



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Uma leitura de Orlando: Linguagem, gênero e
sexualidade na obra de Virginia Woolf.

Larissa Ribeiro Batista Silva

São Gonçalo

2021

Uma Leitura de Orlando: Linguagem, gênero e sexualidade na obra de Virginia Woolf

por

Larissa Ribeiro Batista Silva

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Área de conhecimento: **LITERATURA**

Orientador: Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

FEITA NA BIBLIOTECA

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

LARISSA RIBEIRO BATISTA SILVA

Uma Leitura de Orlando: Linguagem, gênero e sexualidade na obra de Virginia Woolf

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Área de concentração: **Estudos Literários**

Aprovada em _____ .

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres

Orientador – UERJ/FFP

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Membro Interno – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Membro Externo – PUC-Rio

São Gonçalo

2021

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Antônia Ribeiro, que fez tudo o que pôde para que eu não desistisse de seguir a carreira acadêmica, mesmo em meio às dificuldades pelas quais a nossa família passou nos últimos anos. Sempre me lembrarei dos nossos momentos, nos quais você, muitas vezes com lágrimas nos olhos, me disse: “eu não me formei, mas você vai”. A você, mãe, todo o amor e gratidão que não cabem nesta mensagem.

Ao meu pai, Moab Batista, que à sua maneira, mostrou-me carinho e suporte durante estes dois durante os quais fui aluna de mestrado.

Ao meu noivo, Lee Morgan, por ter me acompanhando de perto ao longo desta jornada, com sua perseverança em me fazer acreditar que eu conseguiria ser, nela, bem sucedida e por ter, também, em inúmeras ocasiões me presenteado com livros necessários para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Ao meu irmão, Leonardo Ribeiro, por ter traçado uma trajetória acadêmica na qual eu posso me inspirar e por ter, ainda na minha infância, me aconselhado de uma maneira que jamais esquecerei.

À memória da minha tia, Valdelice Nunes, que se foi cedo demais, mas que jamais deixou de acreditar nos meus sonhos. Devo muito a esta incrível mulher que, embora tenha tido pouco acesso à educação formal, presenteava-me sempre com sua admirável inteligência e suas belas palavras de carinho e encorajamento.

Ao meu orientador Maximiliano Torres, o qual, além de inspirar a escolha do tema da minha pesquisa e compartilhar seu vasto conhecimento comigo desde a graduação, aguardou seu progresso com muita paciência, compreendendo as minhas limitações e impasses, e conduzindo, de forma amigável, a orientação de um trabalho que me foi extremamente caro. Por meio do seu apoio e às vezes das suas duras – e necessárias – palavras, Max, você me fez acreditar que mesmo sendo uma aluna de uma cidade quase sem bibliotecas, eu conseguiria realizar uma pesquisa no campo da literatura inglesa, ultrapassando as barreiras de inacessibilidade de materiais. A você, o meu muito obrigada.

Aos professores Davi Pinho e Leonardo Bérenger, pela leitura do meu texto na qualificação e pelas valiosas contribuições à minha pesquisa, por meio de recomendações de leituras. É uma grande honra ter meu trabalho lido por dois pesquisadores por quem tenho grande admiração.

A meus sogros, Christine Morgan e Andrew Greedy, por acreditarem em meu potencial e por terem sempre encontrado uma maneira de ir me buscar nas bibliotecas em que estudei.

Ao meu amigo Wellerson Ferreira, pelo carinho e apoio emocional que fizeram toda a diferença em minha vida durante estes anos.

Às minhas colegas de mestrado, Mariana Porto e Allana Bogado, que tanto me ajudaram nesta trajetória, compartilhando comigo suas experiências, pesquisas e frustrações.

À UERJ, e em especial à Faculdade de Formação de Professores, que me acolheu ainda aos dezesseis anos e transformou uma adolescente que se interessava por literatura em uma professora extremamente grata pela oportunidade de compartilhar o conhecimento adquirido nesta notável instituição.

RESUMO

RIBEIRO, Larissa. Uma Leitura de Orlando: Linguagem, gênero e sexualidade na obra de Virginia Woolf. 2020. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo 2021.

A pesquisa aqui proposta se configura em um estudo do romance *Orlando*, de Virginia Woolf, a partir da análise da relação da protagonista com os conceitos de gênero e sexualidade presentes nas teorias de Michel Foucault e Judith Butler, levando-se em consideração a natureza disruptiva da realidade do romance quando comparada à sociedade exterior a mesma, a qual é governada por discursos que patologizam sujeitos que não se adaptam à imposição de uma maneira de viver heteronormativa. Este trabalho busca, também, lançar luz ao notável papel da linguagem na expressão de sentimentos, mudanças e acontecimentos no âmbito literário, sobrelevando o valor da poeticidade da prosa de Virginia Woolf e destacando a forma com que tais expressões estão presentes em *Orlando*.

Palavras-chave: gênero, sexualidade, linguagem, Virginia Woolf, Orlando.

ABSTRACT

RIBEIRO, Larissa. Reading Orlando: How Gender, Sexuality and Language are Intertwined in Virginia's Woolf's Orlando. 91f Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo 2021.

The research presented herein is a study of Virginia Woolf's novel, *Orlando*, and it aims at offering an overview of the protagonist's relationship with her own gender and sexuality based on some of Michel Foucault and Judith Butler's most well-known theories. This paper also takes into account the disruptive nature of the novel's reality when compared to its exterior society, ruled by discourses that pathologize subjects who cannot adapt to an imposed, heteronormative way of living.

By shedding light on the notorious role of language in the expression of feelings, changes and life events in the literary scope, this research recognizes the invaluable worth of Virginia Woolf's poetic prose and highlights a few passages in which such expressions are part of the author's work and, especially, in *Orlando*.

Key-words: gender, sexuality, Virginia Woolf, Orlando.

SUMÁRIO

	SUMÁRIO	
	INTRODUÇÃO	11
1.	PELOS GÊNEROS E PELA VIDA.....	17
1.1	ENTRE REALIDADE E FICÇÃO, UMA BIOGRAFIA.....	17
1.2	TEMPO E MOVIMENTO.....	22
1.2.1	ANCESTRALIDADES.....	24
1.3	O ENIGMA TERRITORIAL DE ORLANDO.....	36
1.4	ORLANDO SOB A LEITURA DOS ESTUDOS DE GÊNERO.....	44
1.4.1	TERRITÓRIOS NÔMADES: ENTRE AS DEFINIÇÕES DE “GENRE” E “GENDER”	47
1.4.2	GÊNERO E CIENTIFICISMO	51
1.4.3	A ORDEM DA DESORDEM.....	53
2.	ORLANDO, ANDROGINIA E O NÃO BINARISMO AVANT LA LETTRE.....	57
2.1	ANDROGINIAS.....	66
2.2	LIBERDADES AGÊNERAS.....	68
3.	UMA ODE À LINGUAGEM.....	72
3.1	A PROSA ATRAVÉS DA LUPA: WOOLF E A SUTILEZA DAS MINÚCIAS.....	72
3.2	A ESCRITA DO “EU”	76
3.3	ORLANDO E A ESCRITA LITERÁRIA.....	79
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85

	REFERÊNCIAS	88
--	--------------------	----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Orlando quando menino.....	33
Figura 2	Orlando quando embaixador.....	33

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

D	Diário
VW	Virginia Woolf

INTRODUÇÃO

Considerada uma das mais controversas narrativas de Virginia Woolf, *Orlando: Uma Biografia* (1928) é, concomitantemente, alvo de uma série de críticas que questionam seu pertencimento ao cânone literário e de outras que, em contrapartida, acreditam que há subestimo e negligência da academia à obra por efeito de sua comicidade.

Algumas críticas deslegitimadoras, que recorrem ao argumento da não-convencionalidade do texto e defendem, portanto, a impossibilidade de incluí-lo na categoria “cânone”, afirmam que este transgride uma sequência de produções de romances ‘sérios’ por Woolf (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 117). Por outro lado, em defesa de *Orlando*, uma outra parcela da crítica – em especial a considerada pós-moderna – crê que reduzir o romance a uma simples sátira biográfica com pouco valor poético-literário significa confundir “comicidade” com “insignificância” (*Idem*).

Este conflito citado acima não é gratuito: quando Virginia Woolf planejou escrever *Orlando*, a autora registrou em seu diário que o romance seria como “uma fuga”, “uma grande sátira” e, ainda, como “as férias de uma escritora”.¹ [referindo-se à narrativa como uma fonte de entretenimento pessoal]. Estas afirmações, por si sós, geram hesitações acerca da seriedade da publicação, sobretudo no âmbito da literatura modernista. Contudo, Woolf e seus primeiros críticos não contavam com a insurgência de tendências pós-modernas a partir dos anos 1950, que ganhariam força no século XXI e que acomodariam as transgressões da estética de *Orlando*.

A partir destas, as transgressões estéticas que se mostram em diferentes formas e gêneros na obra em questão – tais como a dificuldade de categorização do gênero literário da obra e o desdobramento da narrativa que intersecciona o real e o ficcional –, passam a ser lidas como inventivas e inovadoras em um processo de mudanças histórico-literárias, no qual são revistas as leituras tradicionais do que se qualificaria como “romance” ou “biografia”.

¹ VW. D3, 20 de Dezembro de 1927, p. 168.

Deste modo, a essência biográfica de *Orlando* é tecida a partir de uma complexidade técnica multilateral, que emerge de um questionamento às limitações do gênero e se desdobra, criativamente, na liberdade que Woolf concede a si própria de criar um universo narrativo em que o real e o ficcional se justapõem, o que só é possível porque o texto se trata de uma biografia de um personagem ficcional espelhada em uma biografia real.

Com isso, e também em função de sua forma satírica atrelada a sua parcial fuga às expectativas literárias modernistas, *Orlando* passou a ser reconhecido como um dos primeiros romances cuja estética pode ser considerada um protótipo do pós-modernismo que surgiria no século seguinte (WITHWORTH, 2010, p. 109).

Quando Pamela Caughie (1991) propõe o lançamento de um olhar pós-moderno a Virginia Woolf (CAUGHIE, 1991, p. 2), a autora o faz a fim de que à literatura woolfiana seja concedido um espaço de maior abrangência, dentro do campo literário, possibilitando, assim, leituras menos limitantes de sua produção – que tendem a serem circunscritas tanto sob a ótica modernista quanto sob a perspectiva feminista.

Para Caughie, ainda, as influências da modernidade e do feminismo nos textos de Woolf não devem ser negadas. Estas constituem, entretanto, apenas uma parcela do que suas narrativas representam e significam e, em virtude disto, prender-se às limitações de seus vieses interpretativos implica na privação da experiência abrangente de leitura com cuja entrega Virginia Woolf se preocupa (*Idem*, p.3).

No caso de *Orlando*, a escrita é apresentada como um propósito da personagem e, para alcançá-lo, ela não pode se submeter à temporalidade que acomete a todos no escopo do real e tampouco insistir em uma única visão de si própria, oposta às muitas versões de si que são observadas com o passar do tempo (CAUGHIE, 1991, p. 8). Em virtude disto, *Orlando* se desdobra em inúmeras versões de si própria, as quais, em sua totalidade, contribuem com a formação de sua identidade artística em progresso – e que não necessariamente chega a sua versão final.

No campo da crítica feminista, o qual esta pesquisa explora mais ao qual não se restringe, pode-se dizer que, inspirado na vida repleta de aventuras românticas e intelectuais da poeta e romancista Vita Sackville West², amante e

amiga de Virginia Woolf, o audacioso desafio a arranjos culturais predeterminantes da narrativa – muitos dos quais permaneceram inabalados até mesmo pela ação dos séculos ao longo dos quais seu enredo se estende – se configuram em um claro protesto à existência de restrições fundamentalmente femininas, que se reafirmam continuamente em função da longevidade indelével do patriarcado (KIME, 1995, p. 26).

A exemplo disto, cita-se, a seguir, uma passagem em que a autora faz uso do humor para ilustrar como, neste enredo, a preocupação feminina com a castidade é anulada pelo fato de Orlando já ter sido homem:

[...] De qualquer modo, não foi senão quando sentiu a saia enredando-se nas pernas e o capitão, com a maior gentileza, se ofereceu para mandar instalarem um toldo para ela no convés, que se deu conta, com um sobressalto, das penalidades e dos privilégios de sua posição. Mas esse sobressalto não era do tipo esperado. Quer dizer, não era causado simples e exclusivamente pela preocupação com sua castidade e como ela poderia mantê-la. Sob circunstâncias normais, uma moça bonita e desacompanhada não teria pensado em outra coisa; o edifício todo do governo feminino assenta-se sobre essa pedra fundamental; a castidade é sua joia, sua gema, levando-a às raias da loucura para protegê-la e à morte quando ela é violada. Mas quando se foi homem por cerca de trinta anos e, de quebra, embaixador, quando se teve uma rainha nos braços e, a se crer nos rumores, uma ou duas outras damas de condição menos elevada, quando se foi casado com uma certa Rosina Pepita, e assim por diante, não é o caso, talvez, de tamanho sobressalto. (WOOLF, 2017b, p.90)

Nesta passagem, identifica-se um traço narrativo que permeia toda a história: embora o sujeito-objeto de seu trabalho seja imune a muitas opressões sociopolíticas em função de sua nobreza ancestral, o(a) narrador(a), está ciente de que elas existem e de que são motivadas pela desigualdade entre os gêneros. Desta forma, a existência irrealista de Orlando é usada, frequentemente, como uma ferramenta cuja funcionalidade consiste em trazer questionamentos sobre quais expectativas são tangíveis ou inácteis no escopo social.

Em *Orlando*, há inúmeras possibilidades analíticas que se expandem sob diversos olhares artístico-historiográficos: em concordância com os estudos de Fleishman, a complexidade de *Orlando* pode ser descrita como “uma genuína fusão de ficção e biografia, com todas as contradições trazidas

² VW. D3, p. 161.

pela união entre história e arte” (FLEISHMAN, 1975, p. 137). E, em consequência de tal peculiaridade, que não subordina o enredo a limitações realistas, é possível observar inúmeras possibilidades que se apresentam à personagem, atravessando barreiras de espaço, tempo, gênero e sexualidade.

A comicidade da obra é, ainda, revelada, em diferentes esferas da percepção e que vão além da sátira biográfica na narração: a mudança de gênero do protagonista é, por exemplo, retratada de forma modesta e natural; e o entrelaçamento da realidade à ficção transforma a obra em um híbrido literário cuja definição se transpõe para além da classificação titular “Uma biografia”, atribuída por Woolf em seu processo de criação.

Em razão da variedade de seus escritos (ensaios, contos, cartas e romances), são comuns os surgimentos de hesitações no tocante a seleções de vieses teóricos por meio dos quais se tenta classificar Virginia Woolf. Pamela Caughie, ao citar *Orlando* como um exemplo de desconstrução crítica, observa que a escrita de Virginia Woolf perpassa uma variedade de relações literárias, pois sua natureza não se circunscreve em uma única essência e necessita ser analisada para além dos limites das críticas modernistas e feministas do século XX (CAUGHIE, 1991, p. 2, 3).

Adicionalmente, evidencia-se, nesta pesquisa, a relação de Virginia Woolf com a arte de escrever, a qual se desdobra na paixão agênera de Orlando pela escrita, que perpassa sua longa experiência de vida nas formas de poemas, cenas, reflexões e imagens simbólicas. A narração, delegada por Woolf a um biógrafo – ou biógrafa – busca, de forma inovadora, recriar a história dentro da própria narrativa em curso (BRIGGS, 2006, p. 4), atribuindo-lhe um caráter diegético *mis em abyme*.

À luz deste caráter experimentalista e vanguardista, faz-se possível notar que, enquanto biografia literária ficcional, *Orlando* propõe reflexões sobre subjetividade, identidade, mudanças corporais e relações de gênero similares às exploradas em estudos contemporâneos sobre a transexualidade (COFFMAN, 2010, p. 6).

Deste modo, em virtude da exequibilidade da desenvoltura de uma linha de reflexão a partir deste recorte, são analisados, neste trabalho, a subversão ao binarismo e a androginia da personagem – uma vez que estes representam dois dos mais notórios conflitos de gênero com os quais Orlando, cuja

experiência de vida atravessa as vivências masculina e feminina, se defronta. E, baseando-se na teoria *Queer* e em uma compilação de outros estudos que a precederam, propõe-se traçar, também, neste texto, uma breve linha do tempo de olhares sobre as concepções de masculinidade e feminilidade ao longo das construções sociais dos últimos séculos.

Para fins de organização, este trabalho se divide em três capítulos, os quais buscam oferecer uma análise multilateral da ficção de Virginia Woolf, a partir de um estudo da linguagem, dos gêneros e da sexualidade na narrativa *Orlando*:

O primeiro capítulo, intitulado ***Pelos Gêneros e Pela Vida***, é subdividido em quatro partes: a primeira, “entre realidade e ficção: uma biografia”, retrata a forma com a qual, no romance, Virginia Woolf é capaz de unir elementos do real e do ficcional ao explorar os limites dos gêneros literários pelos quais *Orlando* se desloca; a segunda, “tempo movimento”, apresenta a temporalidade da narrativa como uma ferramenta de expansão territorial, possibilitando, assim, que o protagonista transite em diversos espaços e acumule experiências de vida que perpassam séculos; a terceira, “o enigma territorial de Orlando”, coloca em perspectiva estes espaços pelos quais Orlando transita e lança luz às consequências de suas constantes mudanças e movimentos espaciais; já a quarta sessão deste capítulo, “Orlando sob a leitura dos estudos de gênero”, propõe uma análise do aspecto pendular das apresentações de feminino e masculino que a autora inclui na obra.

O segundo capítulo, ***Orlando e o não binarismo avant la lettre***, revela a intencionalidade pretensiosa e assertiva de Virginia Woolf, cuja percepção dos ideais de masculino e feminino como ideias subjetivas e passíveis de desconstrução, se tornou a essência da criação de um romance em que a mudança de gênero é retratada apenas como um acontecimento corriqueiro. Sugere-se, a partir deste capítulo, que o comprometimento de Woolf com a literatura, transcende os limites da mesma, e afirma sua relevância política e social

O terceiro capítulo, ***Uma ode à escrita***, busca, por sua vez, contemplar a relação de Virginia Woolf com a linguagem e, além disto, sobrelevar como esta relação é refletida na percepção de Orlando da escrita literária. Neste é proposta, também, uma leitura do(a) protagonista a partir da compreensão de

que, na escrita woolfiana, conforme aponta Julia Briggs (2006), à estilística é atribuída a responsabilidade de retratar a interiorização humana. Deste modo, neste capítulo, nota-se que, ao passo em que Orlando – cuja despreocupada vida longa e repleta de aventuras o(a) isenta da necessidade de criar raízes afetivas duradouras – se habitua ao passar do tempo em sua própria companhia, as reflexões sobre si próprio(a) preenchem as muitas horas que, em outras circunstâncias, seriam ociosas. Tais reflexões revelam, então, a poeticidade do romance e os inúmeros elementos narrativos que contribuem com o fortalecimento de seu elo com a palavra escrita.

1. PELOS GÊNEROS E PELA VIDA

Every moment is the centre and meeting-place of an extraordinary number of perceptions which have not yet been expressed. Life is always and inevitably much richer than we who try to express it.

(Virginia Woolf, The Narrow Bridge of Art)

1.1 Entre realidade e ficção, uma biografia

Quando Virginia Woolf planejou escrever *Orlando: Uma Biografia*, a escritora idealizou uma narrativa que pudesse manter um “*cuidadoso equilíbrio entre ficção e realidade*” (D3, p. 162, *grifo nosso*). Tendo isto em vista e considerando os limites filosóficos das possíveis definições destes conceitos, vale sobrelevar que o contraste entre os dois era, para Woolf, caro, porque à luz de sua percepção, a aproximação de sentidos entre “real” e “ficcional” se devia primariamente à ideia de que estes estariam entrelaçados na esfera da interpretação e, semelhantemente, sujeitos às variáveis da imaginação e dos julgamentos individuais.

Isto é, a ficção, na extensa produção da autora, seria como uma ferramenta de representação da realidade por meio de recursos que, embora capazes de amplificar as possibilidades do real, denotariam, ainda, uma narrativa ficcional suscetível às leituras atribuídas de juízos de valor que são incessantemente – e, com frequência, inconscientemente – realizadas por sujeitos comuns em situações cotidianas reais.

Além disto, como realça Hussey (1986), Woolf acreditava que “*a verdade da ficção possui tantos lados que somente uma permutação constante de perspectivas pode compreendê-la*” (HUSSEY, 1986, p. xvi); uma afirmação a partir da qual se pode inferir que a ficção – que só é transportada ao imaginário real quando lida e interpretada – necessita ser multilateralmente e permanentemente julgada para que os leitores cheguem, através das eras, a sua compreensão.

Esta reflexão dialoga com a importância atribuída por Virginia Woolf, no ensaio *Lives of the Obscure* (1925), a leituras de obras de décadas e séculos anteriores no momento presente, pois, para a autora, ter a produção literária

lida é uma condição *sine qua non* para que um escritor possa, enquanto autor cujo legado é a literatura, ser considerado parte da esfera do real:

Deixe-me incomodar o bibliotecário mais uma vez. Deixe-me pedir a ele para pegar, tirar a poeira e nos entregar aquele pequeno livro marrom, *As Memórias da Sr.^a Pilkington*, três volumes em uma edição, publicado por Peter Hoey em Dublin, MDCCLXXVI. As mais obscuras sombras a acompanham em seu retiro; a poeira cobre, quase completamente, seu túmulo— uma parte está notavelmente solta, e ninguém a lê desde o início do século passado quando uma leitora, talvez escandalizada com sua obscenidade ou acometida pela morte abandonou sua leitura e marcou a página em que parou com uma lista de compras desvanecida (WOOLF, 1925, p. 1228, *tradução nossa*)³.

Percebe-se, no trecho acima que a obra não lida é, para Woolf, o “túmulo” de sua autora, a despeito do fato de que o exemplar de *Memoirs of Mrs. Laetitia Pinkington* é mencionado pela ensaísta quase duzentos anos após a sua publicação original em 1754, o que revela a longevidade de sua relevância para os potencialmente escassos leitores de publicações do gênero. Na realidade da biblioteca e do momento que Virginia Woolf menciona como presente no ensaio, entretanto, a obra – assim como seu gênero – havia sido abandonada ao oblévio literário e Laetitia Pinkington seria, então, o que Julia Briggs define como parte da categoria de “figuras negligenciadas” (BRIGGS, 2005, não paginado.)⁴ pelas quais Virginia Woolf parecia expressar simpatia.

Sobre a analogia que associa a negligência do público contemporâneo a uma escritora à morte figurativa da mesma, compreende-se que, em Woolf, o legado de um autor poderia, no campo da imaginação dos leitores, atribuir-lhe vida.

Nota-se, então, que, no que concerne às distinções entre os conceitos de “real” e “ficcional”, vale se atentar à proposição segundo a qual “realidade” no léxico de Virginia Woolf adota um significado diferente de “vida” (HUSSEY, 1986, p. 34), porque não é necessário que um escritor esteja literalmente vivo

³ No original: Let us bother the librarian once again. Let us ask him to reach down, dust, and hand over to us that little brown book over there, the *Memoirs of Mrs. Pilkington*, three volumes bound in one, printed by Peter Hoey in Dublin, MDCCLXXVI. The deepest obscurity shades her retreat; the dust lies heavy on her tomb—one board is loose, that is to say, and nobody has read her since early in the last century when a reader, presumably a lady, whether disgusted by her obscenity or stricken by the hand of death, left off in the middle and marked her place with a faded list of goods and groceries.

