

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

ASPECTOS DO DUPLO EM *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF E
EM *ORLANDA* DE JACQUELINE HARPMAN

Marli Vila Nova de Moraes Hazin

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora em Letras na Área de Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sébastien Joachim

Recife, julho de 2003.

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

ASPECTOS DO DUPLO EM *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF
E EM *ORLANDA* DE JACQUELINE HARPMAN

Marli Vila Nova de Moraes Hazin

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora em Letras na Área de Teoria da Literatura.

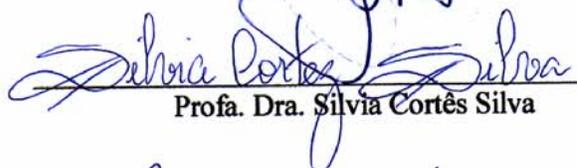
BANCA EXAMINADORA



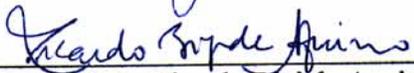
Prof. Dr. Sébastien Joachim



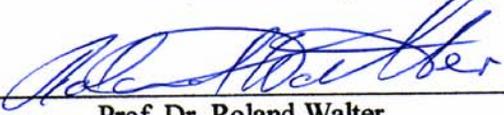
Prof. Dr. João Gomes da Silva Neto



Prof. Dra. Sílvia Cortês Silva



Prof. Dr. Ricardo Bigi de Aquino



Prof. Dr. Roland Walter

Dedico este trabalho

À memória de meus pais que me ensinaram a valorizar cada conquista.

A meu marido, Clovis, com quem tudo tem se tornado possível em minha vida.

A nossas filhas Daniela, Adriana e Ana Cristina, razão maior de nosso esforço.

À pequenina Amanda que um dia poderá se interessar por este texto.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por permitir que este momento acontecesse.

Ao Prof. Dr. Sébastien Joachim pela descoberta do tema, a orientação segura e paciente e o incrível suporte bibliográfico.

A Jacqueline Harpman e seu marido, poeta e arquiteto Pierre Puttemans que gentilmente receberam a mim e a meu marido em sua casa, em Bruxelas, para conversarmos sobre *Orlanda*.

Aos Professores Dr. Roland Walter e Dr. Ricardo Bigi, pela leitura cuidadosa, as valiosas sugestões e o material bibliográfico disponibilizado.

À Profa. Dra. Silvia Cortês por haver-me introduzido à obra de Junito Brandão e pelas conversas e explicações sobre o mito.

Aos professores doutores Sônia Ramalho, Lourival Holanda, Luzilá Gonçalves e Yaracylda Coimet, pelo interesse e incentivo constante.

Aos Professores e à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística.

Às/aos colegas de Língua Inglesa por assumirem parte de minha carga no Departamento, a fim de que tivesse mais tempo para estudar e redigir este trabalho.

À professora Rosário Ferraz Sailer, pela disponibilidade, mesmo quando ocupada com suas pesquisas.

Ao corpo administrativo da Pós Graduação representado por Diva Albuquerque e Eraldo Lins.

Ao staff da Biblioteca da Pós, representado pela bibliotecária Wellita e as bolsistas Fabiana e Juliana, pela presteza e atenção no atendimento.

Ao Leitorado de Francês, pela ajuda em descobrir referências à literatura belga.

Ao pessoal da Biblioteca Joaquim Cardoso, pelo atendimento amigo e competente.

A meu marido, Clovis Hazin, leitor, revisor, formatador e assessor de pesquisa sempre disposto a navegar por outras praias em busca de mais subsídios, pelo estímulo e compreensão em todos os momentos.

A minhas filhas, por aceitarem a diminuição temporária de nosso convívio em prol da ciência.

Às Professoras Gilda Maria Lins e Maria José Luna pelo apoio nos momentos de dificuldade.

A todos os demais colegas, amigos e familiares que me ajudaram com palavras encorajadoras, olhares amigos e um aperto de mão.

Each of us, helplessly and forever,
contains the other – male in female,
female in male, white in black, black in white.

We are a part of each other. Many of my countrymen
appear to find this fact exceeding inconvenient and even
unfair,
and so, very often, do I. But none of us can do anything
about it.

(James Baldwin)

ASPECTOS DO DUPLO EM *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF E EM *ORLANDA* DE JACQUELINE HARPMAN

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise comparativa dos romances *Orlando*, de autoria da escritora inglesa Virginia Woolf e *Orlanda*, escrito pela belga Jacqueline Harpman. Declaradamente inspirada em sua antecessora, Harpman traz para dentro de *Orlanda* o texto de Woolf, a partir do próprio título da obra, e joga abertamente com as técnicas da paródia, da citação, da alusão e da “mise en abyme,” as quais, por sua vez, já haviam sido competentemente utilizadas por Woolf em *Orlando*. Assim o fazendo, Harpman reaprecia, quase sete décadas depois, os questionamentos e a trajetória técnica do romance *Orlando*, deslocando-os para o fim do milênio, através de uma reescritura que nos cabe aqui ressaltar.

Por trás dos artifícios técnicos, porém, o cerne da questão parece ser a insatisfação de um sujeito que resiste a uma definição unitária e unilateral, o que conduz nossa pesquisa a um estudo do duplo. Após cotejar minuciosamente o texto de ambas as escritoras e demonstrar como Harpman desloca um a um os elementos chave presentes no texto de Woolf, a análise prioriza o funcionamento do mito do duplo em ambas as narrativas, elegendo dois aspectos fundamentais desse mito que são o Narciso e o Andrógino. Além disso, o estudo inclui aspectos de outros mitos atrelados à “constelação mítica” convocada pelas autoras, como Apolo e Daphne.

ASPECTS OF THE DOUBLE IN VIRGINIA WOOLF'S *ORLANDO* AND JACQUELINE HARPMAN'S *ORLANDA*

ABSTRACT

This study presents a comparative analysis between Virginia Woolf's *Orlando* and Jacqueline Harpman's *Orlanda*. It takes as a starting point the fact that Harpman houses Woolf's novel inside her own text and plays overtly with parody, citation, allusion, and "mise en abyme," techniques which had already been used by Woolf. The analysis points out the way Harpman transcontextualizes the structural elements in Woolf's novel and reexamines questions that had been raised by Woolf almost seventy years ago.

This research goes beyond the technical features to demonstrate that the heart of the matter may reside in human being's eagerness to be accepted as a multiple self, what leads the analysis into studying the mythical representations of the double. After demonstrating the way Harpman transcontextualizes the key elements in Woolf's novel, the analysis follows the itinerary of the double in both narratives, focusing primarily on Narcissus and the Androgyne and secondarily on other mythical figures like Apollo and Daphne.

ASPECTS DU DOUBLE CHEZ VIRGINIA WOOLF ET JACQUELINE HARPMAN

RÉSUMÉ

Cette étude se livre à une analyse comparative des romans *Orlando* de Virginia Woolf et *Orlanda* de Jacqueline Harpman et le point de départ de la recherche a été la manière de Harpman d'héberger le texte de Woolf dans le sien et de jouer ouvertement avec les techniques de la parodie, de la citation, de l'allusion et de la mise en abyme, lesquelles avaient été déjà utilisées par Woolf en *Orlando*. De cette façon, Harpman reconsidère après presque soixante-dix ans plus tard les questions posées par Woolf et la trajectoire technique d'*Orlando*.

Au delà de l'aspect technique il y a pourtant l'insatisfaction du sujet qui rejette une définition unitaire et unilatérale et cette constatation fait la recherche changer de direction et s'occuper de la représentation du mythe du double. De cette façon, après avoir comparé minutieusement les textes de Woolf et Harpman et démontré comment Harpman transforme les éléments principaux du texte de l'écrivaine anglaise, l'analyse suit le parcours du mythe du double dans les deux romans, représenté par Narcisse et l'Androgyne et, en même temps, se penche sur d'autres mythes comme Apollon et Daphné.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| DEDICATÓRIA | |
| AGRADECIMENTOS | |
| EPÍGRAFE | |
| RESUMO | |
| SUMMARY | |
| RÉSUMÉ | |
| ABREVIACÕES | |
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1. CAMINHOS E OBJETIVOS | 14 |
| 2. UMA PALAVRA SOBRE AS OBRAS | 20 |
| 2.1. TRAJETÓRIA DE <i>ORLANDO</i> | 20 |
| 2.2. RESPOSTA DE <i>ORLANDA</i> | 26 |
| CAPÍTULO I - AS ARMAS DA PARÓDIA | 31 |
| 1. PARÓDIA E AUTO REFERENCIALIDADE | 32 |
| 2. INVERSÃO IRÔNICA EM <i>ORLANDO</i> | 38 |
| 2.1 TEMPO NA BIOGRAFIA, TEMPO NO ROMANCE | 50 |
| 2.2 O ESPAÇO EM MÃO DUPLA | 58 |
| 2.3 LIMITES DA PERSONAGEM | 67 |
| 2.4 NARRADOR EM RITMO DE BIOGRAFIA | 78 |
| 3. TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO E INVERSÃO IRÔNICA EM <i>ORLANDA</i> | 90 |
| 3.1 ESCALAS DE TEMPO | 92 |

| | |
|---|-----|
| 3.2 REFERÊNCIAS ESPACIAIS: DENTRO E FORA DA PERSONAGEM | 95 |
| 3.3 HERÓI OU HEROÍNA | 98 |
| 3.4 LIBERDADE DE ESCRITURA | 103 |
| CAPÍTULO II - MISE EN ABYME: OS ESPELHOS DENTRO DO TEXTO | 106 |
| 1. TRAJETÓRIA E TEORIZAÇÃO | 107 |
| 2. CARÁTER ESPECULAR DE <i>ORLANDO</i> E <i>ORLANDA</i> | 112 |
| 3. DETALHES DA <i>MISE EN ABYME</i> EM <i>ORLANDO</i> | 115 |
| 4. DETALHES DA MISE EN ABYME EM <i>ORLANDA</i> | 118 |
| CAPÍTULO III - A QUESTÃO DO MITO | 121 |
| 1. MITO E LITERATURA | 122 |
| 2. ORLANDO, APOLO E O MITO DO DUPLO | 126 |
| 3. A SINA DE NARCISO | 128 |
| 4. APLICAÇÃO DA MITODOLOGIA | 129 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 140 |
| BIBLIOGRAFIA | 143 |
| ANEXO A - Fotos de Virginia Woolf e Jacqueline Harpman | 156 |
| ANEXO B - Fotos de Knole e Leopardo heráldico | 158 |
| ANEXO C - Ilustrações em <i>Orlando</i> | 161 |
| ANEXO D - <i>A mise en abyme</i> na pintura | 170 |

