes manifestações, e, em vez do risco letal da certeza, ousarmos ensejar uma abertura para a universalidade literária, em forma de uma pergunta: estariam os romances que lemos nos concedendo os mais autênticos manuais de teoria literária?

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, v.1, 1988.
- ANASTÁCIO, Silva Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter**. Salvador: UFBA, 2006.
- AUERBACH, ERICH. **Mimeses**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, R. **Lição**. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf: A biography**. New York: Harcourt Brace Javonich, 1972.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.) **Introdução aos Termos Literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 135 – 169.
- _____. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite inverno**. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CANDIDO, Antonio. (Org.) **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CARVALHO, Nilson Pereira de Carvalho. E se a literatura encena e a literatura em si? Provocações. **Via Litterae**. Anápolis, v. 5, n. 1, p. 201-221, jan./jun. 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d) a literatura. In: **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção** Hans Robert Jauss... et al. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: 1979,

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FOUCAULT, M. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRÓES, Leonardo. Apresentação. IN: WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GARCIA, Carla Cristina. O que viu Tirésias. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. **Revista de Psicologia da UNESP**. São Paulo, v. 11, p. 44 – 52, 2012. Disponível em:

<<http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/244/282>>.

Acesso em 03 de julho de 2014.

GONZÁLEZ, Antonio J. Gil. Metaliteratura y Metaficción. **Balance crítico y perspectivas comparadas**. Anthropos n.º 208, 2005.

HARRIS, Alexandra. **Virginia Woolf**. London: Thames &Hudson, 2011.

HAZIN, Marli. **Aspectos do duplo em Orlando de Virginia Woolf e em Orlanda de Jacqueline Harpman**. 2003. 174 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. New York: Vintage Books, 1999.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou A polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 1991.

LEMASSON, Alexandra. **Virginia Woolf**. Trad. Ilana Heinberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MANNONI, Maud. **Elas não Sabem o que Dizem: Virginia Woolf, as Mulheres e a Psicanálise**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.) **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PALÁCIOS, Gonçalo Armijos. Filosofia e Linguagem. Signótica, Goiânia, v. 7, p. 59 – 65, jan./dez. 1995.

SANFELICI, Aline de Mello. Categorias culturais de identidade em *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf. **Estação Literária**, Londrina, v. 4, p. 94 – 100, 2009. Disponível em: < <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art9.pdf>>. Acesso em 04 de fev. 2014.

SANTOS, Wendel. Crítica: uma ciência da literatura. Goiânia: Cegraf, 1983.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WEST, Robert Sackville. **Knole**. London: National Trust, 2013.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway; Orlando**. Trad. Mário Quintana, Cecília Meireles. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. **Orlando**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. **The Common Reader**. London: Penguin Books, 2012,

_____. **The Diary of Virginia Woolf. 1925-1930**, ed. Anne Olivier Bell, London, Harvest, 1980.

_____. The New Biography. IN: _____. **Granite and rainbow: essays by Virginia Woolf**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958, p.149-155.

_____. **The Death of a Moth and Other Essays**. New York Harcourt, 1970.

_____. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXOS



"Orlando as a Boy"



"The Russian Princess as a Child"

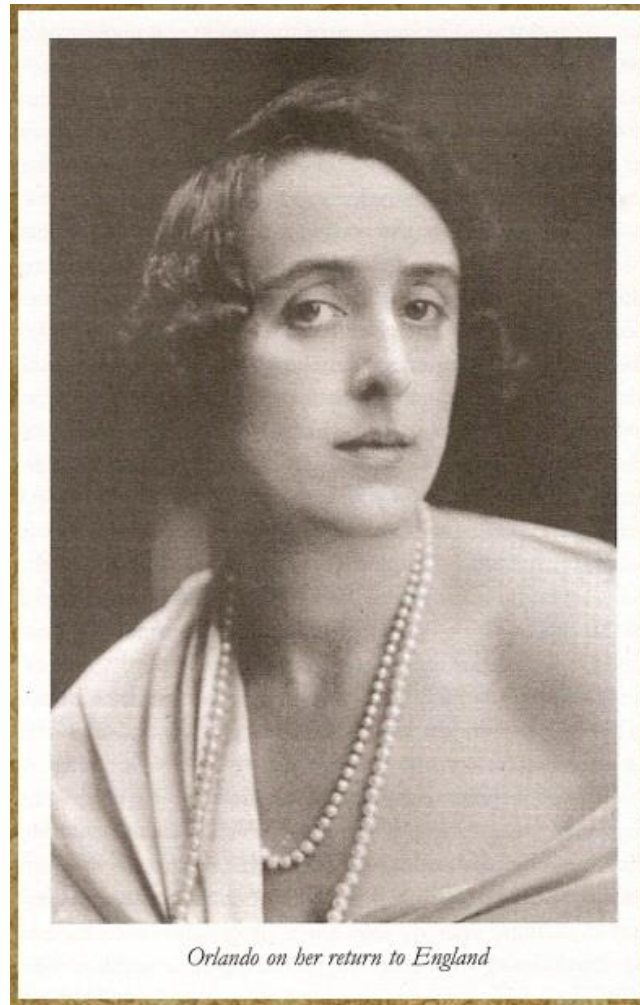


"The Archduchess Harriet"



ORLANDO AS AMBASSADOR

"Orlando as ambassador"



"Orlando on her return to England"



"Orlando about the year 1840"



"Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esquire"



Orlando at the present time

"Orlando at the present time"