⁴ Julia Briggs usa o termo “neglected figures” para se referir a autores de autobiografias (*memoirs*).

para que este seja parte do real, uma vez que a ideia de real individual – que se ergue para um único indivíduo, com base em sua perspectiva singular – pode ser construída por meio do imaginário de quem o lê.

Contudo, é ressaltado, aqui, que para que escritores se tornem parte das realidades imaginativas dos leitores comuns é evidentemente fundamental que eles sejam lidos, o que sobreleva a importância da leitura, salientada pela autora nos ensaios *The Common Reader Vol. 1* (1925) e *The Common Reader Vol. 2* (1932).

Complementarmente, sob a mesma ótica, Virginia Woolf faz, a seus leitores, em *An Unwritten Novel* (1920) e *Mr. Bennett e Mrs. Brown* (1924), um convite ao pensamento analítico sobre os acontecimentos rotineiros destacando que estes estão, tais como as obras literárias, abertos às inúmeras interpretações criativas que podem provir de seus observadores. Desta vez, o que entra em evidência é a vida enquanto matéria-prima da ficção.

Em *An Unwritten Novel (Um Romance Não Escrito)*, especificamente, a narradora-personagem discorre sobre os acontecimentos que transcorrem durante uma viagem de trem e usa sua imaginação para descrever uma outra personagem, por ela desconhecida, tentando adivinhar, durante o trajeto, a história de sua vida apenas com base em especulações, que são desenvolvidas no decorrer do percurso.

Este exercício de supor a realidade ou de “decifrar o segredo” da mulher desconhecida, como a narradora mesmo coloca, se configura, porém, na criação de uma nova história, que embora não integre necessariamente o real verdadeiro – fidedigno à identidade da mulher –, existe no campo da imaginação da narradora e se transpõe para a sua realidade individual, quando se converte em algo em que esta acredita.

Consequentemente, presume-se que, para Virginia Woolf, há uma multitude de reais: os reais individuais – que se constroem a partir das crenças de sujeitos específicos – e os reais coletivos que, com frequência, comportam fatos e acontecimentos cujo conhecimento é comum a um ou mais grupos de sujeitos.

Este argumento pode ser justificado a partir da ideia de que, na narrativa woolfiana, “há uma distinção entre a voz do ‘eu’ que dialoga com o ‘eu’ interior e a voz do ‘eu’ cuja expressão acontece nos limites das relações entre uma

identidade e outra” (HUSSEY, 1986, p. 22, *tradução nossa*).⁵ Tais vozes delineiam, de formas distintas, seus julgamentos, concepções e opiniões, além de estarem constantemente sob as influências umas das outras. A exemplo disto, é possível refletir sobre a força que a verdadeira identidade da mulher observada pela narradora de *An Unwritten Novel* no trem exerce sobre o seu “eu”, quando, factualmente, fica claro que o “real” de ambas não pode coexistir, pois a veracidade do “real” da outra personagem anula a possibilidade de existência do “real” criado pela narradora: “*Meu mundo caiu! Do que vale minha opinião agora? O que eu sei sobre a vida? Esta não é Minnie. Moggridge nunca existiu. Quem sou eu? A vida não tem graça [...]*” (WOOLF, 1920, p. 803, *tradução nossa*)⁶.

Assim, conclui-se que, quando a imprevisibilidade das situações, ao fim da viagem, acomete a história imaginada pela narradora, a mesma descobre que suas hipóteses estavam erradas e ao leitor é posta a reflexão: se ela jamais tivesse chegado às verdades que desmentiram suas suposições, suas verdades continuariam sendo aquelas que, originárias de seu imaginário, emergiram de um exercício criativo de interpretação de eventos da vida real como se esta fosse uma obra ficcional.

Por isso, vê-se que, na obra de Woolf, não só o ficcional é um espelho do real, mas a realidade também se sujeita aos princípios da “obra aberta”, conceito extensamente explorado por Umberto Eco em sua publicação de 1962, na qual o autor descreve a narrativa literária como “passível de mil interpretações diferentes” (ECO, 2005, p. 40) e aponta, ainda, que, a cada interpretação, a obra “revive dentro de uma perspectiva original” (*Ibidem*).

Ao atribuir a Orlando o título de “biografia”, Virginia Woolf espera que à ficcionalidade do gênero romance seja dada a chance de uma leitura guiada pelas percepções da vida real. Ela compila, interna e externamente, diferentes gêneros em uma obra. *Orlando* é um romance, uma biografia e uma sátira; há, em seu texto, prosa, poesia e teatro.

É, no mais, uma produção literária em que é possível explorar uma redefinição da dinâmica da relação entre quem escreve e quem lê (BENZEL,

⁵ No original: “There is a distinction between the voice of the “self speaking to the self” and the “I” that is uttered in the shared world of relationships between one identity and another.”

⁶ No original: “Well, my world’s done for! What do I stand on? What do I know? That’s not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life’s bare as bone.”

1994, p. 169). Em conformidade com Benzel (1994), Woolf sugere que a leitura de *Orlando* seja um exercício de criatividade para os leitores e que, adicionalmente, este exercício possa lhes oferecer novas maneiras alternativas de aprender sobre o mundo (Idem, p. 170), o que, complementarmente, pode sugerir o uso interpretativo da criatividade na vivência real.

Afinal, Pamela Caughie (1991) afirma que a ficção woolfiana é um mundo inteiro; um mundo em que há, porém, limitações, pois os personagens estão incumbidos de funcionalidades pré-definidas ao mesmo tempo em que estão presos aos contextos sócio-históricos de suas narrativas, que tendem a reproduzir a historiografia do real:

Woolf não aceita nem a ideia de um indivíduo único, nem a ideia de submersão do indivíduo em um certo tipo de consciência universal. Seu personagem não é único (como os de Proust), típico (como os de Bennett), arquétipo (como os de Joyce) ou anônimo (como os de Sarraute), porque seu personagem não representa nada; alternativamente, seu personagem é funcional. Como a arbitrariedade das formas literárias, a tenuidade do personagem na ficção de Woolf se deve às relações do indivíduo com outros, com os lugares e situações. Personagens e “eus”, tais como formas narrativas e a linguagem literária, estão situados no domínio espacial de outros discursos e funções que existem em contextos e construções que os englobam. O personagem é inseparável de sua narrativa e de seus contextos retóricos e o “eu” é inseparável de seus contextos históricos ou sociais. Uma narrativa não representa somente um mundo; ela representa, também, maneiras de produzir e de valorizar este mundo (CAUGHIE, 1991, p. 84, *tradução nossa*).⁷

Em *Orlando*, em contrapartida, o mundo do personagem é, ao mesmo tempo, mimético – de forma que instiga o leitor a pensar as relações e situações exteriores à ficção –, e fantasioso a ponto de a elasticidade do tempo permitir deslocamentos que ampliam as experiências do “eu” para que este atenda, com maestria e de forma profusa, à funcionalidade comum às biografias, *memoirs* e ficções⁸: contar histórias.

⁷ No original: Woolf accepts neither the uniqueness of the individual nor the individual's submergence in some universal consciousness. Her character is neither individual (Proust) nor typical (Bennett), neither archetypal (Joyce) nor anonymous (Sarraute), because her character does not represent anything; rather, her character is functional. Like the arbitrariness of literary forms, the tenuousness of character in Woolf's fiction is due to the individual's relatedness and situatedness. Character and self, narrative form and literary language, are situated within various discourses and function within the contexts and constructs that enclose them. The character is as inseparable from its narrative and rhetorical contexts as the self is inseparable from its historical and social contexts. A narrative does not just represent a world; it represents as well a mode of producing and a way of valuing that world.

⁸ Como defendido por Woolf em *The Art of Fiction* (1927).

1.2 Tempo e movimento

Em *The Art of Biography* (1939), Virginia Woolf elucida os motivos pelos quais acredita que os biógrafos, ao escreverem, são confrontados com maiores desafios que os romancistas, pois, segundo a autora, a biografia é “a mais restrita das artes” (WOOLF, 1939, p. 3270) em função de ser, inevitavelmente, baseada em evidências da vida real do biografado.

Além disso, a obrigatoriedade de manter a fidedignidade histórica aos acontecimentos reais se estende, também, à tarefa de narrar as outras vidas que integram o primeiro plano da realidade do indivíduo em destaque; o que acrescenta à complexidade do ofício.

No escopo da biografia, ainda, o tempo assume um papel determinante, uma vez que a história contada é formada por compilações de diferentes momentos em que circunstâncias e ações influenciam a perspectiva do biógrafo e ocasionam mudanças nas percepções dos leitores sobre a personagem, que também é moldada pelos ciclos temporais pelos quais passa.

A exemplo disto, cita-se aqui uma passagem contada sob a perspectiva do biógrafo de Orlando. Neste trecho, é narrada, em tom compreensivo, a reação da protagonista ao presenciar o final do século dezoito e a introdução dos novos hábitos, costumes e as mudanças climáticas do século dezanove; um novo ciclo ao qual ela não parece pertencer:

Não havia nada de errado no fato que, enquanto isso se passava em todas as regiões da Inglaterra, Orlando se trancasse em sua casa em Blackfriars e fizesse de conta que o clima continuava o mesmo; que ainda se podia dizer quais eram as preferências pessoais e usar calças ou saias de acordo com o que ditasse o capricho de cada um. Mas até ela, por fim, foi obrigada a reconhecer que os tempos haviam mudado (WOOLF, 2017, p. 153).

Ao ilustrar o comportamento de Orlando diante da transição dos séculos, Virginia Woolf lança luz à longevidade da personagem, a qual, como se pode notar, é um dos mais conspícuos aspectos ficcionais da narrativa. Este, por sua vez, demonstra que viver através dos séculos não torna um indivíduo capaz de absorver todas as mudanças que sobrevêm com a consecutividade dos anos.

Observa-se, assim, que a expressiva ficcionalidade de alguns eventos narrativos da obra coloca em perspectiva questões inerentemente humanas ao mesmo tempo em que confere a Orlando a possibilidade de transitar por áreas que ultrapassam as restrições do real biográfico. Em concordância com Avron Fleishman (1975), é correto dizer que Orlando lida com as suas memórias e questões pessoais interiores ao passo em que se move em um mundo desprendido da vivência orgânica ou até mesmo da fidedignidade histórica (FLEISHMAN, 1975, p. 141).

Desta forma, além da mobilidade fantástica do protagonista, sob o panorama espaço-temporal ficcional da narrativa, destaca-se a transitoriedade de elementos da realidade humana que são transpostos para o seu “real”, construído a partir do gênero romance: os personagens em sua vida, seus hábitos, os lugares em que se situa e pelos quais passa, seus bens materiais e suas relações.

Estes têm, repetidamente – embora às vezes imperceptivelmente –, suas permanências na vida de Orlando desafiadas pelo longo tempo durante o qual a história se estende e, conforme surgem e desaparecem, sendo frequentemente substituídos por constituintes de um novo cenário, deixam sua marca ao modificarem o “eu” do personagem:

[...] Ao passo em que as condições de vida e os costumes sociais são modificados através dos séculos, os hábitos e crenças de Orlando também passam por mudanças e, ao passo em que as pessoas que conhece e seus empregados desaparecem com o passar dos anos, o poder do tempo sobre o homem e suas criações se torna aparente (GERMAN; KAEHELE, 1962, p. 36, *tradução nossa*)⁹.

No entanto, na narrativa, o preponderante poder do tempo, responsável pela não-permanência de certos espaços, relações e costumes no presente da personagem mostra sua força por meio de cada inesquecível evento, pois, quando um cenário passado se vai por completo, as memórias do ciclo temporal em que este existiu transparecem em eventos e lugares do presente, como se parte da construção passada ainda pudesse ser transposta para a atualidade, seja ela boa, má, neutra ou de caráter indecifrável.

⁹ No original: “As living conditions and customs are modified with the centuries, as Orlando alters some of her habits and beliefs, and as her acquaintances and servants disappear with the years, the power of time over man and his creations become apparent”.

Sob esta leitura da temporalidade na obra, menciona-se, também, neste texto, a ancestralidade aristocrática de Orlando, a qual, indissociável do personagem durante toda a sua vida, é visível em seus costumes, em suas roupas, em sua casa, em suas diversas possessões e em muitas de suas decisões. Sua memória, que sobrevive a despeito até mesmo das lembranças da protagonista, é parte fundamental de sua história e se desdobra em gradações reais e ficcionais e em desenlaces positivos e negativos do enredo.

1.2.1 Ancestralidades

Em razão de numerosas menções da temática, tornou-se claro o fascínio Virginia Woolf pela ideia de ancestralidade em suas histórias sobre famílias (LEWIS, 1985, p. 193), apesar de suas posições sobre o tema parecerem, por vezes, conflitantes.

Em uma análise de alguns de seus escritos pessoais e profissionais, é possível notar que Woolf ora atribui valor histórico-cultural a descendências individuais ou familiares, ora repudia a propagação da noção de que o legado da ancestralidade não se relativiza e deve se sobrepor a outros, gerando, assim, a perpetuação cíclica de benefícios sociais a sujeitos cujas origens lhe concedem títulos e riquezas.

Isto pode ser creditado ao entendimento de que, para a escritora, suplementarmente, a ancestralidade assume um valor plurissignificativo, tendo suas raízes ligadas não somente à materialidade, mas também aos inúmeros legados adquiríveis de familiares, interações e lugares. Sendo assim, observa-se que a descendência é, na literatura woolfiana, um instrumento capaz de evocar as memórias do passado que, envoltas nos laços familiares, influenciam as gerações que as sucedem, moldando seus hábitos, preferências e opiniões.

No conto *Ancestors* (1923), por exemplo, a personagem em destaque é a senhora escocesa Vallance, a qual, em uma visita a Londres, compara a cidade com o local em que cresceu e do qual guarda lembranças afetivas de sua família. Na história em questão, Vallance despreza a experiência de sua visita a Londres porque ao romantizar seu passado e ancestralidade não encontra, no novo local, espaço para a exaltação das memórias de sua infância:

A natureza sempre havia sido sua paixão; as montanhas, o mar. Contudo, em Londres, quando se olha pela janela, vê-se somente casas—seres humanos apertados nestas pequenas caixas, umas em cima das outras. Era uma atmosfera em que ela, a senhora Vallance, não poderia viver. Ela não poderia sair para um passeio em Londres e ver crianças brincando nas ruas. Ela era, talvez, sensível demais; a vida seria impossível se todos fossem como ela, mas quando ela se lembrou de sua infância, e de seu pai e de sua mãe, e da beleza que emanava deles—‘Que vestido lindo!’ (WOOLF, 1923, p. 4440, *tradução nossa*)¹⁰.

Com base na citação acima, é possível, ainda, tecer alguns comentários pontuais acerca do conto: a) fica a critério do leitor decidir sob qual ótica interpretar o comportamento da senhora Vallance, podendo este classificá-la como uma pessoa esnobe – incapaz de exteriorizar suas preferências – ou somente como alguém que, enfrentando grandes dificuldades em sua adaptação a um novo cenário, sente falta do tempo de sua infância e reage de forma hostil ao se defrontar com o novo; b) o fato de a protagonista não ser jovem contribui para que esta tenha certa resistência à modernidade que acometia a grande Londres antes de chegar a outras cidades, mas mostra que é a sua existência individual que se torna antiquada em um mundo em que o presente apresenta tantas disparidades se comparado ao seu passado; c) a inversão de perspectivas da narrativa leva o leitor a relevar as motivações da senhora Vallance e o induz a pensar de forma positiva sobre Londres – a Londres em que Virginia Woolf viveu e, a qual, remete a sua própria ancestralidade.

Mesmo com suas muitas possibilidades de leitura, o “ancestral”, na história da senhora Vallance é, em qualquer uma de suas linhas interpretativas, diretamente ligado às memórias que carregam consigo a afeição do passado; passado este que entrelaça o real e o ficcional ao trazer à tona, concomitantemente, as memórias de Woolf e da senhora Vallance sobre as cidades em que viveram.

¹⁰ No original: Nature had always been a passion with her; the mountains, the sea. Here in London, one looked out of the window and saw more houses—human beings packed on top of each other in little boxes. It was an atmosphere in which she could not possibly live; herself. She could not bear to walk in London and see the children playing in the streets. She was perhaps too sensitive; life would be impossible if everyone was like her, but when she remembered her own childhood, and her father and mother, and the beauty and care that were lavished on them— ‘What a lovely frock!’

No ensaio *Street Haunting: A London Adventure* (1930), por sua vez, Londres é ilustrada sob a real perspectiva construída a partir das memórias Woolf. Nele, a autora descreve a cidade como “diferente de qualquer outra” e exalta sua beleza e qualidades associando a imagem do local a recorrentes lembranças:

Quão bela é então uma rua de Londres, com suas ilhas de luz e seus longos bosques de escuridão e, de um lado, talvez algum espaço coberto de grama, salpicado de árvores, onde a noite está se dobrando para dormir naturalmente e, à medida que se passa na grade de ferro, ouvem-se aqueles pequenos estalos e agitações de folhas e galhos que parecem supor o silêncio dos campos ao redor, o pio de uma coruja e, ao longe, o barulho de um trem no vale. Mas somos lembrados de que esta é Londres (WOOLF, 1930, 3155, *tradução nossa*)¹¹.

Neste trecho, observa-se que a imagem de Londres é a de uma bela cidade que se divide entre a natureza – que com frequência representa uma ponte para as lembranças do passado – e a modernidade que deveria ser o futuro, mas que já não era mais o futuro, porque se encontrava no presente, como a modernidade que invade o mundo da senhora Vallance durante sua viagem.

A despeito de descrições tão divergentes da mesma cidade, tanto em *Ancestors* quanto em *Street Haunting*, a noção de temporalidade é inerente aos olhares das personagens. Esta, implacável, não esconde sua influência sobre quaisquer indivíduos, os quais têm, como parte fundamental das construções de suas individualidades, as memórias de seus passados.

Quando Thomas Lewis escreve que “Virginia Woolf se considerava uma herdeira do passado que se acumula momento após momento e que se preserva por meio da memória” (LEWIS, 1985, p. 186)¹², o autor denota o quão conscientemente Woolf se vê através da experiência do tempo, dando a si própria espaço para pensar e repensar seus pontos de vista, decisões e atitudes sobre questões pertinentes à vida humana.

¹¹ No original: How beautiful a London street is then, with its islands of light, and its long groves of darkness, and on one side of it perhaps some tree-sprinkled, grass-grown space where night is folding herself to sleep naturally and, as one passes the iron railing, one hears those little cracklings and stirrings of leaf and twig which seem to suppose the silence of fields all round them, an owl hooting, and far away the rattle of a train in the valley. But this is London, we are reminded.

¹² No original: Virginia Woolf also considered herself an inheritor of a past that accretes moment upon moment to be preserved through the agency of memory.

Afinal, o passado enquanto herança pode se manifestar de diferentes formas, moldando a realidade e, conseqüentemente, as ações de quem o herda, de maneira contínua e adaptável, revelando, deste modo, a elasticidade e a relativização das verdades individuais e coletivas, cujas validações jamais podem ser projetadas para que tenham aceitação unânime e atemporal.

Em concordância com esta reflexão, nota-se que, em Woolf, um autor não precisa cumprir a função de detentor de uma verdade inalterável capaz de resistir a todo e qualquer teste do tempo: em sua produção literária, um autor pensa e, enquanto pensa escreve. Posteriormente, este autor pode repensar o que escreveu e manter a mesma opinião, mudar parte dela, mudá-la por completo ou, humanamente, aceitar que, como qualquer outro sujeito, este se divide porque suas experiências passadas se acumulam em suas memórias e passam a influenciar seus julgamentos de formas distintas.

Esta linha de pensamentos é, ainda, ilustrada em *Orlando*, quando a personagem, também autora, ao relembrar uma série de eventos do passado, pensa sobre a sua escrita e sobre as mudanças em sua vida:

Como gostava de ficar escutando os sons quando menino, julgando ouvir nas tumultuosas sílabas que saíam dos lábios o mais belo de todos os poemas. Então, nesse violento frenesi introduziu-se – como efeito, talvez, de Sasha e sua desilusão – alguma gota negra, tornando sua rapsódia letárgica. Lentamente, abriu-se dentro dela alguma coisa intrincada e cheia de compartimentos, exigindo que usemos uma tocha para explorá-la, em prosa, e não em verso; e se lembrou de como estudara apaixonadamente aquele médico de Norwich, Browne, cujo livro estava ali à mão. Ela desenvolvera, aqui, em solidão, após o incidente com Greene, ou tentara desenvolver, pois só os céus sabem como esses processos são demorados, um espírito capaz de resistência, “Escreverei”, dissera, “o que me agrada escrever”; e eliminara, então, vinte e seis volumes. Ainda assim, apesar de todas as viagens e aventuras e profundas reflexões, ela estava ainda em processo de elaboração. O que o futuro poderia trazer, só os céus sabiam. A mudança não dava trégua; talvez jamais desse trégua. Antigas muralhas de pensamento, hábitos que pareciam duráveis como pedra desabavam como sombras ao toque de outra mente, deixando no lugar um céu limpo, todo salpicado de novas e cintilantes estrelas (WOOLF, 2017a, pp. 117-118).

É justo dizer que Virginia Woolf não só reconhecia seu constante processo de mudança através das décadas, como também se dividia, a despeito da passagem do tempo, entre posicionamentos conflitantes, sendo um deles relacionados ao olhar que lançava sobre a aristocracia.

Em seus romances, diários e ensaios, a autora tanto atribui críticas sociais ao culto à ancestralidade de famílias nobres como menciona o seu deslumbramento contemporâneo pela tradicionalidade das mesmas e tais atribuições coexistem ao longo de sua obra sem demonstrarem serem produtos de suas mudanças pessoais.

Em sua publicação *Am I a Snob?* (1936) – cujo título interrogativo mostra-se, por si só, um desafio ao princípio da inalterabilidade de um escritor –, a autora menciona que existem oportunidades através das quais qualquer pessoa pode desenvolver um comportamento esnobe e que aqueles que adotam tal comportamento são vistos em situações nas quais exibem seus títulos a outras apenas para se considerarem importantes.

Neste mesmo ensaio, Woolf menciona, ainda, que há nobres que admira e há, também, aqueles por quem sente repulsa, sendo sua admiração direcionada àqueles que não considera esnobes e que refletem, em seus maneirismos, falas e roupas, sua ascendência (WOOLF, 1936, p. 9912).

Curiosamente, no último capítulo do romance, Orlando se faz a mesma pergunta que Virginia Woolf se faz no título de seu ensaio: “sou uma esnobe?” (WOOLF, 2015, p. 213) e prossegue, questionando o seu apreço à própria ancestralidade ao dizer “a jarreteira no salão? Os leopardos? Meus ancestrais? Orgulhosa deles? Sim!” (*Ibidem*).