ABREVIÇÕES

Embora *Orlando* tenha como subtítulo *A Biography*, ao longo deste trabalho ele será chamado simplesmente *Orlando* e todas as citações referentes a seu texto serão identificadas, entre parênteses, imediatamente a seguir, pela sigla “Oo” acompanhada do número da página. As citações referentes a *Orlanda* serão identificadas, também entre parênteses, pela sigla “Oa” acompanhada do número da página.

INTRODUÇÃO

*There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.*

(Shakespeare, Hamlet, Act I, sceneV, 166-7)

1 – CAMINHOS E OBJETIVOS

A comparação entre duas ou mais obras de arte é sempre uma tarefa complexa, principalmente quando envolve trabalhos que se encontram fortemente inseridos no contexto atual e ainda apresentam dificuldade quanto à maneira de serem entendidos e rotulados. *Orlando* foi escrito e publicado no fim dos anos vinte, mesma década em que Woolf publicou *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* e o famoso ensaio *A Room of One's Own*, todos textos inovadores em que a autora, insatisfeita com a representação realista tradicional e as convenções que tolhem a livre expressão do ser humano, notadamente a mulher, chama a atenção para o caráter multifacetado do sujeito e desafia propositadamente a teoria dos gêneros, atitudes típicas do período que se convencionou chamar modernismo. *Orlando*, por sua vez, foi publicado nos últimos anos do século XX, quando todas as barreiras e convenções que oprimiam o ser humano, particularmente a mulher, já deveriam ter sido ultrapassadas e vivia-se a euforia do progresso tecnológico e da chegada de um novo milênio com todo um repertório de promessas e expectativas. As experiências e inovações procedidas pelos escritores da primeira metade do século haviam sido absorvidas e ampliadas pelo “nouveau roman” francês e pela superfície americana, apontando para o início de um novo período que passou a ser chamado pós-modernismo, termo que tem suscitado muita controvérsia e debate, chegando alguns a considerá-lo quase que apenas um estágio a mais do próprio modernismo¹. No entanto, se seguirmos a ordem cronológica e considerarmos Woolf e Harpman representantes desses dois momentos, a comparação que propomos ficará melhor delimitada porque estaremos trabalhando com textos provenientes de períodos literários distintos e, como tal, portadores de características próprias e passíveis de serem contrapostas.

¹ Conforme esclarece Fredric Jameson em *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 30.

A leitura do romance de Virginia Woolf, porém, deixa bem claro que, embora cronologicamente situada na primeira metade do século XX, a escritora inglesa empregava com a maior desenvoltura várias das técnicas usadas pelo romancista contemporâneo, tais como, a referência ao próprio texto e a paródia. Woolf publicou *Orlando* em 1928² e o fato de ela haver acrescentado o subtítulo *A Biography* já chamava a atenção para um tipo de texto híbrido o que causou, na época, uma certa dificuldade em classificá-lo. Na realidade, a romancista joga deliberadamente com as convenções de outro gênero, o biográfico, tanto na forma como no desenrolar da narrativa. Ela adiciona aos seis capítulos oito ilustrações referentes à personagem-título e seus amores, bem como um prefácio e um índice e, apesar de estar escrevendo ficção, faz o narrador reportar-se várias vezes à condição de biógrafo e aos requisitos necessários a uma biografia.

É desse texto eminentemente lúdico e experimental que emerge Orlando, personagem múltipla e praticamente imune aos efeitos do tempo, pois atravessa quatro séculos de literatura e história sem envelhecer, apenas passando da adolescência à idade adulta e, a um certo ponto da narrativa, mudando da condição masculina para a feminina. A combinação de motivos históricos e sociais que serve de base a essa trama, aliada à sugestão de temas até então proibidos pela sociedade inglesa como androginia, lesbianismo e bissexualidade, têm carregado, principalmente nas últimas décadas, uma atenção contínua para o romance, a ponto de se poder questionar que, se tanto já foi dito sobre *Orlando*, como se poderia dizer algo novo e digno de nota?

O espaço para tal estudo surge em 1996, com a publicação em Paris do romance *Orlanda*, ganhador do prêmio Medicis e escrito por Jacqueline Harpman, romancista belga de língua francesa com uma bagagem consistente e representativa de obras de ficção que também

² A edição aqui adotada é a publicada pela Penguin em 1993, com introdução e notas da autoria de Sandra M. Gilbert.

sobressaem pelo caráter inovador e pela contestação aos valores comumente assumidos. É nesse contexto de transgressão que *Orlanda* se encaixa para reescrever e atualizar as propostas de *Orlando*, que agora ultrapassa seu próprio texto, ao ser acolhido e problematizado em outro romance.

Tal fato possibilita um enfoque totalmente novo e original do texto de Woolf fundamentado nos princípios da análise comparatista, a qual, segundo Daniel Henri Pageaux, tem como ponto de partida a abertura ao estrangeiro. Pageaux acrescenta que se pode identificar “un point de vue comparatiste chaque fois que se dessine une ligne de partage (une frontière) entre deux cultures, chaque fois l’homme entreprend, par la découverte de l’Autre, un dialogue avec celui-ci et donc avec soi-même”³. No caso do romance de Jacqueline Harpman, o próprio título já chama atenção para uma ligação com o texto de Virginia Woolf. E a subsequente leitura de *Orlanda* só faz comprovar que um dos objetivos de Harpman é mesmo desenvolver um diálogo ousado com o texto de Woolf, romancista da geração anterior que a precedera na preocupação com a insatisfação e incompletude do sujeito e, principalmente, do sujeito mulher. Essa constatação motivou-nos a empreender um estudo comparativo que abrangesse não só os pontos de contato mas também as inúmeras diferenças que se poderia esperar entre um texto de literatura inglesa publicado no fim da segunda década do século XX e um texto de literatura belga de língua francesa publicado no fim do milênio, quase que na passagem do século XX para o XXI.

Essa atualidade do texto de Harpman, no entanto, ao mesmo tempo que proporciona nova e oportuna reflexão sobre convenções narrativas e crise de identidade do sujeito, acarreta o problema da quase inexistência de material crítico sobre o romance, o que procuraremos contornar consultando outras obras de Harpman e servindo-nos do suporte teórico de Bahktin,

³ PAGEAUX, Daniel Henri. *La Littérature Générale et Comparée*. Paris: Armand Colin, 1994, p. 7.

Kristeva, Linda Hutcheon e outros, para esclarecer não só idéias e conceitos recorrentes, mas também o modo harpmaniano de trabalhar as estruturas narrativas.

Desnecessário, porém, será recorrer a outros estudos para reconhecer que a reescritura em *Orlanda* se inicia com o próprio título do romance e se processa e se atualiza na composição de cada tema, de cada instância, de cada elemento da narrativa, à medida que Harpman reescreve o tempo, o espaço, a personagem e a voz encarregada de narrar o que acontece no texto que ela constrói a partir do romance publicado por Woolf sete décadas atrás. Até que ponto as autoras conseguem atingir o duplo objetivo de desafiar as convenções narrativas e dar conta da situação de insatisfação e incompletude que assola o sujeito é, portanto, o que buscaremos demonstrar.

Para estudar as relações que esses textos passam a entreter entre si, consideraremos, inicialmente, a noção de intertextualidade desenvolvida por Kristeva - a partir da descoberta introduzida por Bakhtin - de que “todo o texto se constroi como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto,” e que “[n]o lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”⁴. Reconhecendo a contemporaneidade de tais princípios e a adequação aos textos sob análise, consultaremos desde a extensa tipologia proposta por Gérard Genette a trabalhos mais específicos como o de Antoine Compagnon sobre a citação, o de Lucien Dällenbach sobre a *mise en abyme* e o de Linda Hutcheon sobre a paródia e, enfim, vários outros trabalhos sobre técnicas da reescritura, cujas principais formas, segundo Claudette Oriol Boyer seriam a cópia, a citação, a alusão, o plágio, a paródia, o pastiche, a imitação, a transposição, a tradução, o resumo, o comentário, a explicação e a correção⁵.

⁴ KRISTEVA, Julia. “A Palavra, o Diálogo e o Romance,” in *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 72.

⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit*

O fato é que, utilizando várias dessas técnicas de reescritura, Woolf e Harpman fazem de seus textos verdadeiros livros dos saberes o que, como explica Élisabeth Ravoux Rallo, faz nascer a ambição “d’épuiser le texte, le vider de son ‘savoir encyclopédique’ implicite, les sources, mais pas seulement des sources, de tout ce qui viendrait de l’auteur, de sa culture et également de toute trace du moment de civilisation où le texte a été écrit”⁶. Conscientes, porém, da impossibilidade de apreender a riqueza de um texto em sua totalidade, esclarecemos que, embora tenhamos constatado a presença de várias das modalidades de reescritura nos textos de Woolf e Harpman, tais como citação, alusão, paródia, comentário e mise en abyme, deveremos nos concentrar em duas: a paródia e a mise en abyme, que consideramos de uma importância maior em ambos os romances, por fazerem realçar ainda mais o modo como o duplo neles se faz presente.

É justamente a constatação da presença do duplo em todas as instâncias das obras aqui estudadas que nos leva a considerar o mito não como elemento simplesmente decorativo ou periférico na narrativa, mas como princípio que guia e pode melhor explicar o desenvolvimento dos temas e a ordem segundo a qual os acontecimentos são elencados em cada romance. Tal tomada de posição ensejará nova leitura dos textos, desta vez para cotejar cada elemento potencialmente produtor de sentido e que, de alguma forma, se encaixe na cadeia mítica que se apresenta em cada narrativa, para o que tomaremos como ponto de partida as noções e definições constantes dos dicionários organizados por Pierre Brunel, Michel Cazenave e os de autoria de Chevalier/Gheerbrant e Junito de Souza Brandão⁷, e, desta vez, como a ótica da leitura se concentrará predominantemente nesse questionamento do

spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia: Ensinos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989. ORIEL-BOYER, Claudette. “La Réécriture” in *La Réécriture*. Grenoble: Ceditel, 1990.

⁶ RALLO, Élisabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1993, p. 64.

⁷ BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. CAZENAVE, Michel (Dir.). *Encyclopédie des Symboles*. Paris: Librairie Générale Française, 1996 [1989]. CHEVALIER Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, 2 v.

papel desempenhado pelo elemento mítico, muitos dos detalhes que nos pareciam desprovidos de maior sentido passarão a revelar sua função no quadro de cada narrativa.

Por outro lado, a atribuição de um papel estrutural ao mito nos romances de Woolf e Harpman reforça o carácter interdisciplinar da pesquisa, fazendo-nos recorrer aos ensinamentos de Pierre Brunel, Gilbert Durand, Joël Thomas e Frédéric Monneyron⁸, entre outros, eles próprios respaldados pelos princípios construídos por Claude Lévi-Strauss, Gaston Bachelard e Mircea Eliade. Com base nessa sustentação teórica, desenvolveremos um estudo que possa se ocupar do mito, não mais como um simples tema periférico, mas como um elemento inserido na própria estrutura dos romances, o que requer uma análise específica que vai desde o contexto de produção da obra, ao estudo das características próprias do mito com referência a suas várias versões.

O estudo sobre a importância do elemento mítico na estrutura dos dois romances será a parte final deste trabalho que dividimos em três capítulos, sendo o primeiro dedicado à paródia, o segundo à mise en abyme e o terceiro ao mito. Teremos então completado um ciclo comparativo constituído pela análise de segmentos e passagens nos textos das autoras onde se evidencia a reapreciação de questões de ordem narrativa, mítica e social e suas implicações com as questões de gênero e da psicanálise. Estará então, como ensina Genette⁹, configurado o diálogo entre hipertexto e hipotexto e, para nos situarmos melhor quanto ao que se propõem Woolf e Harpman, trataremos, primeiro, de delinear a trajetória de cada um dos romances em meio ao quadro geral das obras de cada escritora.

⁸ BRUNEL, Pierre. *Mythocritique*. Paris: PUF, 1992. DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythologie*. Paris: Albin Michel, 1996. THOMAS, Joël (Dir.). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998. MONNEYRON Frédéric e Joël Thomas. *Mythes et littérature*. Paris: PUF, 2002.

⁹ GENETTE, opus cit. p. 11-14.

2 - UMA PALAVRA SOBRE AS OBRAS

2.1 TRAJETÓRIA DE *ORLANDO*

A partir da década de setenta, um grupo cada vez maior de estudiosos tem-se debruçado sobre a obra de Virginia Woolf, e não apenas sobre seus romances, mas também sobre seus ensaios, diário e cartas¹⁰. Woolf tem sido estudada não apenas como uma romancista que desafia e renova os padrões da ficção, mas também como a escritora que soube captar e transmitir o panorama das primeiras décadas do século XX com suas crises e contradições. Além disso, Woolf faz da mulher sua personagem mais importante, analisando sua situação e atitudes em diversas épocas e contextos, e, de certa forma, antecipa a visão de escritoras contemporâneas como Julia Kristeva, Hélène Cixous e Judith Butler, ao desafiar a oposição binária existente entre os sexos¹¹.

Assim, se por um lado *Orlando* designa um ser humano pertencente ao sexo masculino, por outro ele é dotado de atributos e experiências mais condizentes com o sexo feminino, e o foco maior, também neste romance, recai sobre as inquietações e ansiedades da alma feminina. A seriedade do tema, entretanto, é desenvolvida em tom satírico e jocoso e, como diz Mark Hussey¹², o próprio fato de Woolf haver comentado que *Orlando* havia começado como uma brincadeira ou piada¹³ afastou-lhe a atenção dos críticos por um longo tempo, mesmo quando a área de interesse do crítico indicava que a obra poderia ser

¹⁰ Cf. HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Oxford University Press, 1995. ABEL, Elizabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. BOWLBY, Rachel. *Virginia Woolf. Feminist Destinations*. New York: Basil Blackwell, 1988. MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1986.

¹¹ Cf. GARVEY, Johanna X. K. em “If we were all suddenly somebody else”: ‘Orlando’ as the new ‘Ulysses,’ *Women’s Studies*, Jan (1994), v.23, n1 p1(17).
http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rc1_SP01_0_A14982995, acesso em 26/11/02 e OLIN-HITT, Michael R. em “Desire, death, and plot: the subversive play of ‘Orlando,’ *Women’s Studies*, June 1995, v. 24 n5 p483 (14).
http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rc1_SP01_0_A17311202, acesso em 26/11/02.

¹² HUSSEY, opus cit., p. 204.

importante para seu estudo. Já para outros estudiosos, é esse mesmo comentário que provoca o interesse por *Orlando*, tendo em vista a análise freudiana das piadas como “a verdade do inconsciente.”

É interessante notar também que, enquanto alguns críticos ignoram *Orlando* ou excluem-no do grupo dos melhores romances de Woolf, como o faz Malcolm Bradbury¹⁴; Harold Bloom intitula de “Woolf’s *Orlando*: Feminism as the Love of Reading” o capítulo 19 do seu *The Western Canon*, onde ele inclui *Orlando* entre os cinco romances mais importantes escritos por Virginia Woolf, ao lado de *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931) e *Between the Acts* (1941) e diz que “[h]alf a century after Woolf’s death, she has no rivals among women novelists or critics, though they enjoy the liberation she prophesied”¹⁵.

Um dos primeiros interesses despertados por *Orlando* foi, sem dúvida, o histórico, devido ao destaque dado ao contexto sócio-histórico na obra e toda sua interligação com personagens presentes na história da Inglaterra. Em 1955, Frank Baldanza¹⁶ já detalhava a rede de conexões que poderiam ser feitas entre *Orlando* e o livro *Knole and the Sackvilles* (1922), no qual Vita Sackville-West, a aristocrata e escritora que teria servido de modelo para a composição de *Orlando*, descreve a história da casa e de seus antepassados. Em 1968, Charles G. Hoffman¹⁷ também demonstra como Woolf tenta recriar fatos históricos, tomando por base o que havia sido revelado acerca da história e do temperamento dos Sackvilles. David Bonnell Green¹⁸, por sua vez, apresenta a interessante teoria de que o fato de Orlando deixar de ser homem seria equivalente ao fim da linhagem masculina na família dos

¹³ WOOLF, *Diary* III, 18 de março de 1928, p. 177.

¹⁴ BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin, 1994, p. 487.

¹⁵ BLOOM, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt, 1994, p. 436.

¹⁶ BALDANZA, Frank. “Orlando and the Sackvilles.” *PMLA* 70 (March 1955), p. 274-279.

¹⁷ HOFFMAN, Charles G. “Fact and Fantasy in *Orlando*: Virginia Woolf’s Manuscript Revisions.” *Texas Studies in Literature and Language* 10 (1968), p. 436.

Sackvilles e sua transformação em mulher equivaleria ao começo da representação feminina na família através dos Sackville-Wests. Já James Naremore¹⁹ defende que a história dos Sackvilles e de sua casa é mais importante que uma simples fonte para Woolf, fornecendo tanto temas e intriga como também os detalhes históricos.

A crítica já se ocupou, igualmente, com a abordagem técnica empregada por Woolf, a qual, na opinião de J. J. Wilson, faz de *Orlando* uma *anti-novel* na tradição de Laurence Sterne e Denis Diderot, o que força o leitor a “rethink all our so-called givens, be they taboos, institutions, or other forms of limitations, such as gender, time, space, even death”²⁰. Dentre essas limitações, são as referentes ao gênero que parecem o tema mais significativo para a maioria dos leitores, como destaca Mark Hussey²¹, o qual ainda esclarece que, para esses leitores, Woolf parece estar sugerindo a androginia como um meio para escapar a tais limitações, como ela também o faz em *A Room of One's Own* (1929).

O modo como Woolf insere e trata o tema da androginia em seu texto tem merecido vários estudos, dentre os quais, o de Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *Sexchanges*, onde elas descrevem Orlando como sendo realmente andrógino “in the sense that she has available to her a sort of wardrobe of male and female selves”²² e elas lembram como Woolf destaca que as formas de Orlando combinam em uma só a força do homem e a graça da mulher.

A verdade é que *Orlando* tem sido considerado um texto bem à frente de seu tempo por introduzir situações até então completamente inaceitáveis pela sociedade, conquistando significativa atenção por parte de críticos e estudiosos que, nas duas últimas décadas, têm se

¹⁸ GREEN, David Bonnell. “Orlando and the Sackvilles: Addendum.” *PMLA* 71, 1 (1956), p. 268.

¹⁹ NAREMORE, James. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale U P, 1973, p. 206.

²⁰ WILSON, J. J. “Why is *Orlando* difficult?” In Jane Marcus ed. *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981, p. 179.

²¹ HUSSEY, opus cit., p. 205.

²² GILBERT, Sandra e Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol 2, New Haven: Yale U P, 1989, p. 345.

interessado em analisar desde a importância do affaire entre Woolf e Vita Sackville-West com todo seu contexto social, histórico e literário presente na composição do romance, até as idéias de androginia e lesbianismo sugeridas pelo texto.²³

Orlando é o sexto romance publicado por Virginia Woolf, e, para melhor entender sua ousadia em discutir e escrever sobre temas considerados obscenos e proibidos na Inglaterra recém saída do vitorianismo, não podemos esquecer que, apesar de sua natureza discreta, ela teve presença marcante como um dos membros do Bloomsbury, grupo de vanguarda que discutia as artes das letras e da vida com a maior liberdade, afrontando não só com palavras mas também com seu comportamento tabus de há muito estabelecidos, eis que

*The sexual permissiveness of the group really was extraordinary: homosexuality and lesbianism not only practiced but openly discussed; adulterous liaisons becoming an accepted part of the family circle; ménages à trois, à quatre, à cinq; and all of this happening shortly after the death of Queen Victoria, among people raised by the old rules*²⁴.

O mapa literário de Woolf indica que, após um início convencional em *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919), ela começa a direcionar seu texto para a experimentação em *Jacob's Room* (1922). Já em *Mrs. Dalloway* (1925), ela consegue condensar toda a história do romance em um único dia, a partir de várias perspectivas e também, como enfatiza Zwerdling²⁵, observa as atitudes da “governing class” da Inglaterra em um determinado momento de sua história. Ao publicar *To the Lighthouse* (1927), enorme sucesso de público e de crítica, ela está ciente de que suas experiências com a forma situam-na bem distante dos

²³ Quanto a este tópico, o artigo “If I Saw You Would You Kiss Me?": Sapphism and the Subversiveness of Virginia Woolf's *Orlando*, da autoria de Sherron E. Knopp e publicado em *PMLA*, vol. 103 n° 1, Janeiro de 1988, é bastante esclarecedor, ao defender a importância da relação Vita-Virginia para a gênese da obra.

²⁴ ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the real world*. Berkeley: University of California Press, 1986, p.168.

²⁵ ZWERDLING, ibidem, p.120.

limites impostos ao romance e ela cogita em criar um novo nome para classificar seus livros: “I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant ‘novel,’ ela escreveu em seu diário. “A new----- by Virginia Woolf. But what? Elegy?”²⁶

Dentro dessa perspectiva inovadora, *Orlando A Biography* (1928) significa aceitar o desafio de, além de contrariar as regras da ficção e da biografia, ousar trazer para o texto o tema da androginia, verdadeiro tabu para a sociedade inglesa educada segundo os severos padrões da época vitoriana que, embora extinta em termos de calendário, continuava viva nas opiniões e comportamentos.

Após *Orlando*, Woolf publica o poético *The Waves* em 1931, mais um texto extremamente experimental constituído por nove “interlúdios” alternados com nove “episódios.” Em seguida, ela volta a brincar com as regras do gênero biográfico, em *Flush, A Biography* (1933), onde conta a história do cocker spaniel que pertenceu a Elizabeth Barrett Browning e focaliza os Brownings a partir de um hipotético ponto de vista do animal. Em 1937, Woolf publica *The Years*, e em 1940, *Roger Fry, A Biography*, uma biografia de verdade, onde cumpre a penosa tarefa de registrar os acontecimentos da vida de um querido amigo e novamente se questiona sobre a validade das convenções do texto biográfico. Em 1941, quatro meses após seu suicídio, é publicado *Between the Acts*.

É importante chamar a atenção para o fato de que, passados sessenta e um anos da morte de Virginia Woolf, além de os estudos sobre sua obra se encontrarem em ordem ascendente, constata-se que seus textos estão dando origem a outros textos, a exemplo de *Orlanda*, vencedor do prêmio Médicis de 1996, na França, e *The Hours*, de autoria do escritor norte-americano Michael Cunningham, que foi publicado em 1998 e ganhou o prestigioso prêmio Pulitzer. Neste romance, Cunningham desenvolve três histórias protagonizadas por

²⁶ WOOLF, Diary III, 27 de junho de 1925, p.34.

três mulheres, uma das quais a própria Woolf, às voltas com a escrita de *Mrs Dalloway*. O título *The Hours*, aliás, é mais uma homenagem a Woolf, eis que foi com ele que ela começou a elaborar *Mrs Dalloway*²⁷.

Além disso, tanto *Orlando* como *Mrs. Dalloway* foram levados à tela, sendo que, a mais recente versão cinematográfica de *Orlando* foi escrita e dirigida por Sally Potter e conta com a atriz Tilda Swinton no papel de Orlando e o ator Quentin Crisp no papel da rainha Elizabeth I, inversões que refletem com fidelidade o espírito do romance.

A trajetória de *Orlando*, portanto, sinaliza um texto vivo e atual que continua a produzir sentido e questionamentos, já que foi escrito justamente para chamar a atenção do mundo para o fato de que as convenções sociais e a catalogação do sujeito em nada contribuem para a felicidade do ser humano. Resta-nos verificar como *Orlando* resiste ao ser minuciosamente dissecado por *Orlando*, texto que, situado em meio a todos os artificios da pós modernidade e aos recentes e sofisticados avanços da ciência, se vangloria de poder construir uma melhor saída para o sujeito.

²⁷ É importante salientar que *The Hours* foi adaptado para o cinema e além de arrebatar o Golden Globe de 2002 nas categorias de melhor filme dramático e melhor atriz dramática, recebeu várias indicações para o Oscar de 2003 e ganhou o prêmio na categoria de melhor atriz com Nicole Kidman. No Brasil, a tradução do romance conserva o título *As Horas* e está disponível desde 1999, pela Companhia das Letras.

2.2 RESPOSTA DE *ORLANDA*

Jacqueline Harpman, psicanalista por formação e membro da Sociedade Belga de Psicanálise, decide se debruçar de forma ostensiva e meticulosa sobre o texto de Virginia Woolf, para criar em um misto de paródia, pastiche, reescritura e mise en abyme, uma réplica que, completamente deslocada no tempo e no espaço consegue dar conta de cada um dos temas e sub temas abordados por sua precursora. Impõe-se então uma análise que, além de dar conta das idéias, problematize a maneira como Harpman delas vem a fazer uso, porque aí deve residir o valor distintivo e criativo de seu trabalho. E pode-se ir mais adiante, argumentando que, do mesmo modo que *Orlando* foi um bom pretexto para Woolf trazer a público suas idéias subversivas sobre convenções literárias e sociais, *Orlanda* proporciona a Harpman a oportunidade de teorizar sobre o romance e demonstrar que, apesar de todo o progresso da ciência, é ainda na imaginação e na fantasia que repousa o passaporte para a realização do desejo.

Jacqueline Harpman nasceu em 1929 - um ano, portanto, depois da publicação de *Orlando* - na cidade de Bruxelas, onde tem vivido toda sua vida, à exceção do período de 1940 a 1945, quando sua família se exilou no Marrocos, na cidade de Casablanca, pois seu pai era judeu e decidiu fugir do perigo eminente que seria permanecer na Europa. Coincidentemente, ao casar com Leonard Woolf, Virginia Woolf passou a pertencer ao mundo judaico e, junto com o marido, foi alvo do antisemitismo e teve seu nome incluído em uma das listas da Gestapo²⁸.

Os anos em Casablanca foram decisivos para a formação de Harpman. Foi a partir daí que ela se apaixonou pela palavra escrita e descobriu os grandes clássicos da literatura

²⁸Informação fornecida por Alex Zwerdling em *Virginia Woolf and the Real World*, p. 289. Zwerdling ainda esclarece que a referida lista foi encontrada depois da guerra pelos Aliados e que se encontra na Hoover Institution Archives da Stanford University (cf. nota p. 351).

francesa como Racine, Balzac, Rostand e, sobretudo Proust, que habita seus textos de forma regular e, às vezes, obsessiva. Afinal, as personagens de Harpman falam constantemente de literatura e, por vezes, a ensinam, como em *Orlanda*, e são pródigas em alusões literárias.

O retorno a Bruxelas, em 1945, sabe a uma primeira vez e Blandine de Caunes, no posfácio a *Dieu et Moi* (1999), o descreve muito bem, quando diz: “Comme une étrangère, elle va devoir silloner la ville pour se la réapproprier”²⁹. Essa experiência com o estranho e o estrangeiro revelar-se-á extremamente frutífera em toda a obra de Harpman.

Junto com a atração pela escrita e pela literatura, a adolescente sente-se também fascinada pela medicina, pela psiquiatria e por Freud. É quando lhe sobrevem a doença. Durante vinte e um meses, Harpman deve ficar em repouso absoluto em um sanatório e é então que ela empreende a escritura de seu primeiro romance.