Tendo isto em vista, um romance como *Orlando*, ao longo do qual a nobreza aristocrata é tanto criticada quanto exaltada por Woolf, não é tão atípico na realidade da autora quanto poderia aparentar ser: dentre os pontos altos das origens de Orlando, são mencionados sua educação e seu respeito pela história. Em contraste, porém, estão os aspectos negativos do ambiente ao qual o personagem está habituado, tais como o desprezo por questões concernentes à desigualdade econômica e as excessivas demonstrações de luxo e a propagação de histórias de vitória individuais ou de uma linhagem.

No episódio da Grande Geada, a título de exemplo, uma clara crítica à nobreza é elucidada quando o rei decide usar a ocasião da coroação para festejar, a despeito da miséria da população, que sofre as consequências da paralização das atividades agrícolas e pecuárias locais:

Mas enquanto, no campo, as pessoas passavam por necessidades extremas e o comércio estava paralisado, Londres se divertia num

carnaval dos mais brilhantes. A corte estava em Greenwich e o novo rei aproveitou a oportunidade que a coroação lhe dava para ganhar a simpatia dos cidadãos. Deu instruções para que o rio, que estava congelado a uma profundidade de mais de seis metros, ao longo de ambas as margens fosse varrido, decorado e ganhasse todo o aspecto de um parque de diversões, com pérgolas, labirintos, aleias, quiosques com bebidas, etc., tudo à sua custa. Para si próprio e os cortesões, reservou certo espaço bem em frente aos portões do Palácio; o qual, separado do público apenas por uma corda de seda, logo se tornou o centro da mais brilhante sociedade da Inglaterra [...] (WOOLF, 2017a, p. 24).

Uma reflexão sobre esta dinâmica que propicia a desigualdade social pode levar ao questionamento segundo o qual a ancestralidade é parte de sua causa. Afinal, o que essencialmente separa o rei e os outros membros da corte – que jamais passariam por necessidades similares às mencionadas – dos plebeus que habitam o campo são apenas as linhagens de suas famílias.

Além disto, um dos grandes conflitos pessoais de Orlando, em se tratando do tema “ancestralidade”, é constituído pelos laços que ligam o conceito ao tradicionalismo, pois pensar o passado histórico de forma completamente romantizada implica atribuir ao presente um julgamento conservador, que idealiza e perpetua convicções e convenções sociais antiquadas. Afinal, embora tenha sua trajetória narrada a partir da era elizabetana, Orlando, neste período, é apenas um adolescente, que, pertencendo a uma nova geração, lança um olhar crítico aos costumes tradicionais que resistem à passagem do tempo, em consequência de sua ampla disseminação:

Logo, entretanto, Orlando se cansou, não apenas do desconforto deste tipo de vida e das confusas ruas dessa zona, mas também dos costumes primitivos das pessoas. Pois é preciso lembrar que o crime e a pobreza não tinham, para os elisabetanos, nada da atração que têm para nós. Não tinham nada de nossa vergonha moderna relativamente à aprendizagem livresca; nada de nossa crença de que ter nascido filho de um açougueiro é uma benção e ser incapaz de ler uma virtude; nada da ilusão de que aquelas coisas que chamamos de “vida” e “realidade” estão, de alguma forma, ligadas à ignorância e à brutalidade; nem, na verdade, qualquer equivalente para essas duas palavras. Não foi em busca da “vida” que Orlando se misturou a eles; não foi em busca da “realidade” que ele os abandonou. Mas depois de ouvir umas vinte vezes como Jake tinha perdido o nariz e Sukey, sua honra – e contavam histórias de maneira admirável, deve-se admitir – ele começou a se cansar um pouco da repetição, pois um nariz só pode ser cortado de um modo e a virgindade perdida de outro – era, pelo menos, o que achava – enquanto as artes e as ciências tinham uma diversidade que atiçava profundamente sua curiosidade (WOOLF, 2017a, p. 22).

Vê-se que o protagonista, que, neste momento de sua juventude, não busca apenas a “vida” ou a “realidade”, compreende as limitações temporais do seu real e se encontra à procura de um ambiente que o acolha de forma estimulante e atice sua curiosidade, diferentemente dos ambientes aos quais se acostumara, em que a repetição de comportamentos elizabetanos improdutivos é uma regra a ser seguida.

A despeito disto, é notável que a ancestralidade desempenha um papel importante na vida de Orlando: a narrativa é iniciada a partir da descrição das histórias de seus antepassados, os quais influenciam a formação de seu “eu” por meio da ideia de continuidade das tradições familiares, mesmo que Orlando nunca os tenha conhecido:

Os ancestrais de Orlando tinham cavalgado por campos de asfódelo e por campos pedregosos e por campos banhados por estranhos rios e tinham arrancado muitas cabeças, de muitas cores, de muitos ombros, trazendo-as na volta, para pendurá-las na viga. Assim também faria Orlando, jurava ele. Mas como tinha só dezesseis anos e era demasiado jovem para cavalgar com eles pela África e pela França, saía, sem ser percebido pela mãe e pelos pavões do jardim, e ia para o seu quarto no sótão e ali talhava e aguilhoava o ar com a sua lâmina [...]. Seus antepassados tinham sido nobres desde sempre (WOOLF, 2017a, pp. 11-12).

Desta maneira, observa-se, à parte do tom satírico da obra, que, para Virginia Woolf, a ancestralidade também se configura em um legado que é adquirido de forma involuntária e do qual não se pode fugir por completo. Portanto, independentemente de suas mudanças e futuras escolhas, Orlando é parte de sua família nobre e, como tal, recebe uma formação que o induz a desejar traçar para si uma trajetória similar àquelas de seus antepassados.

Em contrapartida, para além da exacerbação da masculinidade esperada dos homens nobres, a ancestralidade de Orlando se manifesta, também, em outras ocasiões, de maneira individual – que o distingue de outros nobres –, e se revela em forma de uma estética de tom agradável e por meio de conhecimentos que adquirira em sua infância, em função do poder aquisitivo de sua família e de outras experiências que constituem suas memórias e que não necessitam ser sempre atribuídas a laços consanguíneos:

Pois enquanto a olhava, a densidade de seu sangue se diluía; em suas veias o gelo virara vinho; ouvia as águas escorrendo e os pássaros cantando; a primavera tomava conta da severa paisagem invernal; sua virilidade despertava; empunhava uma espada; investia contra um inimigo mais destemido que o polonês ou o mouro; mergulhava em águas profundas; via a flor do perigo crescer numa fenda; estendia a mão – na verdade, estava repassando um de seus mais apaixonados sonetos, quando a princesa se dirigiu a ele: “Poderia fazer a gentileza de passar o sal?”

Ele ficou todo vermelho.

“Com o maior prazer, madame”, replicou, falando em francês com perfeita pronúncia. Pois – os céus sejam louvados – ele falava a língua como se fosse a sua; aprendera com a criada da mãe (WOOLF, 2017, p. 29).

Nesta passagem, como se pode perceber, a fluência em francês, que aparenta ser um notável legado ancestral de Orlando, não se deve unicamente a sua família, mas também à convivência com a criada da mãe que é, assim, apresentada como uma importante contribuinte na constituição da identidade nobre individual de Orlando, mesmo não sendo esta parte de sua linhagem.

Por isso, nota-se, ao longo da narrativa *Orlando*, a relativização do conceito de ancestralidade. Este que, outrora, seria ligado apenas a uma linhagem familiar é, no texto de Woolf, por vezes, associado a memórias da infância que tecem as características que integram o “eu” no presente, as quais, embora estejam vinculadas à presença de ancestrais na vida do personagem, criam, por si próprias, um legado simbólico cujas origens ultrapassam os limites das relações consanguíneas.

Deste modo, a ancestralidade de Orlando se afirma dentro e fora de seu escopo familiar, embora o reconhecimento da herança do passado, proveniente das experiências de sua infância seja sempre atribuída pelo personagem à nobreza de seu parentesco.

Como afirma Lewis, “*Virginia Woolf desenvolveu a visão de que o passado se acumula e toma uma forma tangível em qualquer objeto ou pessoa*” (LEWIS, 1985, p. 188) e, na narrativa *Orlando*, em se tratando da infância do protagonista, esta forma tangível se encontra nos objetos familiares aristocráticos que honram seus antepassados, o que evoca o relacionamento de Woolf com sua amante e amiga Vita Sackville-West – a quem o romance é dedicado – e lança luz ao fascínio da própria autora pela aristocracia.

É inegável que a inspiração estética de Vita é crucial para as formações do cenário e da descrição do personagem Orlando e, como se pode observar

na passagem a seguir, a admiração de Woolf por sua ancestralidade é demonstrada de forma clara no terceiro volume da publicação de seus diários:

Vita me conduziu pelos 4 acres de construção, que ela ama: muito pouca beleza consciente para o meu gosto: quartos pequenos de frente para edifícios: sem vistas: ainda assim uma ou duas coisas permanecem: Vita andando cuidadosamente em seu vestido turco, enquanto é aguardada por jovens meninos na galeria. Ele parece flutuar, como um grande veleiro sobre tudo que parece ser característico da nobre vida inglesa: cães fazendo barulho, crianças aglomeradas, tudo muito livre e robusto: & [uma] carroça trazendo lenha para ser serrada pela grande serra circular. Como você percebe isso? Perguntei a Vita. Ela disse que tem trazido lenha do Parque para reabastecer as grandes fogueiras como esta por séculos: & suas ancestrais cultivaram o hábito de andar na neve com seus grandes cães. Todos os séculos pareciam iluminados, o passado expressivo, articulado; não estúpido e imemorable (WOOLF, D., 23 Jan. 1927, p. 125, *tradução nossa, grifo nosso*)¹³

A 'expressividade do passado' que as tradições seguidas por Vita ostentam são enaltecidas por Virginia Woolf também em Orlando de diversas maneiras, sendo uma das mais proeminentes delas, as ilustrações incluídas pela autora no romance, as quais são, em sua grande parte, retratos aristocráticos de membros da família Sackville¹⁴, como se pode observar a seguir:

Figura 1: Orlando quando menino

¹³ No original: Vita took me over the 4 acres of building, which she loves: too little conscious beauty for my taste: smallish rooms looking on to buildings: no views: yet one or two things remain: Vita stalking in her Turkish dress, attended by small boys, down the gallery, wafting them on like some tall sailing ship—a sort of covey of noble English life: dogs walloping, children crowding, all very free & staley: & [a] cart bringing wood in to be sawn by the great circular saw. How do you see that? I asked Vita. She said she brought wood in from the Park to replenish the great fires like this for centuries: & her ancestress walked so on the snow with their great dogs bounding by them. All the centuries seemed lit up, the past expressive, articulate; not dumb & forgotten.

¹⁴ Ambos os retratos em destaque estão presentes na edição de Orlando que integra a bibliografia deste trabalho.



Edward Sackville, quarto conde de Dorset, por Cornelius Nuie

Figura 2: Orlando quando embaixador



Richard Sackville, quinto Conde de Dorset, por Robert Walker

Estes retratos, que preservam as memórias em um lugar físico, para além de representarem o apreço de Virginia Woolf pelas tradições da família Sackville e sua nobreza, possuem, entretanto, o peso simbólico de serem

apenas imagens, imutáveis, imunes aos efeitos do tempo sobre a existência humana e incapazes de agir sobre o futuro.

Segundo Christine Fourinaies (2016), os retratos, na narrativa de Orlando, representam, ainda, ruína e desgraça, pois Orlando é o último de sua linhagem (FOURINAIES, 2016, p. 30) e, embora a personagem seja agraciada com a longevidade, ela se depara com situações que a levam a questionar o verdadeiro valor de sua bagagem ancestral, como quando a história de sua família gera, nos ciganos, um sentimento de pena:

Aos poucos, ela começou a sentir que havia alguma diferença entre ela e os ciganos, o que a fazia, às vezes, hesitar em casar-se com um deles e ficar vivendo em seu meio para sempre. No início, a explicação que tentou dar para isso era que ela vinha de uma raça antiga e civilizada, enquanto os ciganos eram um povo ignorante, não muito acima dos selvagens. Uma noite, quando lhe faziam perguntas sobre a Inglaterra, não pôde deixar de descrever, com orgulho, a casa onde nascera, que ela tinha trezentos e sessenta e cinco quartos e tinha estado nas mãos da família dela por quatrocentos ou quinhentos anos. Seus antepassados eram condes ou até mesmo duques, acrescentou. Ela notou, ao dizer isso, que os ciganos ficaram incomodados; mas não intrigados como antes, quando ela dissera que a natureza era bonita. Agora eles se mostraram gentis, mas perturbados, tal como acontece com pessoas de fina estripe quando um estranho vê-se obrigado a revelar sua origem plebeia ou sua pobreza. Rustum seguiu-a sozinho quando ela saiu da tenda, dizendo-lhe que não precisava se preocupar por seu pai ser um duque e dono de todos os quartos e móveis que ela descrevera. Nenhum deles ia pensar mal dela por causa disso. Uma vergonha que nunca sentira antes tomou, então, conta dela. Estava claro que Rustum e os outros ciganos consideravam uma ascendência de apenas quatrocentos ou quinhentos anos a mais modéstia possível. Suas próprias famílias remontavam a, pelo menos, dois ou três mil anos. Para os ciganos, cujos ancestrais tinham erguido as pirâmides séculos antes de Cristo nascer, a genealogia dos Howards e dos Plantagenetas não era melhor nem pior que a dos Smiths e Jones: eram ambas insignificantes. Além disso, numa terra em que o menino do pastoreio tinha uma linhagem que vinha de longe, não havia nada de especialmente memorável e desejável em ter nascido em uma família antiga; vagabundos e mendigos, podiam, todos, reivindicar a mesma coisa. E, depois, embora fosse muito gentil para falar abertamente, estava claro que o cigano pensava não haverá ambição mais vulgar do que a de ter quartos às centenas [eles estavam no alto de um monte quando conversavam; era noite; as montanhas se erguiam ao redor deles] quando a terra inteira era nossa. Do ponto de vista dos ciganos, um duque, entendeu Orlando, não passava de um aproveitador ou ladrão, que tirava terras e dinheiro das pessoas que davam pouco valor a essas coisas e que não conseguia pensar em nada melhor para fazer do que construir trezentos e sessenta e cinco quartos quando um só era suficiente e o melhor mesmo era não ter nenhum. Não podia negar que seus antepassados tinham acumulado campos e mais campos; casas e mais casas; títulos e mais títulos; embora nenhum deles tinha sido santo ou herói ou grande benfeitor da humanidade. Tampouco podia rebater o argumento [Rustum era

cavalheiro demais para insistir nisso, mas ela entendeu] de que qualquer homem que fizesse agora o que os antepassados dela tinham feito trezentos ou quatrocentos anos atrás seria denunciado – e, da maneira mais veemente, pela própria família dela – como um arrivista vulgar, um aventureiro, um *nouveau riche* (WOOLF, 2017, pp. 98-99).

Nesta longa passagem, observa-se um momento que contempla uma reflexão de Orlando sobre sua ancestralidade, posta em perspectiva, comparada a outras ancestralidades cronologicamente mais expressivas e despojada do valor que lhe é conferido no espaço em que a personagem transitava antes de se juntar aos ciganos.

Relativiza-se, a partir do pensamento coletivo ilustrado no trecho, a identidade de Orlando que se afirma a despeito de sua linhagem familiar em um círculo social em que sua ancestralidade traz consigo uma bagagem negativa e retoma ainda a ruína e a desgraça, as quais, em concordância com Fourinaies (2016) emanam dos retratos de seus antepassados.

No trecho citado, a destruição das dinâmicas sociais igualitárias é responsabilidade dos ancestrais de Orlando, que, aproveitando-se da desigualdade político-econômica, construíram seu nome e sua fortuna; argumento com o qual Orlando não pode discordar e que evoca as opiniões conflitantes de Virginia Woolf acerca dos impactos sociais da herança aristocrática.

Assim, embora os ciganos aceitem a presença de Orlando dentre eles, a personagem enfrenta um conflito interno e, por motivos que não consegue controlar, causa-lhe desconforto ficar, por muito tempo, em um ambiente em que sua identidade depende apenas de suas ações e no qual a história do qual é originária não importa.

A narrativa mostra, posteriormente, que Orlando jamais poderia sentir que pertencia àquele lugar. Aquela não era a sua casa e sua casa estaria sempre conectada a suas raízes ancestrais, as quais ela, com frequência, questiona, o que a leva a, eventualmente, encontrar-se sem um território ao qual pudesse pertencer por completo.

1.3 O enigma territorial de Orlando

Aos dezesseis anos, Orlando se movimentou em seu quarto a fim de abrir a janela e, de forma instantânea, as cores das vidraças foram refletidas em sua mão, assemelhando-a à asa de uma borboleta:

Não eram por acaso, formadas pelo sol que caía através de um imenso brasão desenhado nos vitrais da janela as faixas de sombra no quarto e as poças amarelas que quadriculavam o assoalho? Orlando estava agora no meio do corpo amarelo de um leopardo heráldico. Quando pôs a mão no peitoril para abrir a janela, ela instantaneamente se coloriu de vermelho, azul e amarelo, como as asas de uma borboleta. Assim, os que gostam de símbolos e têm pendor para decifrá-los, poderiam observar que embora as bem-torneadas pernas, o belo corpo e os fortes ombros estivessem todos decorados com os variados matizes de luzes heráldica, o rosto de Orlando, ao escancarar a janela, era iluminado apenas pelo próprio sol (WOOLF, 2017a, p.12).

A meticulosa descrição que a autora confere a esta cena, não por acaso, oferece a seus leitores elementos visuais que se desdobram para além das constâncias da imobilidade material. Deste modo, mesmo a estaticidade do cômodo de uma antiga casa é interrompida, de forma constante, pelas faixas de sombra formadas pela incidência da luz do sol.

Era apresentado, naquele momento sutil, um jovem enigmático, o qual protagonizaria, ao longo de três séculos, a documentação de uma miríade de processos territoriais inerentes a sua condição de sujeito 'inclassificável' em si mesmo, em uma biografia cuja transparência acresceria ainda mais mistério ao enigma identitário de seu biografado.

Uma leitura simples dos símbolos inicialmente ilustrados no romance, debruçando-se sobre uma das mais evidentes possibilidades interpretativas da comparação, não tardaria a chegar à compreensão de que as aparentes asas de borboleta poderiam pressagiar mudanças – abruptas e inevitáveis – na existência do sujeito com o qual visualmente coexistiam no âmbito da ficção.

Contudo, para além da narrativa ficcional, a história de Orlando se exterioriza, também, a partir das mudanças inerentemente humanas de seu personagem; mudanças que, quando lidas sob a ótica woolfiana, são,

sobretudo, indissociáveis da natureza literária. Afinal, segundo a escritora, o interesse contínuo dos romancistas pela literatura demonstra, também, um infindável interesse dos mesmos pelas inúmeras vicissitudes das vidas individuais (WOOLF, 1924, p. 3645).

No contexto exterior à obra, as mudanças externas se devem também à chegada do modernismo. Em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Virginia Woolf pondera, ainda, os desafios literários que emergiram na era modernista:

Por que, quando chega Outubro, as editoras sempre falham em nos entregar uma obra prima? Certamente, um dos motivos pelo qual isto ocorre é que homens e mulheres que começaram a escrever por volta do ano de 1910 tinham que enfrentar essa grande dificuldade – não havia nenhum romancista vivo do qual estes poderiam aprender seu ofício” (WOOLF, 1924, p. 3646, *tradução nossa*).¹⁵

O nascimento de Orlando é, portanto, um desafio e uma tentativa de acomodar não somente as mudanças, mas as infinitas possibilidades proporcionadas pelo desejo de mudar.

Enfrentando a inevitabilidade das modificações de sua história e perpassando as relações humanas que, de forma transitória, se integravam aos relatos de sua vida, Orlando amadurecia, aprendendo com suas mágoas e momentos de alegria, ao passo que sua história era escrita. Contudo, vale ressaltar que, enquanto sua trajetória era biografada, seus percursos eram documentados duas vezes: uma, no escopo real; e a outra, no ficcional.

Isto significa que, ao ler *Orlando*, o leitor se depara com uma leitura dupla em diferentes instâncias, uma vez que o *corpus* de sua ficção, pensada e escrita por Virginia Woolf, traz, em seu interior, uma obra cuja autoria é ficcionalmente reivindicada dentro da narrativa e esta apresenta um amplo campo ficcional sobre o qual se deve refletir enquanto transpõe a relevância das situações ficcionais para uma aplicação real da mesma.

Quando Laura Marcus discorre sobre a estilística de Orlando, a pesquisadora afirma que, a partir de um jogo narrativo criado por Woolf, os limites entre a literatura e a realidade na obra se esvaem, uma vez que Orlando

¹⁵ No original: Why, when October comes round, do the publishers always fail to supply us with a masterpiece? Surely one reason is that the men and women who began writing novels in 1910 or thereabouts had this great difficulty to face—that there was no English novelist living from whom they could learn their business.

passa a viver como se sua vida fosse, de fato, um livro, em que há a possibilidade de ignorar o presente e voltar ao texto (MARCUS, 2004, p. 121). Nesta mesma reflexão, Marcus traça, ainda, um paralelo entre *Orlando* e o ensaio *Lives of the Obscure* (1925), no qual a linha tênue que separa a vida da literatura se desfaz (*idem*).

O ensaio, que relata a ida de Woolf a uma pequena biblioteca, cujo acervo antiquado e em mau estado de conservação tem a movimentação de suas histórias e processos de escrita trazidos de volta ao plano do real por meio da dinâmica do reconhecimento de seus autores e enredos. Esta visita à biblioteca se torna, então, um exercício de ‘ressureição’ das vidas que só podem ser constadas como pertencentes à realidade quando são lidas:

Ninguém jamais elevou a voz neste local, desde sua inauguração em 1854. Os obscuros dormem nas paredes, espreguiçando-se, um após o outro, como se estivessem sonolentos demais para se levantarem, com suas capas descamadas e títulos ilegíveis. Por que acordá-los de seu sono profundo? Por que abrir estas calmas sepulturas? [...] (WOOLF, 1925, p. 1219, *tradução nossa*)¹⁶.

Na passagem acima, é esclarecido o motivo da escolha do título do ensaio. Este, idôneo em concordância com a visão woolfiana de literatura, demonstra que, para a escritora, são obscuras as vidas dos personagens e autores cujas histórias não são lidas e as quais permanecem, em sua obsolescência, dentro de livros localizados em cantos empoeirados de bibliotecas desatualizadas.

Adicionalmente, vale considerar que à zona da obscuridade também pertencem os livros físicos, os quais, em bibliotecas pouco visitadas, são alojados em prateleiras expostas à literal ausência de luz. Deste modo, em mais esta reflexão, a realidade se alinha à ficção quando o objeto de estudo é a literatura.

A visão artístico-literária de Virginia Woolf se torna evidente por meio da leitura de suas obras: desde a importância atribuída por seus ensaios ao ofício da escrita à metaficção de seus romances, que relacionam a realidade com a

¹⁶ No original: No one has spoken aloud here since the room was slouching against each other as if they were too drowsy to stand upright. Their backs are flaking off; their titles often vanished. Why disturb their sleep? Why reopen those peaceful graves [...]?

literatura. Esta visão refletia seu modo de ver a arte e, como a autora declara, em seu texto *Modern Fiction* (1925), para a mesma “*tudo é material para a ficção, cada sentimento, cada pensamento, cada mente e espírito (...)*” (WOOLF, 1925, p. 154)¹⁷.