Uma vez curada, sua decisão de se dedicar à escrita se traduz pela publicação sucessiva de três romances: *L'Amour et L'Accacia* (1958), *Brève Arcadie* (1959), pelo qual recebeu o prêmio Victor Rossel e *L'Apparition des Esprits* (1960). Nessa mesma época, ela escreve o libreto de um oratório para o compositor David van de Woestijne, críticas teatrais para a imprensa e textos para o cinema.

Após a publicação de *Les Bons Sauvages*, em 1966, e durante um espaço de dezenove anos, Jacqueline Harpman não escreverá uma só linha de ficção, fato do qual ela é a primeira a se espantar. É quando ela decide voltar à universidade para obter uma licença em psicologia e, em seguida, começar sua formação de analista, o que propicia sua entrada na Sociedade Belga de Psychanalyse. Em 1987, Harpman ingressa na Associação Psicanalítica Internacional e, desde então, ela tem exercido a profissão, o que, além de lhe proporcionar

²⁹ CAUNES, Blandine de. “Ainsi soient-elles...,” posfácio a *Dieu et Moi*, Paris: Mille et Une Nuits, 1999, p. 94.

prazer, fez com que ela pudesse “renoncer au désir d’être convenable qui l’avait habitée la première partie de sa vie”³⁰.

Harpman volta a publicar em 1987, com o romance *La Mémoire Trouble*, e, daí em diante, segue com *La Fille Démantelée* (1990), pelo qual recebeu o prêmio Point de Mire, *La Plage d’Ostende* (1991), *La Lucarne* (1992), *Le Bonheur dans le Crime* (1993), *Moi Qui n’ai pas Connus les Hommes* (1995), *Orlanda* (1996), *L’Orage Rompu* (1998), *Dieu et Moi* (1999) e *Récit de la Dernière Année* e *Le Véritable Amour*, ambos publicados em 2000. Sua criatividade se encontra, portanto, em pleno apogeu e a Internet já anuncia como seus títulos mais recentes *Le temps est un Rêve*, *La Dormition des Amants* e *Le Placard a Balais*³¹.

Essa produção, evidentemente, ainda não pôde ser explorada devidamente, do ponto de vista crítico, o que começa a mudar com a reedição das obras de Harpman acompanhadas por ensaios, como é o caso de *Les Bons Sauvages*, *La Fille Démantelée* e *Le Bonheur dans le Crime* publicadas primeiramente em Paris e reeditadas em Bruxelas, com leituras respectivamente de Jeannine Paque³² e Marie Blairon³³.

Das histórias de Harpman, podemos dizer que, além de se caracterizarem por explorar uma faceta inesperada no ser humano, são sempre contadas do ponto de vista feminino, quer seja em primeira ou em terceira pessoa, e, ainda, que suas heroínas vão ficando cada vez mais ousadas e voluntárias. Elas não se satisfazem com o destino convencional destinado à

³⁰ Apud Blandine de Caunes, opus cit., p. 96.

³¹ *Le Temps est un Rêve*. Bruxelles: Le Grand Miroir, 2002, disponível em <http://www.legrandmiroir.com/catalitt.html> acesso em 29/11/02; *La Dormition des Amants*. Paris: Grasset, 2002, disponível em <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=39804/idR=218/idTC=3/idG=3> acesso em 13/03/2003 e *Le Placard a Balais*, Bruxelles: Le Grand Miroir, 2003.

³² PAQUE, Jeannine. “La Vie est un Roman” in Jacqueline Harpman *Les Bons Sauvages*, reed. Bruxelles: Labor, 1992, p. 301-18 e “Lecture” in Jacqueline Harpman, *La Fille Démantelée*, reed. Bruxelles: Babel, 1994, p.277-89.

³³ BLAIRON, Marie. “Lecture” in Jacqueline Harpman, *Le Bonheur dans le Crime*, reed. Bruxelles: Labor, 1999, p. 243-78.

mulher e mesmo quando sua ousadia lhes custa um alto preço, como em *La Mémoire Trouble* e *Orlanda*, elas não desistem de seguir adiante, em busca do que consideram a felicidade.

A leitura da obra harpmaniana revela ainda um forte componente fantástico em muitas de suas narrativas como destacam Pierre Yerlès³⁴ e Jeannine Paque, a qual defende a existência de um fantástico feminino na literatura belga de língua francesa e aponta Jacqueline Harpman como uma de suas representantes³⁵. Além disso, há que considerar a dupla condição profissional de Harpman, como romancista e psicanalista, ou vice-versa, pois como diz Jeannine Paque “[I]es bureaux – on s’en doute – sont distincts, les pratiques – elle y tient beaucoup – nettement séparées. Et pourtant on voudrait un seul mot qui désigne et concentre cette duplicité qui s’impose une de toute évidence”³⁶.

Ao longo deste trabalho, demonstraremos, portanto, que um grande traço em comum entre Virginia Woolf e Jacqueline Harpman é o gosto que elas nutrem pelo diferente e ousado, o que marca seus trabalhos com um traço de originalidade e inovação. Assim, mesmo quando elas partem de uma situação aparentemente rotineira, o leitor deve estar preparado para se deparar com o inusitado que poderá resultar da subversão de um ou de vários dos elementos presentes no texto. É que Woolf e Harpman não se contentam em percorrer o caminho simples e direto. Em vez disso, elas preferem questionar e desconstruir o convencional para oferecer ao leitor um texto em que ele terá de ser capaz de detectar e ler muitas outras vozes para poder usufruí-lo com maior propriedade. Por isso, teremos que não só cotejar os textos e analisar cuidadosamente o modo como Woolf e Harpman trabalham os elementos estruturais de cada romance, mas também seguir todas as pistas

³⁴ Em seu artigo “Enseigner le Fantastique Belge,” no volume da revista *Textyles* dedicado aos *Fantastiqueurs* (nº 10, 1993, p.229), Pierre Yerlès menciona o romance de Harpman *Le Bonheur dans le Crime* como um dos textos em que a atmosfera fantástica atrairá a atenção da nova geração de leitores.

³⁵ PAQUE, Jeannine. “Un Fantastique au Féminin Pluriel: Jacqueline Harpman et Caroline Lamarche.” *Couloirs du Fantastique*. Bologna: CLUEB, 1999. p. 139-55.

³⁶ PAQUE, Jeannine, “Lecture,” p. 280.

estrategicamente insinuadas pelas autoras, para poder distinguir o eco de pelo menos algumas dessas vozes.

Para tanto, consideraremos o duplo como elemento matriz e gerador de sentido em ambos os romances, procurando enfatizar sua presença não só nos elementos constitutivos de cada texto mas também nas técnicas narrativas utilizadas por suas autoras. O percurso mesmo do trabalho já reflete um movimento binário lá e cá, (for/da) onde, via de regra, partiremos da análise do texto de Woolf, para, em seguida, examinar como cada elemento é (des)construído, (re)formulado e deslocado por Harpman, em um paciente e meticuloso trabalho de (re)criação.

CAPÍTULO I

AS ARMAS DA PARÓDIA

Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza (Linda Hutcheon, Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de Arte do Século XX, p. 89).

1 PARÓDIA E AUTO REFERENCIALIDADE

Livre das cobranças de originalidade e da focalização predominante sobre o autor que caracterizam o romantismo, o escritor do século XX mergulha cada vez mais fundo na herança literária que o circunda, convocando textos e vozes que o precederam a dialogar com seu texto e a fazê-lo-o mais e mais plural, graças ao uso de técnicas de reescritura como a alusão, a citação, o pastiche e a paródia. São essas técnicas que, ao permitirem a incorporação de outros textos, instauram uma abertura e dinamicidade que terminam por levar o leitor a, além de se preocupar com o leque de surpresas oferecidas pela narrativa, passar a se questionar sobre as possíveis intenções do autor ao acolher tantas outras vozes em seu texto. Neste capítulo, trataremos da paródia como técnica de reescritura que caracteriza de modo mais marcante os textos aqui analisados, procurando destacar como propósito maior das autoras a auto referencialidade.

A paródia existe desde a antiguidade, mas não com a frequência e a força que exhibe em nossos dias. Ela é, como afirma Bahktin, uma das mais antigas e difundidas formas de representar a palavra do outro³⁷, e ele prossegue esclarecendo que todo tipo de paródia é um híbrido intencional dialogizado, onde a língua que está sendo parodiada e a que está parodiando se cruzam em um diálogo que não é o da narrativa ou o do sentido abstrato, mas é o diálogo entre pontos de vista, cada um expresso em sua própria língua que não pode ser traduzida na outra³⁸.

Genette, em seu tratado sobre a intertextualidade, *Palimpsestes*, também trata da paródia, mas ele a considera como técnica para ser aplicada preferencialmente a textos curtos como poemas, provérbios, trocadilhos e títulos, já que acredita que o escritor não pode

³⁷ BAHKTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 51.

³⁸ BAHKTIN, ibidem, p.76.

“poursuivre ce jeu très loin”³⁹. Em consequência, ele mantém que a paródia não pode alcançar todas as convenções de um gênero⁴⁰.

É Linda Hutcheon, em sua *Teoria da Paródia*, que vai além da perspectiva predominantemente literária de Bahktin e do tratamento puramente formal de Genette, ampliando o alcance do estudo da paródia ao chamar a atenção para a sua ocorrência em outras artes como a arquitetura, a música, a pintura e o cinema e para seu poder de constituir um gênero. Por outro lado, ela se concentra em analisar o papel da paródia nos tempos modernos, defendendo-a como um dos modos mais importantes da construção formal e temática de textos no século XX. Nesse sentido, tem razão Affonso Romano de Sant’Anna quando afirma que “[a] frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”⁴¹. Dentro deste voltar-se para si mesmo, Hutcheon ultrapassa a análise da relação formal ou estrutural entre dois textos que já havia sido apreciada por Genette e prioriza a abertura de um contexto pragmático que considera “a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos”⁴².