Assim, por conjectura, este olhar sobre a arte se projeta sobre Orlando. Seu protagonista, por sua vez, obcecado pelo ato de ler, se deslumbra com a existência de poetas que obtêm reconhecimento por seu trabalho. Ao ter como seu principal sonho ser como os mesmos e ter sua obra publicada e reconhecida, o personagem atrela sua identidade à importância que é – ou pode ser – atribuída à sua produção literária (PENDA, 2018, p. 77).

Ainda muito jovem e inspirado por sua obsessão pela escrita e após escrever inúmeras histórias de amor, peças e poemas, Orlando se sente traído após se frustrar com a sátira que o famoso escritor o qual acreditava ser seu amigo faz sobre a sua solidão e com as duras críticas que o mesmo profere sobre sua tragédia:

Greene, sem perder tempo, redigiu uma incisiva sátira. Era tão certa que ninguém teria dúvida de que o jovem lorde que estava na berlinda era Orlando; suas palavras e ações mais íntimas, seus entusiasmos e suas loucuras, indo até a própria cor do cabelo e modo estrangeiro de carregar nos erres, estavam ali, sem tirar nem pôr. E se tivesse havido alguma dúvida a respeito, Greene liquidou a questão ao inserir na sátira, quase sem nenhum disfarce, passagens daquela tragédia aristocrática, “A morte de Hércules”, que ele achou, tal como esperava, prolixa e bombástica ao extremo [...]. Após tê-lo lido, o que fez do começo ao fim, com imperturbável compostura, Orlando tocou a sineta para chamar o lacão, entregou-lhe o documento na ponta de uma pinça; ordenou-lhe que o jogasse no buraco mais imundo do mais putrefato monte de lixo existente na propriedade. Depois, quando o homem se voltou para sair, ele o deteve: “Pegue o cavalo mais veloz do estábulo”, disse, “monte-o e corra, como se sua vida dependesse disso, até Harwich. Lá, embarque num navio cujo destino seja a Noruega. Compre, para mim, dois cães do próprio rei, os melhores elkhounds, macho e fêmea, de linhagem real. Traga-os para mim sem demora. “Pois”, murmurou em tom quase inaudível, enquanto voltava para os seus livros, “cansei-me dos homens”. (WOOLF, 2017a, p.64)

A tristeza de Orlando após esta eventualidade e após outros momentos de frustração – como o fim de sua relação com Sasha – cujas memórias o acompanham por toda a sua vida, atribui um tom obscuro à narrativa que, sob

¹⁷ No original: everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon.

a forte influência do passado e o clima de Londres, pinta uma extensa parte do romance em cores frias e não vívidas, que contrastam com a expressividade das cores da natureza em outras aventuras da personagem.

Além da diversificação espacial da trama, Orlando também guardava em si resquícios de luz e obscuridade, desdobrando-se em diferentes níveis de iluminância ao longo de sua história. Durante seu caso de paixão com Sasha, ela o descreve como “uma árvore de Natal com um milhão de velinhas da qual pendiam bolas amarelas; incandescente; o bastante para iluminar uma rua inteira”. (WOOLF, 2017, p. 37) e, posteriormente, o(a) biógrafo(a) relata a submersão de Orlando na “obscuridade” de seus pensamentos que sucedem suas desilusões com Sasha e o poeta Nick Greene:

Após ter estado imerso por um longo tempo em pensamentos profundos – sobre o valor da obscuridade e sobre as alegrias de não ter nenhum renome, mas de ser como uma onda que regressa ao corpo profundo do mar; sobre como a obscuridade liberta a mente do entrava da inveja e do despeito; sobre como ela faz correr nas veias as águas livres da generosidade e da magnanimidade, tornando possível dar e receber sem necessidade de agradecimentos ou louvores [...]. (WOOLF, 2017a, p. 70)

Nos detalhes de suas descrições, como aquela presente no início da obra e citada cima, a inocência e a obscuridade coocorrem naturalmente, distanciando-as das noções de incompatibilidades duais do senso comum e atestando a pretensiosidade de natureza na obra, uma vez que, na mesma, esta desempenha um papel ativo e fundamental na revelação dos conflitos internos do personagem, como se pode notar na passagem a seguir, que, desta vez é lida sob uma perspectiva diferente:

[...] Quando pôs a mão no peitoril para abrir a janela, ela instantaneamente se coloriu de vermelho, azul e amarelo, como as asas de uma borboleta. Assim, os que gostam de símbolos e têm pendor para decifrá-los, poderiam observar que embora as bem-torneadas pernas, o belo corpo e os fortes ombros estivessem todos decorados com os variados matizes de luzes heráldica, o rosto de Orlando, ao escancarar a janela, era iluminado apenas pelo próprio sol (WOOLF, 2017a, p.12).

Em meio aos inúmeros dualismos da existência de Orlando, o sol e a sombra se impregnam de significados que levam a questionamentos que

irrompem nas primeiras impressões de leitores: que rosto haveria de ter, ele, sem a clareza do dia? Qual seria a origem de sua soturnidade?

Não obstante, sem oferecer respostas, e marcada por seu caráter adversativo, a descrição da imagem do nobre rapaz à janela revela, ainda, o papel multifacetado da ação da natureza na obra, que, ao preceder a projeção da história do personagem, introduz uma possível conexão do sujeito narrado com os conceitos deleuzianos de desterritorialização de reterritorialização.

Tal afirmação se sustenta a partir da ideia de que ao observamos a transposição da refração dos raios solares da janela que se abre para o rosto de Orlando, acompanhamos a desterritorialização momentânea da integridade de sua imagem, que dá lugar à coexistência da mesma com a das asas de uma borboleta – símbolo de mudanças e transitoriedades.

Neste mesmo cenário, lidamos, curiosamente, com uma implícita inevitabilidade de recuperação de tal integridade, pois qualquer movimento de distanciamento da janela implicaria na reterritorialização parcial ou completa de sua aparência, a qual, posteriormente, é afirmada como um elemento-chave das representações exteriores das mudanças do personagem.

Todavia, para além da ilustração supracitada, mas, ainda, segundo a lógica deleuziana, compreender Orlando enquanto indivíduo – em sua totalidade – a partir de sua territorialidade implicaria em ler sua história, sobrelevando suas singularidades e observando como estas se conectam umas às outras, traçando novos e inesperados rumos e sobre-excedendo a essência da biografia: relatar o único ao compilar uma série de escolhas individuais que levaram à construção de um percurso singular.

A fim de oferecer uma melhor compreensão sobre a desterritorialização, processo recorrente na prosa de Virginia Woolf, refere-se, aqui, à escrita em concordância com Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs* (1980):

Conjugar os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. . Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata [...]. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 19-20)

Com base neste trecho, é plausível afirmar que a desterritorialização, em Woolf, aumenta as possibilidades territoriais de seus personagens, pois, ao cruzar as linhas que definem os limites habitualmente reconhecidos como possíveis do real, do individual e do coletivo, a autora confere a sua narrativa o benefício de ter a amplitude do imaginário como uma fonte de criação das construções que são contempladas por sua escrita, a qual, livre de uma série de empecilhos, molda o texto literário, alicerçando-o na sucessão de círculos de convergência que engendram infinitas e imprevisíveis possibilidades no escopo ficcional.

Deste modo, análogas à ilustração de sua descrição à janela, as trajetórias de Orlando, cujas peculiaridades excedem as restrições do real, se desdobram através da pluralidade de espaços e tempos dos cenários da obra e evidenciam a mobilidade indenitária do seu eu-único, que permanece um só, comportando, em si mesmo, traços de todos os seus percursos.

Nesta vivência transitória e frequentemente solitária, Orlando se encontra em cenários e companhias distintas, muda e reconstrói sua narrativa, e acaba, como consequência de sua impermanência, se distanciando de suas raízes ao se aproximar do período da modernidade. Mergulha, assim, em sua própria desterritorialização até se reterritorializar ao reivindicar seu elo com a natureza.

Nota-se, então, que se territorializar, em *Orlando*, significa, em muitas passagens, encontrar seus sentidos e narratividades, para além das percepções e expectativas dos outros. Por outro lado, desterritorializar-se significa encontrar sentidos e narratividades que transcendem os seus próprios, podendo acomodar ou também transcender as percepções e expectativas alheias.

A possibilidade de reterritorialização, neste contexto, elucida que, ao se desterritorializar, um sujeito não necessariamente perde o acesso a seus antigos territórios, podendo, por vezes, transitar em uma infinidade de espaços ao longo de sua existência.

Em virtude disto, é justo afirmar que a vida de Orlando perpassa as diferenças multidimensionais de suas realidades não estáticas, tornando-o o que a filósofa Rosi Braidotti (2008) viria chamar de sujeito nômade: um sujeito que se desloca pela realidade afora, e que se torna nômade por meio de um

“processo de afirmação da inalteravelmente positiva estrutura de diferença, a qual se desprende do sistema binário que tradicionalmente opõe diferença à Mesmice”. (BRAIDOTTI, 2008, p. 46, *tradução nossa*)¹⁸.

Não é gratuita a importância que, na citação acima, Braidotti atribui ao destaque do termo ‘diferença’, pois, é, afinal, durante um processo de autoafirmação, que a diferença se distancia da compreensão popular de sua denotação para integrar uma estrutura própria capaz de conferir àquela cuja existência reafirma seu significado desprendido do sistema tradicional de produção de sentidos o status de sujeito nômade.

Posteriormente, a filósofa constata que o sujeito nômade contribui com a afirmação da diferença enquanto positividade ao se desdobrar em várias expressões de si mesmo de modo que suas inúmeras expressões singulares não possam ser sempre categorizadas, tornando-se, assim, uma miríade de relações complexas em si próprio:

A percepção da diferença enquanto positividade envolve um múltiplo processo de transformação; um jogo de complexidades que expressa o princípio de um ser que não é apenas uma expressão de si mesmo. Portanto, o sujeito pensante não é uma expressão de uma interiorização profunda ou a encenação de modelos tradicionais de uma consciência reflexiva. É uma reunião do coletivo, um ponto de retransmissão de uma teia de relações complexas que deslocam a centralidade de noções de identidade indexadas. (BRAIDOTTI, 2008, p. 46, *tradução nossa*)¹⁹

Reconhece-se, assim, que Orlando é um sujeito nômade, que não surgiu nômade, mas que se tornou nômade, enquanto era sustentado por uma positiva estrutura da diferença que sua existência representava.

Complementarmente, o processo de se tornar nômade resultou em seu desencaixe da realidade unidimensional atrelada à noção de que há um limite de identidades possíveis e pré-definidas a serem adotadas e incorporadas aos seres sociais.

¹⁸ No original: Nomadic becomings are rather the process of affirmation of the unalterably positive structure of difference, unhinged from the binary system that traditionally opposed it to Sameness.

¹⁹ No original: Difference as positivity entails a multiple process of transformation, a play of complexity that expresses the principle of not-One. Accordingly, the thinking subject is not the expression of in-depth interiority, nor is the enactment of transcendental models of reflexive consciousness. It is a collective assemblage, a relay-point for a web of complex relations that displace the centrality of ego-indexed notions of identity.

Por isso, o protagonista, enquanto nômade, se torna, também, identitariamente fluído, em vista da impossibilidade de categorização de sua individualidade. E, ao passo em que ele se defronta, subseqüentemente, com as questões que envolvem a sua mobilidade entre os gêneros, estas se tornam elementos adicionais em um contexto complexo em que transitoriedades simultâneas ocorrem continuamente.

Deste modo, o aspecto nômade do dinamismo que se opõe ao binarismo tradicional dos gêneros, em *Orlando*, se encontra em um território igualmente nômade, em que os gêneros artísticos, discursivos, literários e enquanto construções sociais coexistem em uma multitude de cenários sensíveis à percepção, que também os molda ao traçar linhas adjacentes a eles, as quais podem vir ou não a serem cruzadas durante os processos de desterritorialização do sujeito.

1.4 Orlando sob a leitura dos estudos de gênero

Compreender, enquanto leitor, a identidade de Orlando, implica pensar continuamente sobre a adaptação da personagem ao novo e sobre o reconhecimento da ubíqua intangibilidade do imutável na narrativa, que, apesar de sua inércia, mantém sua integridade mesmo com as inúmeras mudanças que acontecem ao seu redor.

Isto é, a despeito das muitas mudanças pelas quais Orlando passa, elementos como a casa (e sua mobília) e o carvalho representam, em sua trajetória, uma constância da qual a personagem jamais consegue escapar completamente; como se o seu “eu” possuísse raízes que afirmassem sua individualidade e a protegessem da volatilidade gerada tanto pela quantidade quanto pela diversidade de suas descobertas.

Assim, nota-se que a identidade da personagem, ao mesmo tempo em que agrega à construção de sua complexidade a fluidez das experiências pelas quais esta passa — e que, eventualmente, viram apenas resquícios nas memórias de sua longa vida —, guarda consigo, também, a constância de um “eu”, enraizado em si próprio e materializado por meio de objetos e da natureza.

Em função disto, para a realização de uma leitura de *Orlando* sob o viés dos estudos de gênero, faz-se necessário lançar luz sobre as transitoriedades de sua jornada, a qual pode, na tentativa de uma subcategorização, ser dividida em diferentes caminhadas, que se diversificam ao passo em que constituem uma só – a longa caminhada da vida –, retomando, assim, a noção da coexistência das constâncias e inconstâncias que se encontram na encruzilhada do “eu” da personagem.

Dentre estas caminhadas, destacam-se aquelas que contribuíram com a afirmação do status de Orlando enquanto uma mulher que não foi intimidada pelas limitações impostas ao seu gênero e que, ainda assim foi capaz de formar, para si, uma família, mostrando que as possibilidades femininas são diversas e podem ser, ao mesmo tempo, constituídas por escolhas socialmente esperadas e por escolhas não-tradicionais. Em seu estudo *The Artist, Society and Sexuality in Virginia Woolf's Novels* (2004), Ann Ronchetti descreve a protagonista como:

uma mulher, esposa e mãe, que desfrutou de uma vida incomumente excitante e longa e que prontamente superou quaisquer dificuldades impostas à sua escrita após sua mudança de gênero (RONCHETTI, 2004, p. 88, *tradução nossa*)²⁰.

Esta ideia, assim como outras representações do que é o feminino, que podem ser encontradas tanto em *Orlando* quanto em *Mrs. Dalloway*, revelam o caráter experimental de uma escrita woolfiana que tenta desvendar, a partir do olhar da autora, o que é, de fato, ser uma mulher ativa na esfera social, na década de 1920 (FERNALD, 2006, p.10).

Contudo, não se restringindo apenas ao século XX, a existência de Orlando perpassa diversos questionamentos sobre os papéis de gênero através dos séculos anteriores à sua escrita. A exemplo disto e em concordância com Fernald (2006), vê-se que “*Orlando apresenta a ascensão da esfera pública como o evento definidor do século XVIII enquanto dramatiza os efeitos prejudiciais da exclusão das mulheres*” (*Idem*, p. 91, *tradução nossa*).²¹

²⁰ No original: A woman, wife, and mother who has led an unusually exciting, centuries-long life and readily overcomes any initial difficulties posed to her writing by her sex change [...].

Esta afirmação é particularmente relevante, pois, retratando especialmente o século XVIII, Woolf mostra o caráter excludente e antidemocrático das interações verbais entre homens e mulheres e daquelas entre homens com outros homens²², o que leva Orlando, enquanto mulher, a buscar um ideal de sociedade próprio, inspirado por seus valores e sonhos pessoais (FERNALD, 2006, p. 106-107); o que dialoga com a busca real da autora por um maior equilíbrio no que concerne à possibilidade de coexistência de homens e mulheres no contexto sociopolítico.

Em função disto, Virginia Woolf cria, em *Orlando*, territórios ficcionais em que as memórias do passado dialogam com o presente da narrativa em um enredo cujas linhas do tempo podem, todas, dialogar com o presente da autora, integrando, assim, suas críticas de cunho feminista a todos os séculos durante os quais a história se passa.

Na ocasião em que Orlando, enquanto mulher, disfarça-se de homem e sai a procura de uma prostituta, ela encontra Nell e, tornando-se sua amiga, é convidada a participar de seu círculo social – composto por outras prostitutas. Ao adentrar este cenário, Orlando traz consigo questionamentos baseados em sua vivência, mas, para além deles, os questionamentos de Woolf são colocados em perspectiva, transpondo o olhar da autora no século XX para as relações de poder entre os gêneros, da obra:

As conversas de Orlando com Nell e suas amigas são um lembrete dos tópicos que permanecem tabu e um vislumbre do que a sociedade poderia ser se as mulheres fossem aceitas como participantes plenas na construção do discurso social. As prostitutas demonstram um conforto inconsciente com seus corpos. Nell e suas amigas representam um experimento social: como deve ser falar francamente sobre ser uma mulher com mulheres que pensam livre e francamente? Ao se projetar em um ideal de futuro melhor para as mulheres, Woolf imagina um mundo em que a liberdade psicológica de Nell possa coexistir com a liberdade material do século vinte. No século XVIII ficcional de Woolf, o círculo fechado de Nell, em que se discutem assuntos tabu, nunca poderia ser transposto para a esfera pública (FERNALD, 2006, p. 107, *tradução nossa*)²³

²¹ No original: Orlando presents the rise of the public sphere as the defining event of the eighteenth century while dramatizing the significant and detrimental exclusion of women.

²² Tema também abordado por VW em *Um Teto Todo Seu* (1929).

²³ No original: Orlando's conversations with Nell and her friends are a reminder of the topics that remain taboo, and a glimpse of what society might be like if women were accepted as full participants in discourse. The prostitutes possess an unselfconscious comfort with their bodies. Nell and her friends represent a thought experiment: what might it be like to speak frankly about being a woman with women who think freely and frankly? In projecting herself into a better

Deste modo, é possível observar, neste trecho, que as transitoriedades territoriais e temporais do enredo de *Orlando* são fundamentais para que as críticas de Woolf à desigualdade entre os gêneros sejam estabelecidas, uma vez que as fluidezs do tempo e do espaço da obra viabilizam o destaque de problemáticas que percorrem contextos e épocas distintos.

Isto só é possível porque a narrativa em questão, além de abordar politicamente as questões de gênero considerando os tempos e os espaços da obra e da autora, transita, ainda, entre os gêneros literários e, durante seus processos transitórios, abarca características múltiplas e nômades que constituem a complexidade identitária da personagem.

Em *Orlando*, o nomadismo pode ser localizado a partir de diversos elementos cuja mobilidade é reconhecida nas entrelinhas dos pensamentos e monólogos interiores de um homem e uma mulher que são somente um indivíduo, mas que presenciam, separadamente e sob perspectivas diferentes, a mudança do mundo.

1.4.1 Territórios Nômades: entre as definições “genre” e “gender”

A partir da reflexão sobre a efemeridade dos territórios ficcionais, pensa-se, aqui, o nomadismo como qualidade que não se restringe só à descrição de indivíduos, mas que abrange, também, espaços e temporalidades. Nessa perspectiva, até mesmo os limites territoriais que o sujeito nômade ultrapassa não são estáticos e os círculos de convergência pelos quais este transita estão, simultânea e continuamente, em movimento.

A viabilidade desta transposição do conceito de nomadismo para além do ser pensante pode ser justificada pelas possibilidades do gênero (*genre*) artístico, uma vez que o espaço e o tempo ficcionais, embora não pensantes, têm suas existências atreladas à mente criativa do artista que os desenvolve.

Quando em *Nomadic Subjects* (1994) e em outras publicações, Rosi Braidotti escreve sobre a intensidade do “genre” em Virginia Woolf, a filósofa nos convida a pensar sobre “genre” como “*uma variável artística [...] que, em*

future for women, Woolf imagines a world in which Nell’s mental freedom might coexist with the material freedom of the twentieth century. In Woolf’s fictional eighteenth century, Nell’s circle can never make the transition to the public.

um continuum espaço-temporal, coexiste com outras variáveis artísticas” (BRAIDOTTI, 2008, p. 47, *tradução nossa*)²⁴. A pensadora aponta, ainda, que, se compreendermos o conceito de *genre* como uma ferramenta de navegação, podemos reconhecer que uma de suas funções é negociar o caminho de narrativas, e que, tais ferramentas, seguindo coordenadas materiais, permitem a transformação qualitativa das forças e implicações envolvidas na criação do gênero artístico (*Idem*).

Por isto, ainda de acordo com Braidotti, *“a genialidade de Virginia Woolf repousa em sua habilidade de apresentar a sua vida enquanto passagem”* (BRAIDOTTI, 2008, p. 48, *tradução nossa*)²⁵. Afinal, é no continuum da passagem da vida que o gênero artístico se manifesta, expandindo-se em suas desterritorializações e revelando a elasticidade de sua natureza.

Quando examinamos estas ocorrências mais de perto, podemos, também, notar que, nestes conjuntos de experiências, os extremos do *genre* se dissolvem, gradativamente, acomodando controversas dualidades coexistentes, as quais, embora pareçam defrontar os limites do indescritível, verbalizam-se em forma de significantes que, destituídos de seus significados originais, recorrem à diversidade da natureza para caracterizarem o objeto da curiosidade humana, como é ilustrado na citação a seguir em que Orlando não consegue encontrar, em seu vocabulário, palavras que, em seus sentidos literais, sejam capazes de expressar o que ele sente ao olhar para Sasha:

Ele mal tinha se endireitado, pelas seis da tarde de sete de janeiro, ao final de uma quadrilha ou minueto qualquer, quando viu, saindo do pavilhão da Embaixada Moscovita, uma figura que, fosse de rapaz ou mulher, pois a túnica e as calças amplas da moda russa serviam para mascarar o sexo, despertou-lhe a maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou sexo, era de estatura média, esbelta de forma e estava inteiramente vestida em veludo cor de ostra, enfeitado com alguma pele esverdeada e desconhecida. Mas esses detalhes eram obscurecidos pelo extraordinário poder de sedução que emanava da pessoa como um todo. Imagens, metáforas, das mais extremas e extravagantes, se casavam e se emaranhavam em sua mente. **Chamou-a melão, abacaxi, oliveira, esmeralda e raposa sobre a neve, tudo no espaço de três segundos; não sabia se a tinha ouvido, provado, visto ou as três coisas juntas.** (Pois embora não devamos deter a narrativa nem por um momento, podemos, neste ponto, registrar ligeiramente que todas as suas

²⁴ No original: Artistic genres are variables co-existing along a continuum [...]. It is rather a navigational tool.

²⁵ No original: The sheer genius of Virginia Woolf rests in her ability to present her life as a gesture of passing through.

imagens, estavam, nessa época, em correspondência com os seus sentidos, simples ao extremo, e eram, em geral, extraídas de coisas cujo gosto tinham lhe agradado quando menino. Mas se seus sentidos eram simples, eram, ao mesmo tempo, extremamente fortes. Deter-nos, portanto, para buscar as razões das coisas está fora de questão.) ...Um melão, uma esmeralda, uma raposa sobre a neve – assim ele delirava, assim ele olhava maravilhado. Quando o rapaz, pois, ai, devia ser um rapaz – nenhuma mulher conseguiria patinar com tanta rapidez e energia – passou voando por ele quase na ponta dos pés, Orlando estava prestes a arrancar os cabelos, pelo desgosto de ver que a pessoa era de seu próprio sexo, e quaisquer intimidades estavam, assim, fora de questão. Mas a pessoa que patinava chegou mais perto. As pernas, as mãos, a postura eram de rapaz, mas nunca rapaz nenhum teve boca assim; rapaz nenhum teve esses seios; rapaz nenhum teve olhos que eram como se tivessem sido pescados do fundo do mar. Por fim, parando e estendendo, com a maior graça, uma vênua ao rei, que passava, se arrastando, de braços com um camarista, a criatura sobre patins se deteve. Não estava a mais que um palmo de distância. Era uma mulher (WOOLF, 2017a, p. 26, *grifo nosso*)

Nota-se que as atribuições realizadas pelo protagonista de palavras com sentidos reais aleatórios à descrição de sua paixão despojam estes signos de seus sentidos literários, causando o desvanecimento das fronteiras do ser e a consequente emergência do gênero intensivo (*intensive genre*) através da linguagem.

O gênero intensivo rompe, também, as fronteiras estéticas ao unir diferentes estilos, resignificando-os e abrangendo as possibilidades interpretativas que os envolvem.

Assim, é justo dizer que a hibridez estilística de *Orlando* possa, talvez, ser melhor visualizada sob a perspectiva da intensividade do gênero enquanto *genre*, pois esta mostra que uma compilação de elementos característicos de diferentes gêneros só causa estranheza a olhares cujas percepções não são capazes de acessar a configuração panorâmica do viver.

Em vista disso, destaca-se, a seguir, o ato, familiar ao personagem Orlando, de se descontinuar para “tornar-se”, agregando a si outros significados, pois as possibilidades de transitoriedades resultantes deste ato, segundo Briadotti, são amplificadas pela maleabilidade do gênero intensivo:

‘Tornar-se’ tem a ver com o esvaziamento do ‘eu’, abrindo-o a possíveis encontros com o exterior. Em função disto, o gênero intensivo de Virginia Woolf é exemplar aqui, de modo que o ‘olhar’ da artista, captura o mundo exterior ao se tornar receptivo à totalidade da percepção. O que se ativa é uma aparente atenção distraída ou

uma sensibilidade fluída que é porosa por fora e a qual nossa cultura rotulou como ‘feminina’ (BRAIDOTTI, 2008, p.46, *tradução nossa*)²⁶.

Paralelamente, não se poderia deixar de mencionar que, na passagem acima, é introduzida, ainda, uma outra discussão que virá a se desdobrar em dois tópicos centrais: o lugar do gênero enquanto “gender” e os limites de sua influência sobre a intensividade do gênero enquanto “genre”, em Woolf.

Ora, se a sensibilidade fluída da romancista, que é ativada pelo gênero intensivo de sua narrativa, é rotulada pela nossa cultura como ‘feminina’, não seria sua estilística indissociável do feminino sob as nossas percepções?

Lançando luz a esta reflexão, Rosi Braidotti defende que, embora Deleuze tenha se certificado de desassociar, em suas publicações, sua análise da literatura woolfiana do gênero (*gender*) da escritora, nem mesmo ele conseguiu, em todos os momentos, esconder seu posicionamento ambivalente com relação à pergunta suprarreferida (BRAIDOTTI 1991, 2002, 2006 apud. BRAIDOTTI 2008). Afinal, “tornar-se”, nas narrativas da autora, significa, com frequência, tornar-se mulher, em uma multiplicidade de sentidos que se alastram por esta ação.

Além disto, vale também, sob o viés do *gender*, considerar a intensidade da paixão que pode ser lida na escrita de Woolf, destacando, sobretudo a construção textual de *Orlando*, porque, no romance, a concepção *genre* se dilui na espistolaridade subjetiva da correspondência entre as amantes Vita e Virginia (BRAIDOTTI, 2008, p.50), expondo o corpus da obra como um local de experimentações em que as plausibilidades concedidas pela visão não limitante da autora e ressaltando, desta maneira, o seu gênero intensivo, como se pode notar a seguir:

O gênero intensivo de Woolf e sua habilidade de influenciar a percepção positiva das paixões entrega não apenas uma ilustração significativa das funções de escrita e desejo, mas também de um projeto de uma ética da sustentabilidade. O texto intensivo é um lugar de experimentação, um laboratório para o novo no sentido onde a experiência de se tornar é sempre passível de atualizações [...]. O autor, escritor ou agente é uma multiplicidade complexa, um fator de

²⁶ No original: Becoming has to do with the emptying of the self, opening out to possible encounters with the “outside”. Virginia Woolf’s intensive genre is exemplary here, in that the artist’s “eye” captures the outside world by making itself receptive to the totality of perception. What gets activated is a seemingly absent-minded floating attention or a fluid sensibility that is porous to the outside and which our culture has coded as “feminine”.

empoderamento da *potentia*, um multiplicador de possibilidades virtuais por meio da rigorosa aplicação das regras de composição que reúnem as diferenças (BRIADOTTI, 2008, p. 48, *tradução nossa*)²⁷

Nesta leitura, ao texto-território intensivo, lugar de experimentações, também é conferida a qualidade de nômade, pois este transita pelo continuum de seu abrangente *genre*, embora não oculte, neste percurso, o *gender* de sua intensividade.

É justo afirmar, então, que em *Orlando*, instigam-se e estabelecem-se importantes discussões a serem estudadas no campo dos estudos de gênero. Estas discussões acompanham as evoluções das pesquisas desta temática e a relevância da obra, que resiste ao passar das décadas.

1.4.2 Gênero e cientificismo

Muitas questões acerca de uma possível demarcação territorial visualizável no âmbito das definições de gênero são incessantemente levantadas. O reconhecimento de que as fontes destas questões são as mais diversas - uma vez que teóricos, poetas, romancistas, psicanalistas, biólogos, médicos e outros profissionais têm tentado, cada qual à sua maneira, compreendê-las – é um elemento-chave para a justificação de uma produção literária que não se limita ao reducionismo da recorrente pergunta “O que é gênero?”.

Apesar deste questionamento não ser, em sua essência, negligenciado neste trabalho, talvez, mais importante que uma tentativa pouco abrangente de alcançar uma elucidação objetiva da materialização de sua noção seja a busca por razões que justifiquem a popularidade da mesma. Sendo assim, alternativamente, escolhe-se, aqui, priorizar as seguintes indagações: como e por que tentamos, enquanto sociedade, definir e limitar o conceito abstrato de gênero?

²⁷ No original: Woolf's intensive genre and her flair for affirming positive passions provide not only a significant illustration of the functions of writing and desire but also for the project of an ethics of sustainability. The intensive text is an experimental site, a laboratory for the new in the sense of the actualizations of experiments in becoming [...]. The author, writer or agent is a complex multiplicity, a factor of empowerment of potential, that is to say a multiplier of virtual possibilities, through the rigorous application of the rules of composition of assemblages.

À luz das relações de poder que são introduzidas e reafirmadas, em uma miríade de configurações e ao longo de eras inteiras, desperta, ainda, grande curiosidade, a prática de controle dos corpos. Esta que, incapaz de distinguir gênero de sexualidade em diversos momentos da história, estaria pronta a lançar qualquer identidade que fugisse ao binarismo e à heteronormatividade à ordem natural da desordem (FOUCAULT, 2015, p. 49).

Mas como explicar os argumentos basilares da rejeição ao ‘estranho’ que se fortaleceram no século XX? Não deveria o avanço da ciência se responsabilizar por pesquisas mais precisas e estritas a fim de que equívocos de séculos anteriores, tais como a atestação da inferioridade biológica da mulher, não fossem mais perpetuados? Seria inusitado esperar que a credibilidade que o conhecimento científico adquiria – sobretudo por sua presumida exatidão – lhe daria autonomia para contestar a autoridade do discurso religioso sobre os corpos?

Embora estes questionamentos possam soar prosaicos para quem os lê no século seguinte, sua relevância se pondera em consequência das contribuições prestadas pelos discursos científicos dos séculos XIX e XX às práticas políticas e religiosas de regulamentações das sexualidades.

Com o uso da ciência para que se afirmasse, por exemplo, com base em pesquisas tendenciosas, a superioridade do sexo masculino sobre o feminino (FAUVEL, 2013, pp. 1-2), tornava-se necessário quebrar as barreiras de sua inquestionabilidade para defender, de forma objetiva, ideias contrárias às de suas produções acadêmicas – algumas das quais foram chamadas por Virginia Woolf de “*sem valor científico*” e “*escritas à luz da emoção; e não à luz da verdade*” (WOOLF, 2012b, p. 579).

Em diversos momentos similares, ao longo de sua vida, Virginia Woolf buscou fazer uso de sua influência enquanto intelectual para contestar os papéis de gênero que veementemente rejeitava em função de sua intrínseca subalternização do feminino à suposta força da masculinidade.

Em *Um Teto Todo Seu* (1929), seu mais famoso ensaio, a escritora inglesa narra uma pesquisa pessoal em busca de argumentos que justifiquem a quase inexistente presença do gênero feminino entre profissionais que, desde o século XVI, obtinham, através da escrita, o seu sustento. Ao constatar que as circunstâncias históricas e suas influências sociopolíticas se configuravam nas

principais causas da privação de potenciais escritoras à produção literária, a autora ressalta a importância de dar a mulheres a possibilidade de protagonizarem suas próprias histórias, tornando-se, assim, autoras independentes, não somente de ficção, ensaios ou poesia, mas de suas próprias vidas.

Para além de seus ensaios, em sua prosa, Woolf também buscou transgredir os ideais predeterminantes do que deveria se encaixar nos escopos do masculino e do feminino. Mas, não tão somente, ela os transgredia em sua constante “busca por uma nova linguagem” (PINHO 2015, p. 118) em seus romances.

Por isso, sem impor a algumas de suas protagonistas, como Orlando, as regras da realidade exterior à narrativa, estas personagens, que certamente seriam lançadas por julgadas à ordem da desordem – em termos foucaultianos – no contexto social da autora, vivem em perfeita harmonia com sua realidade na literatura.

1.4.3. A Ordem da Desordem

Para compreender as implicações da existência da ordem da desordem sobre a qual escreveu Foucault, faz-se necessário, também, defini-la para além de uma mera oposição à normatividade. Afinal, se os discursos científicos, políticos e religiosos se complementavam e reafirmavam por uma causa comum, é intuitivo considerar que também convergiam, nesta aliança, interesses em ‘verdades’ capazes de manter as estruturas das instituições que os possuem.

Em virtude disto, o filósofo argumenta que estes mesmos discursos que patologizam e regulam as sexualidades e suas formas de expressão fortalecem as relações de poder cujos domínios pertencem àqueles que buscam reprimi-las (FOUCAULT, 2015, p. 61-75). Isto é, se uma instituição clama o direito de ter controle total sobre sexualidades de indivíduos, este autoritarismo eleva sua organização e seus líderes a uma posição de supremacia sobre os demais membros do corpo social.

As fronteiras traçadas entre o masculino e o feminino se mostraram basilares para a marginalização sistêmica de inúmeros comportamentos, uma

vez que, mesmo no contexto de uma relação homossexual entre dois sujeitos do sexo masculino, há o tabu da efeminização; uma crença segundo a qual assumir a posição sexual que se assemelha à da mulher em uma relação heterossexual é, por si só, capaz de reduzir um homem à condição de dominado. Logo, elucida-se, também, que um ato de violência sexual no qual a masculinidade se mostra dominante sobre a ‘passividade’ involuntária de outro homem é, usualmente, acompanhado de violências verbais que reduzem o dominado ao feminino, como defende Bourdieu:

Sabe-se que, em inúmeras sociedades, a posse homossexual é vista como uma manifestação de “potência”, um ato de dominação (exercido como tal, em certos casos, para afirmar a superioridade “feminizando” o outro[...]. Sob o ponto de vista que liga sexualidade e poder, a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher (BOURDIEU, 2014, p. 38-39).

A ideia da feminização simbólica de um homem pode ser evidenciada por uma simples análise dos discursos de ódio à existência daquilo que foge à ordem predeterminada do que deve ser aceitável; dentre os insultos proferidos a homens gays, era – e ainda é – habitual que alguns os remetam a nada além do feminino, tais como: “afeminado”, “afemeado” e “moça”.

É estarrecedor que tais ofensas, de uso corriqueiro nos séculos anteriores, ainda encontrem legitimidade política para integrarem os discursos do presente. No entanto, em uma sociedade em que se enxerga o outro por meio da ótica limitante da binariedade só se pode ser homem ou mulher da forma tradicionalmente esperada, sem que qualquer interesse ou ação cruze as marcações de gênero estipuladas pelas organizações sociais dominantes.

Quando Freud atribui, categórica e binariamente, as formações das identidades sexuais a características estritamente biológicas e afirma que suas origens podem ser traçadas às perceptíveis diferenças comportamentais da infância (FREUD, 1996, p. 217), não há, nesta afirmação, espaço para a compreensão de seres que naturalmente compartilham interesses impossíveis de serem contidos em apenas um dos lados da fronteira separatista dos sexos.

Décadas depois da publicação de *Três Ensaios sobre a Sexualidade* e não conformada com a resistência ao tempo das presunções deterministas freudianas, em seu capítulo intitulado “O Solipsismo sexual de Sigmund Freud”,

Betty Friedman (1971) destaca o quão prejudiciais às mulheres são os discursos que fortalecem a imagem convencional da feminilidade (FRIEDMAN, 1971, p. 92). E, dentro da mesma lógica, a ativista lança luz, ainda, às limitações temporais da teoria e ressalta que a pesquisa moderna já foi capaz de provar que muito daquilo que representava, para o psicanalista, fatos inquestionáveis, eram apenas crenças influenciadas por causas culturais específicas (*Idem*, p. 93).

Expectavelmente, Virginia Woolf também busca visibilizar problemáticas pontuais que provieram da adesão profusa às teorias freudianas no meio intelectual. Contemporânea ao célebre autor, a escritora, por sua vez, tece críticas direcionadas aos pilares freudianos que passam a sustentar os romances psicanalíticos do início do século 20.

No ensaio intitulado *Freudian Fiction* (1920), Woolf questiona a influência das teorias de Freud na ficção em uma análise do romance *An Imperfect Mother* (1920), de J.D. Beresford. Em sua crítica, a construção dos personagens principais é atribuída mais ao psicanalista que ao autor, uma vez que as relações afetivas que se desenrolam entre os protagonistas são “*estritamente elaboradas de modo a concordarem com a psicologia moderna*” (WOOLF, 1920, p. 12552).

Na citação a seguir, nota-se que reprovação da escritora à prática de transformar romances em histórias vazias, atribuindo-lhes a função de facilitadoras da disseminação da psicanálise freudiana é evidente:

Permanece o questionamento acerca da possibilidade de estarmos ou não favorecendo uma superstição obsoleta quando afirmamos que certas revelações possuem valor médico e outras, valor humano; que algumas são apropriadas somente às colunas do *The Lancet*²⁸, e outras, às páginas de ficção. Se é verdade que nossa conduta em momentos cruciais é imensamente influenciada ou decidida por algum incidente esquecido de nossa infância, então é covarde da parte do romancista persistir em atribuir o nosso comportamento a causas inverídicas. É importante deixar claro que não se deseja que Beresford seja impedido de fazer uso de qualquer recurso que, em sua perspectiva, seja adequado à representação da mente humana. Nossa reclamação é que, em *An Imperfect Mother*, o recurso é uma chave mestra capaz de abrir as portas de acesso a todas as mentes. Tal abordagem simplifica o romance, ao invés de lhe conferir complexidade; desvaloriza-o ao invés de enriquecê-lo. As portas, assim, se abrem rapidamente, mas os aposentos em que entramos

²⁸ Revista científica britânica sobre medicina fundada em 1823.

são pequenos quartos vazios e sem janelas (WOOLF, 1920, pp. 12555-12556, *tradução nossa*)²⁹.

E, além disto, como se pode observar nesta passagem, em alguns de seus ensaios como *An Unwritten Novel* e em seus diários³⁰, Woolf se recusava a aceitar a psicanálise freudiana como verdade absoluta e aplicável a qualquer drama comportamental, mantendo, em sua prosa, sua expressiva resistência a pré-definições emergentes das pesquisas de Freud; posicionamento que viria a se alinhar às teorias de estudos de gênero pós-modernas do fim do século.

²⁹ No original: There remains the question whether we are not pandering to some obsolete superstition when we thus decree that certain revelations are of medical significance, others of human; that some are only fit for the columns of the Lancet, others for the pages of fiction. If it is true that our conduct in crucial moments is immensely influenced, if not decided, by some forgotten incident in childhood, then surely it is cowardice on the part of the novelist to persist in ascribing our behaviour to untrue causes. We must protest that we do not wish to debar Mr Beresford from making use of any key that seems to him to fit the human mind. Our complaint is rather that in *An Imperfect Mother* the new key is a patent key that opens every door. It simplifies rather than complicates, detracts rather than enriches. The door swings open briskly enough, but the apartment to which we are admitted is a bare little room with no outlook whatever. Partly, no doubt, this is to be attributed to the difficulty of adapting ourselves to any new interpretation of human character; but partly, we think, to the fact that, in the ardours of discovery, Mr Beresford has unduly stinted his people of flesh and blood. In becoming cases they have ceased to be individuals.

³⁰ Em sua palestra no Festival de Charleston, em 2006, Julia Briggs discorre sobre as influências diretas e indiretas que a produção freudiana exerceu sobre a literatura de VW. Para Briggs, a narradora de *An Unwritten Novel* adota uma explicação 'Freudiana' quando tenta adivinhar a história de vida da outra passageira; a pesquisadora menciona, ainda, as passagens dos diários e ensaios de VW em que a autora menciona Freud, suas obras e a psicanálise, destacando, especificamente em *Moments of Being* a subjetividade de seus mecanismos embora ela os tenha utilizado ao desenvolver as relações entre seus personagens. Transcrição (com edições) disponível em <<https://www.charleston.org.uk/virginia-woolf-meets-sigmund-freud/>> . Acesso em 04 de Janeiro de 2021.

2. ORLANDO, ANDROGINIA E O NÃO-BINARISMO AVANT LA LETTRE

[...] In each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. But it would be well to test what one meant by man-womanly, and conversely by woman-manly, by pausing and looking at a book or two.

(Virginia Woolf, A Room of One's Own)

O experimentalismo da escrita woolfiana permite que a autora desenvolva, no campo da obra literária, uma notável relação de troca com a sua visão de coexistência do feminino e do masculino em receptáculos individuais – o que não seria possível se a sua literatura se estabelecesse na circunscrição tradicional da narrativa moderna. Esta relação se dá a partir das possibilidades de aprendizagem sobre as diversidades dos ‘eus’ que Virginia Woolf constrói, para si própria e seus leitores, ao passo em que escreve sua prosa.

Assim, em *Orlando*, quando os leitores são apresentados à personagem Sasha, ou quando acompanham as aventuras de Orlando enquanto homem e mulher, não somente estes experimentam uma compreensão diferenciada de androginia em uma realidade ficcional; a autora também transpõe a liberdade

criativa de sua interpretação crítica da conceituação do termo “andrógino” para a ficção da obra, podendo, assim, explorar, no novo domínio, plausibilidades desconhecidas no âmbito real exterior à narrativa.

Quando Tracy Hargreaves afirma que Woolf transforma o conceito decadente e patologizante da androginia em uma ideia que “se associa ao feminismo, à sexualidade polimorfa, à escrita e à crítica literárias” (HARGREAVES, 2005, *tradução nossa*)³¹, a pesquisadora sobreleva as habilidades da escritora de enxergar sentidos não contidos nas predefinições –disseminadas sem questionamento – das palavras e de conferir a si mesma a tarefa de ressignificá-las, recontextualizando-as em sua escrita.

Deste mesmo modo e pelas mesmas razões, Virginia Woolf aproxima, também, sua personagem de uma existência não-binária, muito antes de este termo ser popularmente utilizado para designar as identidades de gênero de indivíduos que não se identificam com classificações restritas apenas às definições gerais de ‘masculino’ e ‘feminino’³².

Apointa-se, então, que investigar as ressignificações dos gêneros em Woolf implica mergulhar³³ em um território em que se encontra a divisa entre o ficcional e o real e cujas possibilidades levam, sobretudo, a questionamentos sobre a normatividade.

2.1 À luz da teoria Queer: Orlando, não-binário?

A emergência de buscas por novos questionamentos, em função do sentimento de insatisfação de pesquisadores, ativistas e outros cidadãos LGBTQIA+ com a obsolescência dos estudos de gênero do início do século, trouxe, nas décadas de 1980 e 1990, novas perspectivas sobre o tema; desta vez, porém, sem a ambição de defini-los com o propósito de adaptá-los a expectativas sociais já existentes.

³¹ No original: “[...] a relationship with feminism, polymorphous sexuality, writing and a creative literary criticism.”

³² Fonte: Cambridge Dictionary. Definição original: having a gender identity (= feeling of being a particular gender) that is not simply male or female. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/non-binary>>.

³³ Referência ao uso do verbo “to plunge” no início da narrativa Mrs. Dalloway (1925). Na passagem em questão, o verbo é utilizado em um episódio em que a técnica do fluxo de consciência induz o leitor a mergulhar na realidade da ficção.

Com o surgimento da teoria Queer, difundiu-se a diferenciação entre as noções politicamente disseminadas dos significados de 'sexo biológico' e 'gênero', sob o argumento de que gêneros são construtos sociais passíveis de variações conforme os modelos culturais dentro dos quais eles existem:

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos (BUTLER, 2018, p. 26).

Esta diferenciação é, contudo, apresentada e, logo em seguida, desafiada por sua própria autora, Judith Butler, uma vez que, a fim de que ela se estabeleça, faz-se necessário compreender a existência da definição de 'sexo' como pré-discursiva, o que leva ao questionamento das origens dos discursos que se empenham em instituir uma noção como anterior a suas construções:

E o que é, afinal, "o sexo"? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais fatos para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos ou sociais? Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado "sexo" seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula (BUTLER, 2018, p. 27).

Para Butler, afinal, definições como estas são, no campo dos estudos de gênero, geralmente problemáticas, porque *"algumas restrições linguísticas comuns ao pensamento tanto formam como limitam os termos do debate"* (Idem, p. 29) e, por causa disto, os corpos tendem a sofrer as consequências dos julgamentos sociais a eles conferidos em função das delimitações da análise discursiva quando, na verdade, os mesmos deveriam ser vistos como construções independentes que assumem identidades próprias ao passo em que se se autoconstroem.

No limite destes termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos como marcas de gênero. (BUTLER, 2018, pp. 29-30, *grifo da autora*).

Com base nesta reflexão, a autora promove, ainda, uma série de questionamentos por meio dos quais seus leitores são instigados a pensar em uma concepção de realidade em que os corpos materiais não sejam relegados a uma posição de passividade a fim de que estes busquem, alternativamente, compreender as relações entre a ideia de gênero e a individualidade física humana de uma maneira menos constricta, libertando, assim, os corpos das expectativas a eles impostas.

Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial? (*Ibidem*)

Como se pode notar a partir destas citações, Judith Butler não se compromete com o oferecimento de respostas que busquem a implementação de uma maneira de viver que vá de encontro às suas teorias. Em *Problemas de Gênero* (1990), a teórica faz, sobretudo, perguntas envolvendo o equivocado enraizamento de ideais de gênero e sexualidade, convidando seus contemporâneos a adotarem um novo panorama sociopolítico por meio do qual os corpos podem ser repensados.

A despeito das formações de grandes polêmicas que cercaram suas teorias – em virtude da resistência da sociedade à negação do que se acreditava, por muito tempo, ser verdade –, Butler justifica suas alegações conectando-as, por intermédio de associações lógicas, a eventos da vida real e convidando seus leitores a refletirem sobre a possibilidade de se despirem da ideia de que não se podem questionar as noções de gênero impostas pelas instituições que detêm o domínio da admissibilidade dos discursos:

Se é possível falar de um “homem” com um atributo masculino e compreender esse atributo como um traço feliz mas acidental desse homem, também é possível falar de um homem com um atributo feminino, qualquer que seja, mas continuar a preservar a integridade do gênero. Porém, se dispensarmos a prioridade de “homem” e “mulher” como substâncias permanentes, não será mais possível subordinar traços dissonantes do gênero como características secundárias ou acidentais de uma ontologia do gênero que permanece fundamentalmente intacta (*Idem*, p. 55).

Desta maneira, a leitura de *Problemas de Gênero* é considerada controversa pelo público geral porque introduz conceitos cujas assimilações dependem da relativização de crenças sociais que desde a infância são coletivamente apresentadas como verdades absolutas, sendo a não-binariedade dos gêneros um de seus principais exemplos, uma vez que, segundo a publicação:

Mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição, não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois” (BUTLER, 2018, p. 26).

Butler mostra, ainda, que, enquanto o binarismo for compreendido como regra, não há sequer espaço para que o pensamento coletivo considere a existência do ser não-binário, o que relega seus corpos ao destino de serem “compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável” (*Idem*, p. 28).

Deste modo, o indivíduo não-binário, despojado de uma identidade socialmente aceitável que reflita a sua leitura de si próprio, precisa, a fim de ter acesso a espaços previamente pensados sob a ótica da binariedade, encobrir a expressão de sua liberdade para se adaptar à esfera do amplo convívio social. Isto ocorre, com frequência, porque a afirmação excludente da binariedade como norma sujeita as demais classificações identitárias à vivência no não-lugar, uma vez que as áreas de interação coletivas ainda não podem acomodá-la.

Isto posto em perspectiva, faz-se relevante mencionar que, em Virginia Woolf, o não-lugar integra, repetidamente, a espacialidade de sua obra, pois, em sua produção literária, a existência no não-lugar social pode ser observada a partir da compreensão de que uma parte de seus personagens é, por uma

miríade de motivos, incapaz de se relacionar com outros em certos momentos e esta se expressa, ainda, através do sentimento de solidão e do isolamento que inevitavelmente a acompanha.

No caso do romance pós-guerra *Mrs Dalloway* (1925), este não-lugar se revela, nas vivências de Septimus Warren Smith e Clarissa Dalloway, a partir da permanência da consciência dos personagens no campo das memórias, evidenciando suas necessidades individuais de isolamento social e levando ambos a se desligarem – mesmo que de formas distintas – da realidade.

O não-lugar identitário é, também, algumas vezes, explorado pelo personagem Orlando ao longo de sua história, em suas vivências tanto como homem quanto quando mulher. Afinal, a solidão que acompanha Orlando durante toda a narrativa pode ser lida como uma fuga dos contextos sociais aos quais ele jamais se adapta por completo.

Além disto, pode-se perceber que a demarcação dos gêneros, no romance, nunca se dá por completo, uma vez que o comportamento do protagonista é, a todo momento, composto de arquétipos que remetem tanto ao masculino quanto ao feminino.

Na citação a seguir vê-se que Orlando, enquanto rapaz, é preservado da guerra – que Virginia Woolf considera inerentemente masculina – ³⁴ e é colocado, pela rainha, em uma posição de vulnerabilidade, desde a qual ela lhe oferece proteção:

Pois como podia ela suportar o pensamento daquela tenra carne em pedaços e daquela cabeça cacheada rolando na poeira? Manteve-o junto dela. No auge de seu triunfo, quando os canhões ribombavam na Torre e o ar estava tão carregado de pólvora que provocava espirros e os hurras do povo ressoavam sob as janelas, ela o puxou para o meio das almofadas em que as criadas a tinham acomodado (estava tão decrépita e velha), fazendo com que ele enterrasse o rosto naquela espantosa composição (WOOLF, 2017b, p. 15).

³⁴ Em *Three Guineas*, V.W escreve: “embora muitos instintos sejam comuns a ambos os sexos, a luta física sempre foi um hábito de homens e não de mulheres. A lei e a prática desenvolveram essa diferença, seja de maneira inata ou acidental. No curso da história, muito poucos seres humanos foram vítimas do aperto de gatilho realizado por uma mulher; a maior parte dos pássaros e outros animais foram mortos por vocês [referindo-se ao sexo masculino em tom provocativo para o agente político ao qual a carta foi endereçada]; não por nós; e é difícil julgar, enquanto mulher, algo que nossos gêneros não compartilham” (WOOLF, 1938, p. 5, tradução nossa, grifo nosso).

Posteriormente, após tornar-se mulher e manter os mesmos interesses de sua vivência masculina ao mesmo tempo em que agrega a seu “eu” novos interesses, comuns à vivência feminina, Orlando se diferencia dos ideais de ambos os sexos, o que é ilustrado na passagem a seguir, quando, após comprar um vestido de alta linhagem, a protagonista se dá conta de que não pode nadar com ele:

“Meu Deus”, pensou, recobrando-se do sobressalto e estendendo-se, finalmente, no divã sob o toldo, “essa é, com certeza, uma maneira agradável e sem pressa de se viver a vida.” “Mas”, pensou, esticando as pernas, “é uma coisa horrorosa ter essas saias enroscadas nos tornozelos. Embora este tecido (um estampado de seda) seja o mais adorável do mundo. Nunca tinha visto minha própria pele (aqui ela passou a mão nos joelhos) de um jeito tão favorável quanto agora. Mas conseguiria saltar na água e nadar com essas roupas? Não! (WOOLF, 2017b, p. 91).

Consecutivamente, Orlando reflete também sobre as implicações de sua transição de gênero e sobre a sensibilidade que desenvolve ao se tornar mulher e, por consequência, ser, desta maneira, lida e julgada como tal:

Mas o que nós, jovens, na cabine do Marie Rose, costumávamos dizer de uma mulher que se atirasse ao mar pelo prazer de ser socorrida por um marinheiro?”, perguntou-se. “Tínhamos uma palavra para designá-las. Ah! Tenho-a na ponta da língua...” (Mas devemos omitir essa palavra; era extremamente desrespeitosa e muitíssimo estranha nos lábios de uma dama.) “Meu Deus! Meu Deus!” exclamou de novo ao chegar à conclusão de suas reflexões, “devo, pois, começar a respeitar a opinião do outro sexo por mais monstruosa que a julgue? Se uso saia, se não posso me atirar na água, se tenho de ser socorrida por um marinheiro, por amor de Deus!”, exclamou, “sim, devo!” Ao que, uma tristeza a invadiu. Franca por natureza e avessa a qualquer tipo de ambiguidade, mentir a deixava incomodada. Parecia-lhe uma forma tortuosa de agir. Contudo, refletiu, o estampado de seda, o prazer de ser socorrida por um marinheiro – se essas coisas só podiam ser conseguidas por vias tortuosas, concluiu, por elas é que seguiremos. Lembrava-se de como, **quando era um jovem homem, ela tinha insistido que as mulheres deviam ser obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis. “Agora, sinto na própria pele o quanto custam esses desejos”, refletiu; “pois as mulheres não são (a julgar por minha própria e breve experiência neste sexo) obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis por natureza. Elas só adquirem essas graças, sem as quais não podem gozar de nenhum dos prazeres desta vida, à custa da mais tediosa disciplina.** Há a lida do penteado”, pensou, “que toma, sozinha, uma hora da minha manhã; olhar-se no espelho, outra hora; há a trabalhadeira de pôr e amarrar o espartilho; lavar-se e empoar-se; trocar a seda pela renda e a renda

pelo estampado; há a obrigação de manter-se casta ano após ano...” Aqui ela mexeu o pé com impaciência, deixando à mostra dois ou quatro centímetros da perna. Um marinheiro no alto do mastro, que por acaso olhou para baixo nesse instante, teve um sobressalto tão violento que perdeu o equilíbrio, salvando-se por um triz. “Se a visão de meus tornozelos pode significar a morte de um sujeito honesto que, sem dúvida, tem esposa e família para sustentar, devo, por uma questão de humanidade, mantê-los cobertos”, pensou Orlando. Mas as pernas se contavam entre os seus principais predicados. E se pôs a pensar na estranha situação a que se chegou quando toda a beleza de uma mulher precisa ser escondida para evitar que um marinheiro caia do topo de um mastro. “Que vão para o inferno!”, exclamou, tornando-se consciente, pela primeira vez, daquilo que, em outras circunstâncias, lhe teria sido ensinado quando criança, ou seja, as sagradas obrigações da feminilidade (WOOLF, 2017b, pp. 91-92, *grifo nosso*).

Embora a passagem supracitada distancie Orlando enquanto mulher de Orlando enquanto homem, a mesma destaca o fato de que não existem dois Orlandos, que se separam na convencionalidade de um dualismo – assim como as construções sociais dos gêneros masculinos e femininos. A vivência masculina, que integra parte da memória da personagem, é sobrelevada com o propósito de mostrar que, a despeito da mudança do gênero, Orlando continua sendo a mesma pessoa, a qual apenas atravessa inúmeras mudanças pessoais em virtude da passagem do tempo e, não fossem as expectativas da vida em sociedade, a definição de seu gênero importaria, para ela, muito menos, podendo a protagonista se classificar até mesmo como “não-binária”.

A mudança parecia ter se dado de forma tão indolor e cabal que nem mesmo Orlando demonstrava qualquer surpresa com ela. Muitas pessoas, levando isso em conta e sustentando que essa mudança de sexo é contra a natureza, faziam enormes esforços para provar (1) que Orlando sempre fora mulher e (2) que Orlando é, neste momento, homem (WOOLF, 2017b, p. 82).

Na passagem acima, o narrador do romance relata que a mudança de gênero de Orlando não causa a ela qualquer surpresa; mas esta engendra, em contrapartida, críticas que emergem de uma percepção social coletiva do que deve ser ou não aceitável.

Complementarmente, cabe dizer que leitura de Orlando é, sobretudo, um exercício de desconstrução do ideal de que os fins são de maior importância que as passagens pelas experiências de vida. Afinal, quando a personagem passa por sua transição de gênero, este evento merece, sob sua própria ótica, menor atenção que as aventuras posteriores na companhia de um cigano:

Mas deixemos que outras penas tratem de sexo e sexualidade; nós nos afastamos desses detestáveis assuntos o mais rápido possível. Orlando agora tinha se lavado e vestia aqueles casacos e calças turcos que podem ser usados indiferentemente por ambos os sexos; e foi obrigada a considerar sua situação. Que era precária e embaraçosa ao extremo deve ser o primeiro pensamento de todo leitor que tenha seguido sua história com simpatia. Jovem, nobre, de grande beleza, viu-se, ao despertar, na situação mais delicada que possamos imaginar para uma jovem dama de estirpe nobre. Não deveríamos culpá-la se tivesse tocado a sineta, gritado ou desmaiado. Mas Orlando não mostrou nenhum desses sinais de perturbação. Todas as suas ações foram extremamente deliberadas e podiam, na verdade, ter sido pensadas para mostrar sinais de premeditação. Primeiro, examinou cuidadosamente os papéis sobre a mesa; pegou os que pareciam estar escritos em versos, escondendo-os junto ao peito; depois, chamou seu cão de caça de raça árabe, que nunca saía nesses dias todos, apesar de um tanto faminto, do lado de sua cama, dando-lhe de comer e penteando-o; depois, enfiou um par de pistolas no cinto; por fim, enrolou-se em vários colares feito de esmeraldas e das mais finas pérolas, que tinham vindo com seu enxoval de embaixador. Feito isso, debruçou-se sobre a janela, deu um leve assobio e desceu as escadarias que tinham sido destroçadas e manchadas de sangue e que agora estavam cobertas com o lixo das cestas de papel – tratados, despachos, timbres, lacre, etc. – alcançando, então, o pátio. Ali, à sombra de uma figueira gigantesca, estava à sua espera um velho cigano, montado num burro e trazendo outro pela rédea. Orlando passou a perna por cima deste; e, assim, escoltada por um cão esguio, montando um burrico e tendo um cigano por companhia, o Embaixador da Grã-Bretanha junto à Corte do Sultão deixou Constantinopla (WOOLF, 2017b, pp. 82-83).

Todavia, esta mudança [de gênero] tão natural para Orlando é usualmente destacada como um dos maiores eventos narrativos da obra por representar uma fuga à normalidade no âmbito não-ficcional e por levantar, assim, o debate acerca das razões pelas quais a subversão da heteronormatividade é habitualmente repudiada no convívio social, por meio de um exercício imaginativo de pensar a transposição deste evento para o escopo real, caso este possibilitasse uma transição como tal.

[...] Pois, para Orlando, no estado em que agora se encontrava, um homem que tinha escrito e conseguido fazer imprimir um livro portava uma aura que eclipsava todas as glórias devidas ao sangue e ao poder político. Na sua imaginação, era como se até os corpos daqueles imbuídos por pensamentos tão divinos devessem ser transfigurados. Devem ter auréolas em vez de cabelos, incenso em vez de hálito, e rosas devem brotar-lhes por entre os lábios – coisa que certamente não acontecia com ele próprio nem com o sr. Dupper. Não podia conceber felicidade maior do que a de lhe ser permitido sentar-se atrás de uma cortina e ouvi-los conversar. Bastava imaginar conversação tão brilhante e variada para fazer com que as que lembrava ter tido com seus amigos cortesãos sobre assuntos tais

como cachorros, cavalos, mulheres e jogos de cartas parecessem extremamente toscas. Recordou-se, com orgulho, de que sempre fora chamado de beletrista e ridicularizado por seu amor pela solidão e pelos livros. Nunca fora muito bom com palavras bonitas. Quando tinha de entrar numa sala cheia de mulheres, ficava paralisado, corava, caminhava como um granadeiro. Caíra duas vezes do cavalo por pura distração. Certa vez quebrara o leque de lady Winchilsea ao fazer uns versos. Ardentemente recordando esses e outros exemplos de sua inaptidão para a vida em sociedade, uma esperança inefável, de que toda a turbulência de sua juventude, sua falta de jeito, seus rubores, suas longas caminhadas e seu amor pelo campo provassem que ele próprio pertencia à raça sagrada, e não à nobre – era, de nascença, um escritor, e não um aristocrata – tomou conta dele. Pela primeira vez desde a noite da grande inundação sentia-se feliz (WOOLF, 2017a, pp. 56-57).

Deste modo, conclui-se aqui que lançar luz ao sugestivo não-binarismo da personagem em questão implica pensar a realidade sob a ótica ficcional woolfiana, que não impõe limites sobre a exploração do potencial humano em um contexto em que é possível viver durante séculos, passar por uma transição de gênero rápida e indolor, e compreender-se, ao mesmo tempo, homem e mulher.

Salienta-se, então, que, dentre estas possibilidades, apenas uma pode ser transposta para o real e, em função disto, é sugerida, em *Orlando*, uma maneira estranhamente natural de reagir à sua manifestação: aceitando-a, como se jamais houvessem distorções enraizadas do que deve ou não ser aceito no que concerne às identidades de gênero.

2.1. Androginias

Ao abordar a androginia de Orlando, em uma tentativa de traçar suas origens, é necessário ir além da representação física do que se entende por “andrógino”, uma vez que a personagem é levada às descobertas de sua própria identidade ao perpassar os ideais tradicionais de feminilidades e masculinidades ao longo da narrativa.

É preciso, ainda, frisar a forma que a androginia toma na literatura woolfiana, destacando-se, em *Um Teto Todo Seu*, como uma rejeição à categorização dos gêneros em diversos escopos sociais e afirmando-se por meio do apreço às disparidades entre os mesmos, atentando-se à possibilidade de complementaridade em um contexto de coexistência entre ambos:

Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades? Pois atribuímos às semelhanças um valor exagerado; se algum explorador voltasse e trouxesse notícias de outros sexos espiando por entre os galhos de outras árvores em outros céus, nada prestaria maior serviço à humanidade; teríamos, de quebra, o imenso prazer de ver o professor X sair apressadamente em busca de sua régua para provar-se "superior" (WOOLF, 1985, p. 109).

Levando isto em consideração, sugere-se, aqui, que a naturalidade com a qual Orlando lida com a sua própria mudança de gênero pode ser vista como resultado de uma (des)construção de um "eu" que não se adapta aos padrões de sua realidade, em uma tentativa da personagem de abraçar uma existência em que a expressão de ambos os gêneros, proveniente de um mesmo indivíduo, seja exequível.

Adicionalmente, vale destacar que Orlando jamais utiliza o termo "andrógino" na narrativa, embora tenha sido documentado que Virginia Woolf tenha escrito as palavras 'androgyné' e 'gyn-andros' em uma página em branco do manuscrito do romance (BRIGGS, 2006, pp. 4215-4216), o que pode sugerir uma tentativa da autora de desprender a personagem de expectativas sociais que se apliquem à androginia, uma vez que este experiência, em sua realidade, a androginia como algo que ainda não é nomeado.

Sendo assim, a partir de uma análise da identidade pré-nômade de Orlando, a qual já apresentava traços de androginia muito antes de sua mudança de gênero – isto é, sua identidade ao início da narrativa, enquanto um rapaz aristocrata de dezesseis anos que ainda não havia transitado por muitos locais nos quais faria grandes descobertas sobre si mesmo. Nota-se que sua imagem não deve ser, *a priori*, lida como completamente masculina; mas como diferenciada, pois Orlando, em sua reclusão e individualidade, não parece se identificar com ninguém e, fora da dinâmica das interações e dos julgamentos, não há sentido em pensar as delimitações entre os gêneros masculino e feminino:

Cuidou para não encontrar ninguém. Ali vinha Stubbs, o jardineiro, caminhando pela trilha. Escondeu-se atrás de uma árvore até ele

passar. Escapului por uma portinhola que havia no muro do jardim. Passou ao largo de todos os estábulos, canis, cervejarias, carpintarias, lavanderias, lugares onde se fabricam velas de sebo, matam bois, forjam ferraduras, cerzem gibões (pois a propriedade era como um vilarejo, zumbindo com homens ocupados em seus variados ofícios), chegando, sem ser visto, à trilha marcada por samambaias que passava, subindo a colina, pelo parque. Há, talvez, um parentesco entre os diferentes traços de personalidade; um carrega o outro; e o biógrafo deveria, neste ponto, chamar a atenção para o fato de que essa falta de jeito vem, com frequência, conjugada com um gosto pela solidão. Tendo tropeçado numa arca, era natural que Orlando gostasse de lugares solitários, paisagens amplas, e de se sentir, sempre e para todo o sempre, só (WOOLF, 2017a, pp. 13-14).

Afinal, restringir-se, constante e conscientemente, às limitações de um único gênero em virtude da busca por aprovações sociais é lançar-se a si mesmo em uma vida de concessões e comedimentos que não se fazem presentes em momentos de individualidade, em que a mente consegue, de certa forma, libertar-se de muitas regras comportamentais.

2.1.1. Liberdades agêneras

As críticas às divisões dos gêneros apresentadas em *Orlando* se distanciam das teorias freudianas como se muitas décadas as separassem: em Freud o indivíduo lida com a impossibilidade de escape das implicações de seu gênero biologicamente pré-designado por seu sexo; sob a ótica de Virginia Woolf, por sua vez, as ideias concebidas como essencialmente masculinas ou femininas se desconstroem em um intercâmbio de experiências e interesses que não precisam ser associados a um ou mais gêneros para existir. Desta forma, nota-se, em Woolf, o espectro agênero do viver.

É justo dizer que os aspectos deterministas e restritivos da obra de Freud, os quais lançam luz à existência humana por meio do viés generalizador de sua psicanálise, se opõem à minuciosa e detalhista abordagem do indivíduo em Woolf, cuja prosa revela-se *“capaz de manifestar os pontos altos da expressão emocional subjetiva enquanto, ao mesmo tempo, toca a forma ordinária com que a simplicidade do dia a dia é tecida”* (GOLDMAN, 2010, p. 52, tradução nossa).³⁵

³⁵ No original: Woolf envisions here an eddying prose capable of expressing the lyric heights of subjective emotional expression, while also touching down on the more prosaic fabric of things.

Em *Orlando*, a transição do sexo masculino ao feminino, que se dá repentinamente na vida da protagonista, é descrita como um evento que, embora atípico, não lhe causa espanto e tampouco altera a totalidade de seu ser, visto que a personagem continua a ser a mesma que antes fora; moldada pelas mesmas experiências de sua juventude:

Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para fazer algumas afirmações. Orlando tornara-se uma mulher – não há como negá-lo. Mas, em tudo mais, continuava exatamente como ele fora. A mudança de sexo, embora lhe alterasse o futuro, em nada contribuiu para lhe alterar a identidade. O rosto, como provam seus retratos, continuava praticamente o mesmo. A memória dele – mas no futuro diremos, conforme a convenção, “dela”, e não “dele”, e “ela”, e não “ele” – a memória dela, então, voltava a todos os acontecimentos da vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. Pode ter havido algum leve embaciamento, como se algumas poucas gotas escuras tivessem caído no cristalino poço da memória; certas coisas tinham se tornado um pouco turvas; mas não passava disso. A mudança parecia ter se dado de forma tão indolor e cabal que nem mesmo Orlando demonstrava qualquer surpresa com ela (WOOLF, 2017b, p.82)

Ademais, ao longo da narrativa, a personagem transgride as diferenças compulsórias das socializações enquanto homem e mulher e, em diversos momentos pelos quais sua história é decorrida, pode-se perceber Orlando como ambos, concomitantemente; o que revela a ausência de uma definição mais precisa de sua identidade de gênero, a qual poderia ser provida pelo conceito de não-binariedade:

A diferença entre os sexos é, felizmente, uma diferença de grande profundidade. As roupas não passam de um símbolo de algo escondido bem lá no fundo. Foi uma mudança na própria pessoa de Orlando que ditou sua escolha de um vestido de mulher e de um sexo de mulher. E nisso, talvez, ela estivesse apenas expressando bem mais abertamente do que é costume – a tendência a ser franca estava, de fato, no âmago de sua natureza – algo que ocorre com a maioria das pessoas sem que elas o expressem com clareza. **Pois aqui, de novo, chegamos a um dilema. Por diferentes que sejam, os sexos se entremesclam. Há, em todo ser humano, uma vacilação entre um sexo e outro e, com muita frequência, são apenas as roupas que mantêm a aparência de homem ou de mulher, enquanto por debaixo o sexo é exatamente o oposto do que está em cima.** Sobre as complicações e confusões que daí resultam é algo de que todo mundo tem experiência; mas aqui deixamos de lado a questão geral e apenas observamos o estranho efeito que teve no caso particular de Orlando. Pois era essa mistura nela de homem e mulher, predominando ora um sexo ora outro, que com frequência dava à sua conduta uma reviravolta inesperada. Uma pessoa curiosa, e do mesmo sexo que ela, perguntaria, por exemplo:

se Orlando era mulher, como é que nunca levava mais de dez minutos para se vestir? E não eram suas roupas escolhidas um pouco ao acaso e, às vezes, vestidas já um tanto surradas? E, depois, ainda assim diriam: ela não tem nada da formalidade de um homem ou o gosto pelo poder de um homem. Tem o coração mole demais. Não suportava ver um burro sendo espancado ou um gatinho sendo afogado. E, contudo, de novo, viam que detestava as tarefas domésticas; mal amanhecia já estava de pé, saindo, no verão, antes de o sol raiar, rumo aos campos. Nenhum agricultor sabia tanto sobre plantio quanto ela. Podia beber na companhia dos melhores e gostava de jogos de azar. Montava bem e era capaz de conduzir seis cavalos a galope sobre a Ponte de Londres. Contudo, de novo, embora intrépida e ativa como um homem, falava-se que a vista de alguém em perigo suscitava-lhe as mais femininas palpitações. Rompia em lágrimas à menor provocação. Era pouco versada em geografia, achava a matemática intolerável e tinha manias que são mais comuns em mulheres que em homens, como, por exemplo, a de que ir para o sul é ir para baixo. Se, pois, Orlando era mais homem ou mulher, é difícil de responder, não podendo ser decidido agora. (WOOLF, 2017a, p. 125-126, *grifo nosso*)

Da citação acima, são sobrelevados, para esta reflexão, os aspectos individuais de Orlando, os quais dividem opiniões acerca da demarcação de gênero em que ela deve ser circunscrita a fim de se adequar aos padrões já conhecidos por quem a observa. Estes, como se fossem movidos pendularmente pelos julgamentos vocalizados da multidão, fazem com que seu “eu” oscile, ininterruptamente, pelas rotulações de “homem” e “mulher”: sua sensibilidade leva a crer que se aproxima mais do feminino; contudo, sua rapidez para se arrumar, a conduz de volta à masculinidade. Por conta disto, salienta-se, nesta leitura, a impossibilidade de conter a androginia de Orlando nos reducionismos do cotidiano.