É Hutcheon que se refere ao autor como codificador e ao leitor como decodificador, ao tratar dos códigos comuns da paródia e ao chamar a atenção para o modo cada vez mais aberto de o escritor contemporâneo indicar seus objetivos e suas intenções, o que a leva a concluir que “[o]s leitores são co-criadores ativos do texto paródico de uma maneira mais

³⁹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 25.

⁴⁰ Genette diz “[u]ne parodie ou un travestissement s’en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte (s) singuliers, jamais à un genre.” *Palimpsestes*, p. 92.

⁴¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1998, p. 7.

⁴² HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensino das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 33.

explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção da (reader-response) argumentam serem na leitura de todos os textos”⁴³.

Partindo da definição de que paródia é repetição com distanciamento crítico, Hutcheon considera a transcontextualização e a inversão irônica como os traços mais característicos dessa forma de reescritura que poderá alcançar uma obra em particular ou as convenções de todo um gênero. Assim, ao acrescentar a *Orlando* o subtítulo *A Biography*, Woolf já anuncia que seu objetivo não é referir-se a um texto em particular mas sim às características e peculiaridades do gênero biográfico, o que ela faz, ora de forma sutil ora de forma direta, mas sempre irônica, em *Orlando*.

Na verdade, a convivência de Woolf com o texto biográfico havia feito com que ela desenvolvesse ao longo dos anos uma preocupação especial quanto às peculiaridades e limitações impostas ao gênero biográfico, preocupação esta que se traduziu em ensaios e resenhas publicados primeiro em jornais e revistas e depois nos quatro volumes de ensaios editados e publicados postumamente por Leonard Woolf. Dentre esses ensaios, dois merecem especial atenção: “The New Biography,” publicado originalmente em 1927, quando Woolf se encontrava em plena escrita de *Orlando* e “The Art of biography” escrito após a morte de Lytton Strachey, em 1932.

Ocorre que, devido à dificuldade em localizar vários dos textos deixados por Woolf, enquanto “The Art of Biography” aparece logo no primeiro título da série, *The Death of the Moth and Other Essays*, publicado um ano apenas após a morte da escritora, “The New Biography” só vem a ser incluído no último volume da série, *Granite and Rainbow*, publicado em 1958⁴⁴. Mas é atendendo à ordem cronológica de composição que passaremos a

⁴³Hutcheon, *ibidem*, p. 118.

⁴⁴ Em nota editorial a *Granite and Rainbow*, Leonard Woolf diz que, quando publicou o terceiro volume de ensaios, sob o título de *The Captain's Deathbed and Other Essays*, esclareceu ser aquela a última coletânea de

demonstrar o posicionamento de Woolf quanto aos objetivos e regras concernentes ao texto biográfico.

Em “The New Biography,” Woolf parte da afirmação do editor do *Dictionary of National Biography*, sir Sydney Lee (1859-1926), de que “[t]he aim of biography is the truthful transmission of personality,” para argumentar a dificuldade de se harmonizar elementos de natureza tão contrária como verdade e personalidade pois, enquanto a primeira se reveste da solidez do granito, a segunda se afigura intangível como o arco-iris, o que faria da tarefa do biógrafo um problema de difícil solução e, muitas vezes, fadado ao insucesso⁴⁵.

A romancista rende homenagens ao biógrafo do século XVIII na pessoa de Boswell, mas não poupa críticas à biografia da época vitoriana a qual considera um “monstrous birth,” pois, “though truth of fact was observed scrupulously as Boswell observed it, the personality which Boswell’s genius set free was hampered and distorted”⁴⁶ e assim, ainda de acordo com Woolf, a biografia torna-se a transcrição de um amontoado de documentos que transmitem a verdade, mas deixam de captar o pessoal e o humano.

Woolf registra as mudanças de atitude do biógrafo no século XX, o qual começa por enxugar o texto e por adotar um ponto de vista diverso do tom subserviente tão em voga na época vitoriana. O biógrafo coloca-se, agora, em posição de igualdade com o sujeito biografado e faz questão de preservar sua liberdade e seu direito de julgar com independência:

ensaios, pois pensava haver encerrado os trabalhos de localização e identificação dos textos de crítica escritos por Woolf. Pesquisas posteriores, porém, localizaram trabalhos de grande importância como “The New Biography” que havia sido publicado primeiramente no *New York Herald Tribune*, em 30 de outubro de 1927. Leonard Woolf organizou então o quarto e último volume de ensaios de Woolf chamado *Granite and Rainbow* que foi dividido em duas partes: *The Art of Fiction* e *The Art of Biography* esta última encabeçada por “The New Biography.”

⁴⁵ WOOLF, Virginia. “The New Biography.” *Granite and Rainbow*, New York: Harcourt, 1975, p.149.

⁴⁶ WOOLF, *ibidem*, p. 151.

“He chooses, he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist”⁴⁷.

É então que Woolf cita *Some People* de Harold Nicolson como exemplo dessas mudanças, destacando o modo como o escritor havia conseguido combinar na dose certa fato e ficção em um texto que não é ficção porque tem a substância da verdade e não é biografia porque desfruta da liberdade da ficção. Por outro lado, Woolf esclarece que Nicolson estava lidando com elementos perigosos e de natureza antagônica que, ao menor desequilíbrio, poderiam destruir um ao outro: “Let it be fact, one feels, or let it be fiction; the imagination will not serve under two masters simultaneously”⁴⁸.

Esses questionamentos voltam a ser considerados em “The Art of Biography,” um ensaio elaborado em torno da idéia bem mais rígida de que “[t]he novelist is free; the biographer is tied” e de como Lytton Strachey havia se comportado com relação a essa máxima em cada uma de suas famosas biografias: *Eminent Victorians*, *Queen Victoria* e *Elizabeth and Essex*. Cinco anos depois de festejar a independência do biógrafo pós vitoriano, Woolf assume atitude bem mais contida e analisa o modo como, para alcançar seus objetivos, o biógrafo deve ater-se ao mundo dos fatos devidamente comprovados e autenticados. Assim, ela conclui que, ao escrever *Queen Victoria*, Strachey submeteu-se à norma, embora usando do direito de escolha e seleção e o resultado é uma Queen Victoria viva e resistente aos tempos. Já para compor *Elizabeth in Essex*, ele não dispunha do mesmo aparato documental e partiu para a grande aventura de mesclar fato e ficção, experiência que, como Woolf já havia explicado em “The New Biography”, pode afetar negativamente toda a obra. E o resultado é que fato e ficção neste caso não chegam a combinar: “Elizabeth never

⁴⁷ WOOLF, *ibidem*, p. 152.

⁴⁸ WOOLF, *ibidem*, p. 154.

became real, yet she never became fictitious in the sense that Cleopatra or Falstaff is fictitious”⁴⁹.

Foi ciente de todas essas implicações que Woolf decidiu pronunciar-se mais uma vez e agora por meio da ficção, sobre a série de dificuldades e limitações a que está submetido o biógrafo, sendo essa uma das razões que a motivaram a escrever *Orlando*, texto paródico em que o narrador não se cansa de chamar a atenção para o estreito campo de ação do biógrafo em seu esforço para transmitir a verdade sobre o sujeito biografado.

Essa preocupação com o compromisso e a dificuldade de o biógrafo alcançar a verdade plena na biografia vai estar presente em vários momentos de *Orlando*, como quando a voz narradora diz que

The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible foot prints of truth...(Oo,47)

A inversão irônica foi a arma encontrada por Woolf para melhor focalizar a incômoda situação do biógrafo em sua incansável busca pela verdade e é ao estudo dessa técnica que dedicaremos o próximo segmento deste trabalho.

⁴⁹ WOOLF, Virginia. “The Art of Biography.” *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, 1970, p. 192.

2 INVERSÃO IRÔNICA EM *ORLANDO*

Tanto Woolf como Harpman se encarregam de apontar para o regime duplo que vai presidir seus trabalhos desde o próprio título que escolheram para identificá-los. No caso de *Orlando*, antes mesmo de ser iniciada a leitura, o sub título *A Biography* já chama a atenção para a existência de um outro gênero, o biográfico. No caso de *Orlanda*, a narradora romancista se encarrega de, logo nas primeiras páginas do romance, esclarecer a ligação de seu texto com o de Woolf. E é justamente nessas considerações iniciais que podemos localizar a inversão matriz de todas as outras em cada romance. Ou seja, ao contrário do que se propõe um texto biográfico, que é reconstituir os acontecimentos mais marcantes na vida de um indivíduo, com base em todo um dossiê composto por documentos oficiais, cartas, diários, memórias, entrevistas, informações prestadas por parentes, amigos ou contemporâneos, *Orlando* narra as aventuras de uma personagem fantástica que atravessa quase quatro séculos de história da aristocracia inglesa, primeiro como homem e depois como mulher, e sempre sob o nome de Orlando. Partindo deste contexto, Harpman cria a história fantástica da personagem chamada Aline Berger que começa e termina como mulher mas, em apenas duas semanas, vivencia a perda e posterior recuperação de sua porção masculina que decidira migrar para um corpo de homem e é ironicamente identificada pela narradora romancista como Orlanda:

J'ai souvent admiré la sagacité de Woolf qui, après le change de sexe, nomme toujours son personnage Orlando en mettant les pronoms personnels au féminin, elle entretient ainsi le trouble dans l'âme du lecteur, et je vais la copier: j'appellerai Orlanda la moitié évadée d'Aline, et j'espère que l'âme de Virginia ne me le reprochera pas et ne viendra pas peupler mes nuits de cauchemars, ce pour quoi je lui signale, si elle m'écoute, que ceci est le

timide hommage d'une admiratrice et non le plagiat vulgaire d'une personne sans imagination (Oa, 25).