Em concordância com os estudos sobre a androginia propostos por Marilyn Farwell (1975), em Woolf, o conceito também é visto enquanto uma expansão em vez de uma delimitação e o ser andrógino seria, deste modo, livre para fazer suas escolhas contando com uma gama maior de possibilidades, podendo este, mover-se entre uma possibilidade de identificação e outra (FARWELL, 1975, p. 442).

Neste processo de produção literária em que as liberdades emergem no texto, o trabalho do autor também é posto em xeque e submetido à classificação andrógina, uma vez que a androginia da mente³⁶, que se manifesta no campo da complementaridade dos gêneros, e a qual Woolf

³⁶ Conceito mencionado por V.W em *Um Teto todo Seu* (1929).

acredita ser uma dádiva de todos, embora muitos optem por não explorá-la, contribui com a atribuição de valor, no âmbito ficcional, a ideais ainda não socialmente aceitas fora dos limites da obra.

Por fim, conclui-se que *Orlando* é, com sua profusão de temas, espaços e linhas do tempo – que só poderiam resultar do trabalho criativo da mente andrógina que compreende sua androginia e busca sua expressão –, uma narrativa que também se propõe a questionar a liberdade e as consequências de sua ausência.

A fascinação pela androginia do romance, a qual perpassa todos os estágios da vida do personagem, contribui para construção de um ideal de liberdade que mostra atrelado à fuga de uma binariedade heteronormativa.

Muitas foram as tentativas da crítica literária de classificar a vida da personagem Orlando em fragmentos, para que cada sexo da personagem – e inclui-se, aqui, a concepção biológica de gênero – fosse, individualmente analisado, de modo que seus limites se tornassem visíveis e sua essência fosse contida, fragmentadamente, em “eus” sem desdobramentos. Porém, como nos lembra Davi Pinho, Orlando não pode ser dividido, pois ele é “*todos ao mesmo tempo*” (PINHO, 2015, p. 197) e sua existência depende da coexistência dos gêneros em sua mente, os quais, são, concomitantemente, refletidos em seu comportamento:

Orlando é, também, uma declaração do poder da escrita enquanto ressignificação da linguagem vigente, e de um ser humano por vir. E é, por conseguinte, uma proposta para a efetivação da mente andrógina. A vontade de Orlando é a de escrever, mas escrever seu poema leva quase quatrocentos anos, pois ele precisa viver a experiência tanto do menino inglês quanto da cigana nas montanhas da Turquia e, por fim, da mulher moderna. Ele é todos ao mesmo tempo, e seu corpo acompanha sua mente [...] (PINHO, 2015, p. 197-198).

3 UMA ODE À LINGUAGEM

Style is a very simple matter: it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. But on the other hand here am I sitting after half the morning, crammed with ideas, and visions, and so on, and can't dislodge them, for lack of the right rhythm. Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it. But no doubt I shall think differently next year.

(The Letters of Virginia Woolf: Volume Three, 1923-1928)

3.1 A prosa através da lupa: Woolf e a sutileza das minúcias

A qualidade da escrita de Virginia Woolf é frequentemente atribuída pela crítica ao seu indubitável apreço pelas palavras. Em *Virginia Woolf: An Inner Life*, Julia Briggs nos convida a pensar sobre o perfeccionismo da reconhecida romancista como um elemento fundamental de sua trajetória, e, ainda, sobre

como sua escrita se configurava em um ato de comprometimento da autora com o mundo em que vivia e consigo mesma (BRIGGS, 2006, n. p.).

É clara, para a escritora, a importância da transformação por intermédio da linguagem e, em virtude disto, suas palavras se direcionam, sucessivamente, em seus romances, contos e ensaios, a causas sociais e a conflitos internos que acometem a existência humana.

A exemplo disto, excerta-se, a seguir, uma passagem de seu conhecido romance pós-guerra *Mrs Dalloway* (1925), em que a protagonista, Clarissa, redefine suas crenças ao se defrontar com problema lógico do mal ³⁷durante o doloroso luto que sucede a perda de sua irmã e elucida a sua transição do teísmo ao ateísmo:

[...] pois sua ideia era que os Deuses, que nunca perdiam uma ocasião de ferir, frustrar, estragar as vidas humanas, ficavam seriamente desconcertados se, apesar de tudo, você se comportasse como uma dama. Aquela fase veio logo após a morte de Sylvia – aquele caso horrível. Ver a própria irmã morta devido à queda de uma árvore (tudo por culpa de Justin Parry – tudo por descuido dele) diante de seus olhos, uma moça também no auge da vida, a mais dotada delas, Clarissa sempre dizia, era o que bastava para amargurar a pessoa. Mais tarde deixou talvez de ser tão categórica; pensava que os deuses não existiam; ninguém tinha culpa; e assim desenvolveu essa religião dos ateístas de fazer o bem pelo próprio bem (WOOLF, 2012a, p. 46-47).

Ora, se a ocasião de viver na Inglaterra que lidava com as devastadoras perdas da Primeira Guerra Mundial aproximava algumas pessoas do ideal divino, esta, certamente, afastava outras que se desafiavam a questionar a sacralidade de qualquer produção escrita que falhasse em contemplar os motivos pelos quais o Deus onipresente das escrituras não impossibilitava os conflitos que aniquilavam vidas inocentes.

O fato é que guerra assombrava Woolf e, toda a intensidade que esta usava para descrever o belo e o humano poderia, também, ser catalisada em suas descrições do que a desassossegava. Em virtude disto, na produção também biográfica *Virginia Woolf: A Writer's Life*, Lyndall Gordon destaca que “as pessoas e os objetos materiais poderiam ter, para Virginia, um aspecto sinistro ou uma beleza extraordinária”³⁸ (GORDON, 1984, p.68, tradução nossa)

³⁷ Problema lógico-filosófico que questiona a existência ou a onipotência Deus com base na questão: “se Deus existe e/ou é onipotente, por que Ele não impede o mal?”

e complementa sua afirmação com uma reflexão segundo a qual “*sua prosa se constrói a partir do movimento de sua escolha: conferir e recuar, ou conferir e se deslumbrar*”³⁹ (*Ibidem*).

Curiosamente, em *Orlando*, ambos os movimentos de recuo e conferência podem ser ponderados, pois, afinal, a mesma personagem que confere as possibilidades de aventuras, prazeres e experiências do mundo, deslumbrando-se com muitas destas, recua diante da modernidade de uma cidade cujo presente não mais a favorece e se desespera com os efeitos que a passagem do tempo tem em suas percepções:

“O tempo me atropelou”, refletiu, tentando se recompor; “é a investida da meia-idade. Como isso é estranho! Nada é mais uma única coisa. Pego uma bolsa e penso numa velha congelada dentro de um barco. Alguém acende uma vela cor-de-rosa e vejo uma moça em calças russas. Quando saio para a rua, como faço agora”, aqui ela pôs os pés na calçada da Oxford Street, “que gosto sinto?” Gosto de delicadas ervas. Ouço sinetas de cabras. Vejo montanhas. Turquia? Índia? Pérsia?” Seus olhos se encheram de lágrimas.

Talvez o leitor, que a vê agora se preparando para entrar em seu carro, com os olhos cheios de lágrimas e de visões das montanhas da Pérsia, considere que Orlando tenha se afastado um pouco demais do momento presente. E, de fato, não se pode negar que os mais bem-sucedidos praticantes da arte da vida, pessoas, aliás, com frequências desconhecidas, conseguem, de alguma forma, sincronizar as sessenta ou setenta diferentes horas que batem simultaneamente em todo sistema humano normal, de maneira que, quando batem as onze horas, todas as outras soam em uníssono e o presente não é um violento corte no passado nem é inteiramente esquecido nele. Deles só podemos dizer com justiça que vivem precisamente os sessenta e oito ou setenta e dois anos a eles atribuído na lápide. Do resto, alguns sabemos estarem mortos, embora andem entre nós; alguns ainda não nasceram, embora experimentem formas de vida; outros têm centenas de anos, embora proclamem ter trinta e seis. A verdadeira duração da vida de uma pessoa, não importa o que possa dizer o Dicionário da biografia nacional, é sempre uma questão controversa. Pois se trata de uma tarefa difícil, essa de cronometrar o tempo; nada a desconcerta mais rapidamente do que o contato com qualquer das artes; e talvez a culpa por Orlando ter perdido a lista de compras e se dirigido para casa sem as sardinhas, os sais de banho ou as botas deva ser atribuída ao seu amor pela poesia. Agora, ali em pé com a mão na porta do carro, o presente golpeou-lhe de novo a cabeça. Onze vezes foi violentamente atacada (WOOLF, 2017a, pp. 199-200).

³⁸ No original: People or material things could assume for Virginia a sinister aspect or an extraordinary beauty.

³⁹ No original: Her prose follows the movement of her response: inspection and recoil, or inspection and radiance.

A captura de tal processo de investigação na prosa literária é, porém, complexa: a objetividade não basta; há de se buscar maneiras de dizer o que se percebe a fim de que ao leitor sejam oferecidos convites para acessar o raciocínio intencional pela narração, com o propósito de que a compreensão deste possa levá-lo a encontrar os sentidos dentro de si.

Deste modo, atentando-se ao caráter investigativo da prosa woolfiana, é possível notar que esta, diante dos acontecimentos e das mudanças, assume, acima de tudo, a posição de quem observa e espera as formações de suas próprias impressões acerca do que é visto, prestando, portanto, respeito às ações do tempo.

Em seus diários, considerados uma porta de entrada para a sua produção ficcional ou não (LOUNSBERRY, 2014), quando a escritora descreve as lembranças de sua infância, pode-se observar, com nitidez, que, para Woolf, as particularidades dos momentos que vive são “*condições necessárias para a escrita*” (BRIGGS, 2006, n.p.); um olhar que é transposto para a prosa biográfica investigativa de *A Sketch of the Past* (1972), quando, em uma reflexão sobre as reminiscências de seu próprio passado, a autora se defronta com a problemática da confiabilidade da memória, que confere aos fatos o peso da subjetividade, uma vez que, desafiados pelas limitações humanas, estes não podem ser fidedignamente reproduzidos pela memória de quem os presenciou:

Há certos momentos em que eu volto a St Ives mais plenamente que consigo nesta manhã. Às vezes, eu me encontro em um estado em que eu me sinto como se estivesse lá, assistindo aos acontecimentos em tempo real. O que ocorre, acredito eu, é que minha memória me devolve o que eu havia esquecido e, desta forma, parece que os acontecimentos tomam uma forma independente, embora eu seja a responsável por lembrá-los e, conseqüentemente, fazê-los acontecer. Em alguns estados de espírito favoráveis, as memórias – das quais eu havia me esquecido – destacam-se das outras. Agora, se isto de fato acontece, não seria possível – eu frequentemente me pergunto – que as coisas que nós sentimos com grande intensidade tenham uma existência independente de nossas mentes; que estas memórias possam, na verdade, estar constituindo uma realidade presente? (WOOLF, 1972, p. 9790, *tradução nossa*)⁴⁰

⁴⁰ No original: At times I can go back to St Ives more completely than I can this morning. I can reach a state where I seem to be watching things happen as if I were there. That is, I suppose, that my memory supplies what I had forgotten, so that it seems as if it were happening independently, though I am really making it happen. In certain favourable moods, memories—what one has forgotten—come to the top

Assim, percebe-se que a memória assume um papel crucial na escrita woolfiana, o que demonstra a sua relação com o modernismo cujas preocupações com o passado, a historicidade e o atraso exercem grande influência na escrita do século XX (MCINTIRE, 2008, p. 1).

Além disto, em toda a prosa de Virginia Woolf, um dos pré-requisitos para que se chegue à sua compreensão analítica do social é se lançar aos detalhes, cruciais para os desvendamentos dos conscientes e inconscientes de seus personagens. Por esta razão, Terry Eagleton, em sua crítica a *Mrs. Dalloway*, evidencia “o quase alucinatório senso de especificidade das coisas” na escrita de Woolf e ressalta que “uma das maestrias artísticas da escritora se devia à sua notável percepção da mente humana” (EAGLETON, 2004, p. 2015).

Em *Orlando* a escrita e a memória são elementos-chave da narrativa porque, ao mesmo tempo em que ativamente constroem o texto literário, estas se constroem por meio do caráter biográfico ficcional interior ao romance e das transitoriedades entre os períodos históricos, inspiradas na historicidade exterior do campo real.

Este real que inspira a ficção de Orlando, não é, contudo, um real ordinário: e o real próprio de Woolf, que evoca, a todos os momentos, sua intrínseca e intensa relação com a escrita, com a história e com as memórias de sua própria vida.

Gabrielle McIntire (2008) aponta que, no romance, em questão, “*Virginia Woolf entrega fragmentos do tempo e da memória como se estes fossem pedaços de tecido*” (MCINTIRE, 2008, p. 139), e que, ademais, em sua escrita, de um modo geral, a autora também captura o tempo e a memória para que ela não se esqueça deles.

Deste modo, nota-se que Woolf, ao escrever, registra, para além de seus pensamentos criativos, o que se pode transpor do tempo, da memória e das relações, tornando sua literatura em uma grande tela sobre a qual são apresentadas as muitas versões de seus “eus” e dos “eus” com que interage,

Now if this is so, is it not possible—I often wonder—that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence?

direta ou indiretamente, por meio de interações sociais, de leituras ou de experiências que conjuram identidades.

3.2. A escrita do “eu”

O ato de escrever, para Woolf, não é apenas uma ferramenta de afirmação de uma identidade previamente formada. Este é, na verdade, um processo durante o qual as identidades autorais se moldam e se definem e é, para além dos escopos artístico e literário, um ato político porque reivindica vozes individuais que representam grupos que se reúnem sob o mesmo propósito e lhes concede a chance de expressão; histórico-geográfico porque envolve lugares e suas histórias; e psicológico porque o que é escrito perpassa a vida de um “eu” cuja transformação constante ocorre paralelamente à produção de sua literatura.

Quando, em *Um Teto Todo Seu*, Virginia Woolf questiona a limitação das interações que envolvem mulheres na literatura, a escritora coloca em evidência as relações de poder histórico-políticas que engendram divisões geográficas entre o feminino e o masculino, ao destacar as representações psicológicas de ambos, evidenciando a dependência

Mas como teria sido interessante se a relação entre as duas mulheres fosse mais complicada! Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. Há uma tentativa em *Diana of the crossways*. Há confidentes, é claro, em Racine e nas tragédias gregas. Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! E que nadinha o homem conhece até mesmo dela, quando a observa através dos óculos escuros ou rosados que o sexo lhe coloca sobre o nariz! (WOOLF, 198 pp. 102-103).

No âmbito político, a liberdade intelectual, o antifascismo, o pacifismo, o luto pós-guerra e o papel social da mulher determinam as razões ideológicas que delineiam a escrita da autora (GOLDMAN, 2006, p. 23-25), já no âmbito da

espacialidade da literatura woolfiana, nota-se a significância da influência modernista em sua estética quando “a cidade passa a funcionar como uma metáfora das trajetórias da narrativa” (MARCUS, 2004, p. 61), pois a cidade, assim como a vida humana comporta transitoriedades, mudanças e espaços abertos e fechados que moldam as perspectivas de indivíduos que neles circulam.

Psicanaliticamente, por sua vez, a escrita de Virginia Woolf une os inúmeros aspectos multilaterais que constituem suas histórias e dá, a seus personagens, vozes que remetem às possibilidades e impossibilidades de seus contextos histórico-políticos, estabelecendo, assim, perspectivas sob as quais é possível ler e compreender o indivíduo real, que, transposto para a sua ficção, é expressado tanto por sua voz quanto pela voz narrativa do enredo.

A escrita de Woolf exige uma análise minuciosa da parte de seus leitores [...]. Algumas obras são consideradas difíceis e desafiadoras por causa de seu experimentalismo óbvio com a forma, mas mesmo nessas, bem como nas obras menos experimentais, a escrita de Woolf também pode parecer desarmadoramente simples; e tal escrita não exige menos atenção aos detalhes. No contexto de escrever sobre literatura modernista em geral em outro lugar, recomendei duas questões críticas e teóricas que devemos fazer aos textos deste período: (1) ‘Quem está falando?’; e (2) “Onde ela está?” “Quem está falando?” é uma pergunta derivada de um dos mais importantes e influentes críticos que escrevem sobre a literatura deste período, Erich Auerbach, e a pergunta que ele faz sobre um determinado parágrafo no romance de Woolf, *To the Lighthouse* (1927). Esta é uma pergunta excelente a se fazer aos textos modernistas e de vanguarda, não apenas para estabelecer perspectivas sobre seus pontos de vista narrativos, muitas vezes complexos, e assim por diante. É uma pergunta essencial a ser feita a textos experimentais e multivocais que tão frequentemente justapõem citações e citações de outras fontes, e tantas vezes dão voz a outros escritores, vivos e mortos, bem como a discursos e ideologias de tão diversos outros quadrantes - sociais, políticos, científicos, psicanalíticos, artísticos e musicais. É a modernidade falando, ou a tradição falando, podemos também perguntar. ‘Quem está falando?’ Também é uma pergunta essencial a se fazer a textos experimentais que buscam explorar e produzir novos modelos de si mesmo, identidade e subjetividade (GOLDMAN, 2006, p.37-38)⁴¹.

⁴¹ No original: Woolf’s writing demands close scrutiny by its readers [...]. Some works are considered difficult and challenging because of their obvious experimentalism with form, but even in these, as well as in the less experimental works, Woolf’s writing may also appear disarmingly simple; and such writing is no less demanding of careful attention. In the context of writing about modernist literature in general elsewhere, I have recommended two critical and theoretical questions that we should ask of the texts of this period: (1) ‘Who is speaking?’; and (2) ‘Where is she?’ ‘Who is speaking?’ is a question derived from one of the most important and influential critic writing on the literature of this period, Erich Auerbach, and the question he asks of a particular paragraph in Woolf’s novel *To the Lighthouse* (1927). This is an excellent question to ask of modernist and avant-garde texts, not only to establish perspectives on their

Além disto, o “eu” escrito por Woolf é, também, filosófico porque se desdobra em relações individuais e coletivas (HUSSEY, 1986, p. 40), conduzindo, sutilmente, leitores e personagens aos questionamentos sobre a divisão entre ambos.

Com isto, Virginia Woolf escreveu sobre o “eu” em inúmeras tentativas de registrar a natureza subjetiva da identidade, que não necessariamente se encontra em harmonia com as expectativas da esfera social.

Em Orlando, exemplificativamente, o senso de identidade da protagonista transita entre o passado que remete à sua ancestralidade, o presente, que, por vezes, é tomado por suas memórias e as incertezas sobre o futuro enfrentadas por uma personagem que acumulou mais experiências que consegue assimilar com sua vida presente.

Ironicamente, sua multiplicidade identitária que a leva a agregar tantas experiências, a leva, também, a buscar continuamente o seu ‘verdadeiro eu’, para o qual ainda não é classificações ou concepções no campo da linguagem (*Idem*, p. 58) ou da antropologia.

Em função disto, Orlando desenvolve uma relação de obsessão com a escrita literária e vive, por quatrocentos anos, com o objetivo de escrever seu poema e, encontrando, em cada tentativa de finalizá-lo, na individualidade do ato de escrever, uma fuga das convenções sociais e da necessidade de se afirmar no momento presente.

3.3. Orlando e a escrita literária

No que concerne à relação de Orlando com a escrita, propõe-se aqui que se considere a periodicidade com que, na narrativa, uma posição de

often complex narrative points of view, and so on. It is an essential question to ask of experimental and multivocal texts that so frequently juxtapose citations and quotations from other sources, and so often give voice to other writers, living and dead, as well as to discourses and ideologies from such diverse other quarters – social, political, scientific, psychoanalytical, artistic and musical. Is modernity speaking, or is tradition speaking, we might also ask. ‘Who is speaking?’ is also an essential question to ask of experimental texts that seek to explore and produce new models of the self, identity and subjectivity.

destaque é dada à linguagem, especialmente a escrita, em função de seu vínculo com a consciência do protagonista.

Uma tentativa de ler o romance a partir da relação do personagem com a linguagem pode desvendar aspectos diegéticos, os quais, embora sutis, perpassam todo o corpus da obra, revelando uma subalternidade de seu sujeito ao status de quem se destacava pelo bom uso das estruturas linguísticas dominantes, nos muitos cenários de sua existência.

Na passagem referida abaixo, depreende-se a grandeza do apreço de Orlando pelo poeta Nicholas Greene, cujos ofício e fama o elevavam, sob o julgamento do nobre rapaz, ao patamar da intangibilidade:

[...]Atribuiu, então, ao sr. Isham, de Norfolk, a tarefa de entregar ao sr. Nicholas Greene, de Clifford's Inn, um documento em que expressava a admiração de Orlando por suas obras (pois Nick Greene era um escritor muito famoso nessa época) e seu desejo de com ele travar conhecimento; coisa que mal e mal ousava pedir; pois não tinha nada para oferecer em troca; mas se o sr. Nicholas Greene condescendesse em visitá-lo, uma carruagem puxada por quatro cavalos estaria na esquina de Fetter Lane na hora, qualquer que fosse ela, que o sr. Greene houvesse por bem nomear, e o conduziria são e salvo à casa de Orlando. Pode-se adivinhar as frases que então se seguiram; e imaginar a alegria de Orlando quando, não muito tempo depois, o sr. Greene sinalizou que aceitava o convite do nobre lorde; tomou seu assento na carruagem e foi deixado no salão ao sul do edifício principal pontualmente às sete horas do dia 21 de abril, uma segunda-feira (WOOLF, 2017b, p. 49).