Ao esclarecer a natureza da ligação de seu texto com o de Woolf, a narradora romancista assegura a legitimação de *Orlanda* e preenche um dos requisitos básicos para a existência da paródia que é a autorização. Segundo Hutcheon, essa autorização é “característica de todo discurso paródico na medida em que a paródia postula, como pré-requisito para sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis,” pois “ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção”⁵⁰.

A publicação de *Orlanda*, por outro lado, abre novas rotas de estudo para o texto de Woolf, pois se o acesso ao diário, memórias e correspondência desta última tem fornecido esclarecimentos valiosos sobre a complexa malha de idéias que a levou a criar Orlando e a abordar uma série de questionamentos de ordem literária e social, a publicação de *Orlanda* reabre toda essa problemática que passa a ser apreciada do ponto de vista de outra cultura e de outros tempos.

Quanto à valiosa amplitude documental deixada por Woolf, cumpre percorrê-la e considerá-la com cautela, eis que a autora, em diário e cartas, refere-se a *Orlando* diversas vezes, comentando, inclusive, sobre as fontes que servirão de base à “biografia” e o tom a ser adotado, o que poderá direcionar a leitura e fazer com que o estudioso restrinja o campo de análise ou minimize outros pontos de igual ou maior interesse.

Assim, embora Vita Sackville-West e outras figuras do mundo real tenham sido apontadas pela própria autora como modelo para as personagens em *Orlando*, fornecendo, portanto, muitas possibilidades para o entendimento da obra e seu contexto, a análise tem que

seguir adiante e demonstrar qual o papel desse contexto em meio aos outros elementos utilizados pela autora.

Orlando foi escrito entre 1927 e 1928 e publicado pela Hogarth Press, intencionalmente, em 11 outubro de 1928, data em que o texto do romance chega ao “fim.” É bastante significativo ainda, como observa Jaime Hovey, que as últimas palavras do romance sejam, justamente, “Nineteen Hundred and Twenty eight,” ano do sufrágio universal, quando o Parlamento Inglês concede à mulher direitos políticos iguais aos do homem⁵¹. Estrategicamente situado entre *To the Lighthouse*, (1927) e o famoso ensaio *A Room of One's Own* (1929), *Orlando* é uma maneira engenhosa encontrada pela autora para discutir questões consideradas até então como verdadeiros dogmas de ordem literária e social, para o que se tornou essencial seu conhecimento da história da tradição e costumes do Império Britânico, bem como de sua literatura.

Esse background, aliás, serve de base também à elaboração de *A Room of One's Own*, texto intimamente ligado a *Orlando* e onde Woolf denuncia - ao mesmo tempo em que explica - a ausência feminina dos registros literários ingleses e aponta, de forma bastante pragmática, o que é necessário para que a mulher tenha condições de encetar uma carreira e possa aspirar a ter seu nome reconhecido no campo profissional. Não é sem razão, portanto, que a célebre receita, sumarizada na afirmação de que “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction,”⁵² de há muito ultrapassou as esferas literárias e tem servido de inspiração e bandeira a mulheres de origens e classes sociais diversas durante as três últimas décadas do século XX, não devendo ser esquecida pelas militantes deste novo século.

⁵⁰HUTCHEON, opus cit., p. 96.

⁵¹HOVEY, Jaime. “Englishness as a Masquerade in Woolf's *Orlando*.” *PMLA* (May- 1997) vol. 112 n° 3, p.402-3.

⁵²WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 13.

Assim como *A Room of One's Own*, *Orlando* ocupa um lugar singular na obra da escritora, a partir do que ela anuncia no próprio título, pois, ao rotular o mais fantasioso de seus romances como “uma biografia,” Woolf alerta o leitor para o que ela pretende fazer, ou seja, apontar e questionar algumas das incongruências do gênero tão caro aos homens de letras da era vitoriana, dentre eles seu próprio pai. Esse propósito teórico estaria, ao mesmo tempo, ligado ao social, ou seja, chamar a atenção do leitor para a diferença no tratamento dispensado a homens e mulheres ao longo dos séculos.

Para atingir esse duplo objetivo, Woolf contava com o sólido conhecimento adquirido primeiro na biblioteca de seu pai, e depois no exercício de sua profissão, não só como romancista, mas também ensaísta e editora, quando se ocupava em ler e analisar, vorazmente, os textos e autores que iria publicar em sua Hogarth Press, editora que havia adquirido junto com seu marido e que iria lançar escritores como T. S. Eliot, Katharine Mansfield e o próprio Freud. Além disso, como membro do Bloomsbury Group, Woolf tivera a chance de conviver com algumas das cabeças mais brilhantes de sua época, a exemplo de Lytton Strachey, cuja carreira como biógrafo deslanchou com *Eminent Victorians* (1918) e se solidificou com *Queen Victoria* (1921), este último dedicado à própria Woolf.

Em consonância com o aparato documental próprio a uma biografia, *Orlando* conta com um prefácio, onde a escritora agradece aos que de alguma forma ajudaram-na a alcançar seus objetivos, com “fotografias” descritas como sendo da personagem e de pessoas a ela relacionadas e com um índice, fazendo-se presente em cada um desses elementos, como demonstraremos em seguida, a inversão irônica característica da paródia.

O prefácio já antecipa perfeitamente o tom irônico e a inversão que marcará toda a narrativa. Woolf começa agradecendo a grandes romancistas, como Defoe, Sterne, Sir Walter Scott e Emily Brontë, aos historiadores De Quincey e Lord Macaulay, ao médico escritor Sir

Thomas Brown e ao esteta Walter Pater, tratando-os como amigos ilustres com o tom que um biógrafo vitoriano poderia usar. Mas, como observa Caroline Webb, a distância da realidade constitui uma questão central em *Orlando* pelo que, ao agradecer a esses grandes escritores, Woolf estaria agradecendo “the intermerging of fact and fiction found in Defoe’s elaborate documentation of *Moll Flanders’s* ‘history’ and Lockwood’s story-in-story recounting of *Wuthering Heights* as well as in the historian Macaulay’s imaginative renderings of ancient Rome,”⁵³ enquanto o biógrafo no cumprimento de suas funções iria agradecer contribuições que fizessem seu trabalho cada vez mais fiel à realidade. A própria Woolf, aliás, já havia se pronunciado especificamente sobre o modo como Defoe e Brontë lidam com a realidade, ao registrar em seu diário, em 1925, “I don’t think it is a matter of development but something to do with prose & poetry, in novels. For instance Defoe at one end; E. Brontë at the other. Reality something they put at different distances”⁵⁴.

Por outro lado, Woolf não cita nenhum biógrafo famoso nem agradece a Addison, Dryden, Pope e Swift que a ajudaram a compor a moldura do século XVIII, particularmente quanto ao tratamento que a maioria dos intelectuais da época dispensava à mulher de um modo geral. Tampouco ela agradece a Vita Sackville-West, ponto de partida para a configuração da personagem, embora *Orlando* seja a ela dedicado. Quidem com seus precursores, Woolf passa a nomear parentes, amigos, escritores, conhecidos e até desconhecidos como o americano do qual ela não sabe nem o nome, mas que havia “gratuitously corrected the punctuation, the botany, the entomology, the geography, and the chronology of previous works of mine and will, I hope, not spare his services on the present occasion” (Oo, 6). Essa lista dentro da lista, como diz Caroline Webb, deve causar espanto

⁵³ WEBB, Caroline. “Listing to the right: authority and inheritance in *Orlando* and *Ulysses*.” *Twentieth Century Literature*, Summer 1994 v40 n2 p 190(15) disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/661/849/2989482w1/purl=rcl_SP01_0_A16530444... acesso em 14/11/02.

⁵⁴ Woolf, Diary III, 07 de dezembro de 1925, p. 50.

mesmo ao leitor mais ingênuo que deve se perguntar quão agradecido estaria a “biógrafa,” para não falar na romancista representada pelos “previous works.” A nós interessa, de imediato, a possível relação de especularidade entre as duas listas, mas Webb chama a atenção para o fato de que toda a sentença gira em torno da palavra ‘gratuitously,’ “playing both on its denotation, such as the careful and traditional scholar of the preface might deploy, and the connotation of ‘unnecessary and unwanted’ the novelist might feel.”⁵⁵ E aí reside a inversão maior no prefácio de *Orlando*, já que a escritora agradece as contribuições de todo o tipo como um biógrafo cioso de seus deveres cuidaria de fazer, em um texto que se auto-intitula uma biografia, e quando o leitor inicia a leitura constata imediatamente que se trata de pura ficção.

Ao comparar o efeito causado pela lista de nomes apresentada por Woolf ao que resulta da lista de “heróis irlandeses” constante do capítulo “Cyclops” do *Ulysses* de Joyce, Caroline Webb novamente chama a atenção para os objetivos ficcionais da novelista, esclarecendo que:

Both passages consist of naming names, and each claims a place in relation to authority: where Woolf acknowledges debts, insisting on her own credentials as a scholar, Joyce locates contemporary Irish claims to greatness by recalling historical Irish heroes. And both, of course, are parodic, for Woolf’s research is as fictive as her biography—which is to say its relation to the real is indirect, even allegorical—and Joyce’s list extends

⁵⁵ WEBB, Caroline. “Listing to the right: authority and inheritance in *Orlando* and *Ulysses*.” *Twentieth Century Literature*, Summer 1994 v40 n2 p 190(15) disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/661/849/2989482w1/purl=rcl_SP01_0_A16530444... acesso em 14/11/02.