No cenário em que um escritor conhecido se faz presente, para o jovem Orlando, pouco valor possuem os títulos de nobreza, as riquezas e a destreza com que os aristocratas aderem às formalidades reais. Assim, ele se curva diante da oportunidade de facear um sujeito em posse de um atributo que não pode ser adquirido por efeito de trocas por bens materiais.

Para mais, ao início do romance, além de sermos introduzidos a esta devoção de Orlando à profissão de escritor, deparamo-nos, também, com o fato de que há um biógrafo – de gênero inespecificado no texto original – inserido(a) no enredo e que cujo propósito, presume-se, é relatar de forma fidedigna e pouco parcial a vida do jovem. Entretanto, este(a) profissional assume a posição de um(a) observador(a) que acompanha o protagonista ao

longo de sua vida, encontrando dificuldades ao tentar se distanciar da linguagem poética em sua produção.

Em uma espécie de luta com a escolha de palavras, observa-se, na referência abaixo, a falta de objetividade de uma narração supostamente biográfica. Nesta série de descrições, desnudam-se, até mesmo, os pensamentos do personagem, os quais, também poéticos, contribuem para o enriquecimento dos usos da língua na narrativa:

Assim que vemos os olhos e a fronte, começamos os louvores. Assim que vemos os olhos e a fronte, temos de admitir mil detalhes desagradáveis que todo bom biógrafo tem por objetivo ignorar. Certas visões perturbavam-no, como a de sua mãe, uma dama muito bonita vestida de verde, saindo para dar comida aos pavões com Twitchett, sua criada, atrás; certas visões extasiavam-no – os pássaros e as árvores; e faziam-no apaixonar-se pela morte – o céu ao anoitecer, as gralhas recolhendo-se; e assim, subindo a escada em caracol que conduzia ao seu cérebro, que era bem espaçoso, todas essas visões, e também os sons do jardim, o martelo batendo, a lenha sendo cortada, deram início àquele tumulto e confusão de paixões e emoções que todo bom biógrafo detesta. Mas continuando – Orlando retirou devagar a cabeça da janela, sentou-se à mesa e, com o jeito semiconsciente de quem faz o que faz todos os dias de sua vida a essa hora, tirou um caderno intitulado “Æthelbert: Uma tragédia em cinco atos” e mergulhou na tinta uma pena de ganso velha e cheia de manchas. (WOOLF, 2017b, pp. 9-10).

Como consequência de sua inabilidade de relatar os acontecimentos com objetividade e de seu apego pessoal aos eventos da vida de Orlando, tal biógrafo ou biógrafa, que ora é narrador(a) e ora é narrado(a), se desloca, pendularmente, entre os escopos homodiegético e heterodiegético da narração, vendo-se impaciente quando o objeto de seu trabalho decide passar os dias sem quaisquer intercorrências, apenas contemplando seus arredores e pensando enquanto se entrega completamente à escrita (BRIGGS, 2006, n.p. apud GILBERT, 1993):

[...] Orlando tinha de tal maneira arranjado as coisas que estava numa posição extremamente feliz; não tinha nem de combater sua época, nem de se submeter a ela; a ela pertencia, mas continuava ela mesma. Agora, portanto, podia escrever, e era o que fazia. Escrevia. Escrevia. Escrevia. Agora era novembro. Depois de novembro, vem dezembro. Depois janeiro, fevereiro, março e abril. Depois de abril vem maio. Junho, julho, agosto vêm em seguida. Depois é setembro. Depois, outubro e, assim, eis que estamos de volta a novembro, com um ano inteiro concluído. Este método de se escrever biografia, embora tenha seus méritos, é, talvez, um tanto singelo, e o leitor, se continuássemos nessa linha, poderia alegar que é capaz de recitar o

calendário sozinho, economizando assim a quantia que a Hogarth Press houver por bem cobrar por este livro. Mas o que pode o biógrafo fazer quando o tema de sua biografia o põs na situação em que Orlando agora nos põs? A vida, concordam todos cuja opinião vale a pena consultar, é o único tema apropriado para o romancista ou o biógrafo; a vida, decidiram as mesmas autoridades, não tem nada a ver com ficar sentado sem se mexer numa cadeira, apenas pensando. O pensamento e a vida são como polos opostos. Portanto, como ficar sentada numa cadeira apenas pensando é precisamente o que Orlando está fazendo agora, não nos resta outro recurso senão o de recitar o calendário, desfiar as contas do rosário, assoar o nariz, atizar o fogo, olhar pela janela, até que ela termine com isso. Orlando se mexia tão pouco que se podia ouvir um alfinete caindo. Quem dera, na verdade, que um alfinete caísse! Já seria alguma vida, por ínfima que fosse (WOOLF, 2017b, p. 157).

Nesta passagem, além da insatisfação do biógrafo⁴², repara-se a essência metafórica da escrita de Woolf, abarcando um dos mais importantes simbolismos do enredo: a mansão de trezentos e sessenta e cinco quartos dentro da qual Orlando, em uma sucessão de meses, para todas as suas atividades para se entregar ao pensamento. Esta propriedade passa a se configurar, então, na representação da estabilidade e um ponto fixo no espaço-tempo para o qual Orlando sempre retorna.

Em adição a isto, faz-se relevante ressaltar que colossal e inexorável mansão permanece a mesma, a despeito dos esforços da protagonista para mobiliá-la, da passagem do tempo, das experiências que alteraram suas percepções de mundo e da modernização da cidade:

E tudo estava calmo agora. Era perto da meia-noite. A lua subia devagar por sobre o arvoredo. Sua luz fez surgir um castelo fantasma sobre a terra. Ali estava a grande mansão com todas as janelas enroupadas de prata. De parede ou substância não havia nada. Tudo era fantasmagórico. Tudo estava imóvel. Tudo estava iluminado como que à espera da visita de uma rainha morta. Olhando para baixo, Orlando viu plumas negras se agitando no pátio, e tochas bruxuleando e sombras se ajoelhando. Uma vez mais, uma rainha descia de sua carruagem triunfal. “A casa está a seu serviço, majestade”, exclamou, fazendo uma profunda vênia. Nada mudou (WOOLF, 2017b, p. 192).

Assim como a casa, outro elemento-símbolo que representa a relação conflitante entre o mutável e o imutável na narrativa é o carvalho tricentenário. Este, por sua vez, — que sempre fora para Orlando uma representação da

⁴² A partir desta passagem, decidiu-se, a fim de preservar a sonoridade linguística do texto, referir-se ao biógrafo, cujo gênero não carece de especificações no texto original, em sua forma masculina na língua portuguesa.

solidão e da solidez imutáveis — se torna a inspiração para o poema cujo processo criativo de origem se estende por aproximadamente trezentos anos.

Tal processo percorre a maior parte das vicissitudes da vida da protagonista e, embora o carvalho não seja afetado por estas mudanças no campo físico, no campo abstrato da literatura, Orlando só consegue retratá-lo após três séculos de transformações pessoais.

Por fim, após sua conclusão, o poema é deixado à sombra da árvore, como um tributo à existência extensa e repleta de acontecimentos da qual Orlando dispôs:

Ao se atirar ao chão, um livrinho quadrado, encadernado em tecido vermelho, caiu do bolso da frente de sua jaqueta de couro seu poema “O carvalho”. “Deveria ter trazido uma pazinha de jardinagem”, pensou. Havia tão pouca terra cobrindo as raízes que parecia duvidoso que ela conseguisse fazer o que pretendia, enterrar o livro aqui. Além disso, os cães o desenterrariam. Essas celebrações simbólicas nunca funcionam, pensou. Talvez fosse melhor, então, passar sem elas. Tinha um breve discurso na ponta da língua, que pretendia pronunciar ao enterrá-lo. (Era um exemplar da primeira edição, assinado pela autora e pelo ilustrador.) “Enterro isto como um tributo”, ia dizer, “um retorno à terra daquilo que a terra me deu”, mas, meu Deus!, assim que começou a pronunciar as palavras em voz alta, como elas pareciam bobas! Isso a fez lembrar-se do velho Greene subindo num estrado no outro dia, comparando-a a Milton (exceto pela cegueira) e entregando-lhe um cheque de duzentos guinéus. Pensara, pois, no carvalho, aqui em sua colina, perguntando-se o que tinha uma coisa a ver com a outra. O que o louvor e a fama tinham a ver com a poesia? O que sete edições (o livro já tinha chegado a não menos que isso) tinham a ver com o valor do livro? Escrever poesia não era uma conversa secreta, uma voz respondendo a outra? De modo que toda essa tagarelice e louvores e críticas e encontrar gente que nos admirava e encontrar gente que não nos admirava era o que poderia haver de mais incoerente com a coisa em si – uma voz respondendo a outra. O que poderia haver de mais secreto, pensou, mais lento e mais parecido com a conversa de amantes do que a gaguejante resposta que dera ao longo de todos esses anos à velha e sussurrante cantiga dos bosques, e às lavouras e aos cavalos pardos parados à porteira, pescoço com pescoço, e à ferraria e à cozinha, e aos campos, tão laboriosamente produzindo trigo, nabos, capim, e ao jardim exibindo suas íris e fritilárias floridas? Deixando, assim, o livro, sem enterrá-lo, jogado de qualquer jeito no chão, contemplou o amplo panorama, variado como o fundo do oceano neste fim de tarde, com o sol a iluminá-lo e as sombras obscurecendo-o [...] (WOOLF, 2017b, pp. 190-191).

Esta decisão de deixar o poema junto ao carvalho, sem ao menos enterrá-lo, possibilita diversas interpretações vis-à-vis às motivações conscientes e subconscientes da personagem. Aqui, destaca-se a decisão consciente de por um fim a uma atividade longeva e a ação do subconsciente

na tentativa de tocar, com a efemeridade do caderno costurado com a seda roubada da caixa de costura da mãe de Orlando, a representação fixa do carvalho.

Em diferentes culturas, assim como na céltica, o carvalho é considerado um provedor de comida, água, bálsamos e alento (DAVIDKO, 2018, não paginado), sustentando, assim, o vínculo da personagem com a busca por equilíbrio a segurança. Todavia, embora seja possível ir de encontro a este refúgio, para toda existência humana, há, sempre um final, e este final é representado pelo possível e natural efeito desfigurador do tempo sobre o caderno na terra.

Dentro deste panorama colidente, observa-se que os conflitos entre as constâncias e inconstâncias da obra ultrapassam a barreira do simbólico e se transferem ao real por meio da leitura das identidades de gênero.

As estabilidades da mansão e do carvalho contrastam com as inúmeras variáveis da história de Orlando, inclusive as de suas experiências em ambos os sexos. Em função disto, grandes mudanças, como a de sua troca de gênero, podem causar um efeito negativo não intencional nos leitores: o reducionismo do enredo a um único evento de transição, que ofusca todos os outros acontecimentos da narrativa.

Em conformidade com o título deste capítulo, justifica-se, outrossim, que a leitura de *Orlando* pode ser considerada uma ode à escrita porque há, nesta *oeuvre*, uma evidente constância que envolve os muitos ciclos da vida de sua protagonista: a paixão pela escrita literária.

Pois, ao que parece, escrevemos não com os dedos, mas, como seu caso demonstrava, com a pessoa inteira. O nervo que controla a pena enreda-se em cada fibra de nosso ser, enfia-se pelo coração, perfura o fígado. Embora o centro de seu distúrbio parecesse ser a mão esquerda, sentia-se envenenada de cima a baixo [...] (WOOLF, 2017b, p. 141).

Conforme a passagem suprarreferida, a escrita é uma ação que descompõe todo o ser da personagem. E, ainda, assim, ela jamais consegue deixar de fazê-la. Apesar da miríade de alternâncias que a afetam, não há, em toda a extensão de sua biografia, qualquer mudança capaz de abalar sua

paixão pela linguagem poética, a qual se mantém vívida desde sua mocidade, ao momento em que decide deixar seu poema junto ao carvalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar Virginia Woolf sob o viés dos estudos de gênero e sexualidades envolve, inicialmente, a busca de uma compreensão de sua escrita, que, além de política, é intensamente diversa, tanto no que concerne à temática quanto à forma. Sendo assim, uma escrita que se posiciona multilateralmente a partir do

desdobramento das perspectivas individuais e do uso de ferramentas narrativas.

Para Pinho (2019), é claro um dos motivos pelos quais a autora diversifica suas possibilidades de escrita: os diferentes gêneros de escrita que compõem seu legado representam, para a escritora, formas distintas de capturar, frequentemente por meio do uso da ficção, sua visão de mundo e os desdobramentos criativos que esta é capaz de engendrar.

A escrita para Woolf é um grande esboço da vida, algo que lhe permite desenhar o mundo por meio de formas diversas – chamadas de conto, romance, ensaio, memoir, biografia, etc. –, que, para a escritora, funcionam igualmente sob o signo da ficção (PINHO, 2019, pp. 8-9).

No caso de *Orlando: Uma Biografia* (1928), a forma encontrada foi a escrita de um romance de ficção, com base no real histórico e biográfico, dentro do qual existe uma biografia ficcional, mas cuja narrativa, com o auxílio da fantasia, transpõe a realidade e amplifica suas possibilidades.

Com a hibridez da obra, Woolf experimenta unir a ficção aos resíduos da história (MCINTIRE, 2008, p. 123) e, ao fazê-lo, a autora cria uma personagem que perpassa a historicidade de quatro séculos, integrando à sua identidade a vasta memória dos acontecimentos de sua longa vida, ao passo em que questiona as convenções sociais de diferentes culturas e expressões.

Orlando acomoda em si, ao longo de toda a sua trajetória ambos os gêneros, sendo introduzido na obra como um típico exemplo de homem viril, pois – “*estava golpeando a cabeça de um mouro que pendia das vigas*” (WOOLF, 2017b, p.8) no momento de sua apresentação, mas este tem, posteriormente, esta imagem desconstruída pelo narrador que revela sua sensibilidade.

A gradativa desconstrução do ideal de masculinidade que o narrador tenta, a princípio, delegar ao personagem, acontece à proporção que são revelados seus desejos, hábitos e comportamentos.

Assim, este mesmo rapaz, que é visto golpeando a cabeça de um mouro, recebe, posteriormente críticas por seu cultivo à leitura e à escrita:

Em sua solidão, o mal agora tomava rapidamente conta dele. Lia, muitas vezes, seis horas noite adentro; e quando vinham até ele em busca de ordens sobre o abate de gado ou a colheita do trigo, ele afastava o livro e olhava como se não entendesse o que lhe era dito. Isso já era ruim o bastante e cortava o coração de Hall, o falcoeiro, de Giles, o cavaliço, da sra. Grimsditch, a governanta, do sr. Dupper, o capelão. Um cavalheiro distinto como aquele, diziam, não tem nenhuma necessidade de livros. Que deixasse os livros, diziam, para os paralíticos ou os moribundos. Mas o pior ainda estava por vir. Pois, uma vez instalado no organismo, o mal da leitura debilita-o de uma tal maneira que ele se torna presa fácil daquele outro flagelo que infesta o tinteiro e se alastra pela pena. O infeliz dedica-se a escrever (WOOLF, 2017b, pp. 44-45).

Ao logo do romance, o gênero de Orlando muda e ele se torna “ela”, porém esta transição, embora altere o julgamento cultural que é feito sobre a personagem, não muda nada sobre “eu”, o que revela um aspecto não-binário da identidade da protagonista; uma identidade única, que não muda motivada por sua mudança de gênero.

Ao lançar um olhar à leitura desta personagem, este trabalho critica, também, a binariedade com a qual são, frequentemente, realizadas pesquisas que se restringem somente às separações tradicionais do masculino e do feminino, ainda que haja a possibilidade de exploração de conceitos além de restrições heteronormativas.

Estas têm, há muito, apagado do campo das ciências humanas a possibilidade de aumentar a ressonância de vozes do passado que tentaram desestigmatizar marginalizações motivadas por utilizando-se dos recursos providos por teorias mais recentes que se consagram na atualidade.

Entretanto, em função da produção de análises que abarcam perspectivas abertas a interpretações transfeministas, é possível reler histórias cujas existências subversivas antecederam as produções do fim do século XX, pois, como afirma Helena Vieira: *“Quando surge o transfeminismo, ligado à teoria queer e às críticas pós-estruturalistas ao feminismo, ele nasce como forma de afirmar as identidades e as feminilidades subalternizadas, esquecidas pelo feminismo cisgênero”* (VIEIRA, 2019, p. 358⁴³).

⁴³ Ressalta-se, ainda, que, nesta pesquisa, não se tentou alegar uma suposta transexualidade de Orlando, mas sim considerar sua relação distinta e não-binária com o gênero, com a qual e, a partir desta, construir uma compreensão melhor da extensão de sua vida, livrando-se de padrões restritivos de gênero e sexualidade.

Em virtude disto, Orlando se afirma como uma crítica feminina cuja voz ressonante se direciona à desconstrução dos papéis de gênero previamente definidos pelas instituições sociopolíticas que regiam as eras anteriores ao século XX, e a qual ainda se faz pertinente nos dias de hoje.

Um exemplo do conceito de *Écriture Feminine* de Hélène Cixous, a narrativa transgride o espaço e o tempo que tentam aprisioná-la com a naturalização da transição entre os gêneros; uma busca incessante pela liberdade e a sempre presente escrita – da personagem, do narrador e da autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

B

BENZEL, Kathryn N. **Reading Readers in Virginia Woolf's 'Orlando: A Biography.'** *Style*, vol. 28, no. 2, 1994, pp. 169–182. JSTOR, <www.jstor.org/stable/42946241>. Acesso em 3 de Janeiro de 2021.

BOURIDEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2014.

BRAIDOTTI, Rosi. **Intensive genre and the demise of gender**. Angelaki, 2008. DOI: [10.1080/09697250802432112](https://doi.org/10.1080/09697250802432112) Acesso em: 13 de Outubro de 2020.

BRIGGS, Julia. **Virginia Woolf: An Inner Life**. London: Penguin Books (Edição do Kindle), 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

C

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Chicago: Universidade de Chicago, 1976. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/424325698/o-Riso-Da-Medusa>> Acesso em 20 de Março de 2020.

COFFMAN, Chris. **Woolf's Orlando and the Resonance of Trans Studies**. Colorado: University of Colorado Boulder, 2010. Disponível em: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2010/02/01/woolfs-orlando-and-resonances-trans-studies>>. Acesso em 19 de Dezembro de 2020.

E

EAGLETON, Terry. **The English Novel: An Introduction**. Nova Jersey: Wiley Blackwell, 2004

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

F

FARWELL, Marilyn R. **Virginia Woolf and Androgyny**. *Contemporary Literature* 16, no. 4. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1975. Acesso em 6 de Junho de 2020. doi:10.2307/1207610.

FAUVEL, Aude. **Crazy Brains and the Weaker Sex: the British case (1860-1900)**. In: *When Medicine Meets Gender*. *Clio* [Online], 37, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/>>.

FERNALD, Anne E. **Virginia Woolf: feminism and the reader**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

FLEISHMAN, Avron. **Virginia Woolf: a critical reading**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaio sobre Sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDAN, Betty. **The Feminine Mystique**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.

FOURNAIES, Christine. **Was Virginia Woolf a Snob?** The Case of Aristocratic Portraits in *Orlando. Woolf Studies Annual*, vol. 22, 2016, pp. 21–40. *JSTOR*. Disponível em: <www.jstor.org/stable/26475599>. Acesso em 5 de Janeiro de 2021.

G

GERMAN, Howard; KAEHELE, Sharon. **The Dialectic of Time in Orlando**. *College English*, vol. 24, no. 1, 1962, *JSTOR*. Disponível em: <www.jstor.org/stable/373845> Acesso em 2 de Janeiro de 2021.

GOLDMAN, Jane. **From Mrs Dalloway to The Waves: New Elegy and lyric experimentalism**. In: --- BRADSHAW, David (et alli); org. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GORDON, LINDALL. **Virginia Woolf: A Writer's Life**. Londres: Virago, 1984. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=6um0AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2020.

H

HARGREAVES, Tracy. **Virginia Woolf**. In---: *Androgyny in Modern Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2005. https://doi.org/10.1057/9780230510579_4.

HUSSEY, Mark. **The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction**. Ohio: Ohio State University Press, 1986.

K

KIME, Bonnie. **Refiguring Modernism: Postmodern feminist readings of Woolf, West and Barnes**. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

L

LEWIS, THOMAS S. W. **Virginia Woolf's Sense of the Past**. *Salmagundi*, no. 68/69, 1985, pp. 186–205. *JSTOR*. Disponível em <www.jstor.org/stable/40547829>. Acesso em 7 de Novembro de 2020.

LOUNSBERRY, Barbara. **Becoming Virginia Woolf**. Florida: University Press of Florida, 2014.

M

MACINTIRE, Gabrielle. **Modernism, Memory and Desire: T.S. Eliot and Virginia Woolf**. Edinburgh: Cambridge University Press, 2008.

MARCUS, Laura. **Virginia Woolf**. Devon: Northcote House, 2004.

P

PENDA, Petar. **Aesthetics and Ideology of D. H. Lawrence, Virginia Woolf, and T. S. Eliot**. Lanham: Lexington Books, 2018.

PINHO, Davi. **Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf**. Curitiba: Editora Appris, 2015.

PINHO, Davi. **O Conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada**. Juiz de Fora: IPOTESI, v. 23, n. 2, p. 3-17, jul./dez. 2019

R

RONCHETTI, Ann. **The Artist, Society, and Sexuality in Virginia Woolf's Novels**. New York: Routledge, 2004.

V

VIEIRA, Helena. **Transfeminismo**. In: --- HOLLANDA, Heloísa Buarque (et alli); org. Explosão Feminista. São Paulo: Editora Schwarcs S.A, 2019.

W

WHITWORTH, Michael H. **Virginia Woolf, modernism and modernity**. In: --- BRADSHAW, David (et alli); org. The Cambridge Companion to Virginia Woolf. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2012.

WOOLF, Virginia. **Ancestors**. In: --- Virginia Woolf: The Complete Collection. Pandora's Box. Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **An Unwritten Novel (1920)**. In: ---: Virginia Woolf: The Complete Collection. Pandora's Box. Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **Freudian Fiction**. In: --- Virginia Woolf: The Complete Collection. Pandora's Box. Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **Lives of The Obscure** (1925), *In*: --- Virginia Woolf: The Complete Collection. Pandora's Box. Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **Modern Fiction**. *In*: --- The Common Reader. San Diego, CA: Harcourt, 1925.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: Uma Biografia. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: Uma Biografia. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Edição do Kindle, 2017b.

WOOLF, Virginia. **Street Haunting**: A London Adventure (1930). *In*: --- Virginia Woolf: The Complete Collection (p. 3155). Pandora's Box. Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **Three Guineas**. Londres: Howgarth Press, 1938.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.