*from the mythic to the absurd, ludicrously incorporating renowned figures from all over the world*⁵⁶.

Aqui é preciso mencionar que, quando Webb diz que a pesquisa de Woolf é tão fictícia quanto a biografia, o fictício tem a ver com a finalidade da pesquisa pois, na verdade, Woolf pesquisou e estudou minuciosamente tanto as implicações históricas como o cenário maior em que iria se desenrolar *Orlando* o qual em tudo evoca Knole, a mansão dos Sackvilles, com sua escada espiralada, o leopardo heráldico, a imensa sala de jantar e as inúmeras telas espalhadas pelos quartos e galerias a testemunhar seus muitos séculos de história. E é justamente aí que detectamos outro momento de inversão, pois todo esse cenário montado a partir de detalhes pertencentes ao mundo real é meticulosamente reproduzido para servir de habitação a uma personagem que escapa a quaisquer padrões de realidade e só encontra aceitação na fantasia.

É assim que, ao parodiar a maneira como um biógrafo agradecerias as várias contribuições que tornaram possível a realização de seu trabalho, inclusive algumas de ordem técnica, o prefácio de *Orlando* passa a constituir peça chave e anunciadora do esquema paródico que vai governar todo o texto, mas que somente se torna visível, como bem lembra Webb, quando se lê o romance e não só o prefácio.

Mudando do item prefácio para as ilustrações, deve-se partir do fato de que Woolf sempre desconfiou do papel de evidência biográfica atribuído à fotografia, eis que os autores poderiam usar a imagem fotográfica para atender a diferentes propósitos, dentre os quais manipular a percepção da realidade alcançada pelo leitor⁵⁷. Esse mesmo sentimento de desconfiança levou-a a procurar demonstrar como um elemento aparentemente neutro pode

⁵⁶ WEBB, *ibidem*.

⁵⁷ WUSSOW, Helen. "Virginia Woolf and the problematic nature of the photographic image." *Twentieth Century Literature*, Spring 1994, v40 n1 pl (14), disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/661/849/29893482wl/purl=rcl_SP01_0_A15671767, acesso em 14/11/02.

ser usado para satisfazer interesses do autor e as fotografias se fazem presentes tanto em *Orlando* como em *Flush, A Biography* (1933), *Three Guineas* (1938) e *Roger Fry, A Biography* (1940). O uso que ela faz dessas imagens serve para questionar a autenticidade e a correspondência entre o sujeito e o objeto fotográfico, questão da maior atualidade, especialmente nos dias de hoje, quando não se pode ter certeza da autenticidade das imagens veiculadas pelos sofisticados meios de comunicação. Além disso, vivemos a época da imagem virtual, o que só nos faz constatar que Woolf estava absolutamente certa e, como sempre, à frente de seu tempo, ao questionar e demonstrar a precariedade na correspondência entre sujeito e imagem.

No caso de *Orlando*, por exemplo, a romancista utiliza retratos de nobres fidalgos constantes das galerias de Knole, a mansão dos Sackvilles, e de pessoas de seu próprio círculo de parentesco e amizade. De acordo com as notas sobre as ilustrações na edição aqui analisada (Oo, xlvii/xlviv), Woolf começou a selecionar essas fotos em outubro de 1927. Assim, a primeira ilustração, que serve de frontispício à edição original, é identificada como “Orlando as a Boy” e foi tirada de um retrato duplo que se encontra em Knole. Essa tela mostra os dois filhos de Edward Sackville, quarto Earl de Dorset, sendo que Woolf escolheu o mais novo para representar a personagem. A segunda ilustração, “The Russian Princess as a Child” (Oo, 35), é uma fotografia de Angelica Bell, sobrinha de Woolf e filha de sua irmã a pintora Vanessa Bell com o também pintor Duncan Grant⁵⁸. As duas ilustrações que se seguem, respectivamente, “The Archduchess Harriet”(Oo, 70) e “Orlando as Ambassador” (Oo, 87) são retratos de outros membros da família Sackville e também se encontram em Knole. As ilustrações seguintes, “Orlando on her Return to England” (Oo, 111) e “Orlando

⁵⁸ Esta é outra maneira encontrada por Woolf de brincar com o elemento visual considerado como evidência em uma biografia, já que a foto legendada como sendo da princesa russa Sasha dataria do início do século XVII, enquanto o primeiro processo fotográfico só viria a ser anunciado em 1839 com o nome de daguerreótipo, em honra a seu inventor, o pintor e físico francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre. (*The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 3, p. 846-7).

about the year 1840” (Oo, 171) são fotografias de Vita Sackville-West, que serviu de modelo para a composição da personagem e a quem Woolf dedicou o romance. Segue-se “Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esquire” que representa a personagem com quem Orlando chega a se casar (Oo, 185). Trata-se, na verdade, do retrato de um jovem c. 1820 pintado por um artista desconhecido e comprado em Londres por Vita Sackville-West. Finalmente, a última ilustração é legendada como “Orlando at the present time” e traz de volta Vita Sackville-West em uma foto tirada por Leonard Woolf na propriedade Long Barn, provavelmente em fins de abril de 1928.

Por conseguinte, cada uma das ilustrações que, à primeira vista e a julgar pelas legendas, constituiriam o suporte documental da biografia, põe em cheque o efeito real que deveriam carregar, ao mesmo tempo em que apontam todo o tempo para a ficcionalidade do texto do qual representam parte importante, enredando o leitor, de forma sutil mas ao mesmo tempo objetiva, na mistura de convenção e fantasia preparada pela autora.

E como prova desse entrelaçamento das ilustrações com o texto, é só reportarmo-nos à passagem em que a voz narradora, a propósito da influência que as vestimentas podem ter sobre o indivíduo, convida o leitor a observar o retrato constante às páginas 111, para constatar que

If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly the same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of

subtlety, even of suspicion. Had they both worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same (Oo, 132).

Desta forma, o leitor que tiver em mãos uma edição desprovida das ilustrações, embora possa seguir a ironia contida nas palavras, sentir-se-á possuidor de um texto incompleto, pois aqui o texto é constituído de palavras mais ilustrações, como é próprio da biografia.

Finalmente, passamos a considerar o índice que aparece após o fim da narrativa (Oo, 229) e onde figuram nomes famosos da história da monarquia e da literatura inglesas junto a personagens fictícios representativos não só da plebe mas da classe de serviçais e, em particular, servidores domésticos, em uma democratização invejável mesmo nos dias de hoje no Império Britânico. Assim, o índice abriga desde as rainhas Alexandra, Anne, Elizabeth, Mary e Victoria, a Shakespeare, John Donne, e Christina Rossetti, ao capitão de navio Nicholas Benedict Bartolus e à equipe de serviçais da casa de Orlando, sendo interessante notar que Mrs. Grimsditch, a governanta da casa da família de Orlando, tem cuidadosamente referenciadas as sete vezes em que aparece no romance, igualando ao número em que é citado o poeta Alexander Pope e suplantando as seis referências à rainha Elizabeth I. Enquanto isso, os pais de Orlando que são referidos apenas uma ou duas vezes em toda a narrativa, sem que lhes seja atribuído um nome, encontram-se alijados do índice, o que constitui inversão total do que ocorreria em um texto biográfico. O índice referencia também obras literárias que vão desde *Othello* de Shakespeare e “The Rape of the Lock” de Pope, ao poema “The Oak Tree” e à tragédia *Death of Hercules*, ambos de autoria da personagem Orlando, colocando mais uma vez lado a lado história e ficção.

Esses três elementos, portanto, prefácio, ilustrações e índice, afiguram-se como essenciais à instauração do regime paródico em *Orlando*, pois se encontram igualmente impregnados da inversão irônica característica da paródia sob cujo signo se desenvolverá toda

a narrativa. Na verdade, eles constituem o que Genette considera um *paratexto*⁵⁹, ou seja, uma extensão do próprio texto e, como tal, peça fundamental para o reconhecimento das intenções de sua autora.

Infelizmente, tais recursos deixam de figurar em algumas edições, principalmente quando se trata de traduções, como as que cotejamos, em língua portuguesa e francesa, as quais simplesmente aboliram da página título o subtítulo “uma Biografia,” bem como suprimiram as ilustrações e o índice, o que, certamente, além de empobrecer a edição, priva o leitor de vivenciar, de maneira mais completa, o clima de ambigüidade proposto pela autora, ao chamar seu texto de “biografia”⁶⁰.

A maneira satírica com que Woolf encarou *Orlando* pode ter muito a ver, como diz Sandra Gilbert na introdução à edição aqui analisada, com o estado de espírito da escritora após concluir uma obra densa como *To the Lighthouse*. Woolf precisava mesmo de um *writer’s holiday*, no qual ela pudesse extravasar sua veia satírica e brincar com as convenções sociais e literárias, como ela própria esclarece:

*I am writing Orlando half in a mock style very clear and plain, so that people will understand every word. But the balance between truth & fantasy must be careful. It is based on Vita, Violet Trefusis, Lord Lascelles, Knole &c.*⁶¹.

How extraordinarily unwilling by me but potent in its own way Orlando was! as if it shoved everything aside to come into existence. Yet I see looking back just now to March that it is almost exactly in spirit, though not in actual

⁵⁹GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, p. 09.

⁶⁰ A edição em língua francesa que consultamos foi traduzida por Charles Mauron e conta com um excelente prefácio de Diane de Margerie, Editions Stock, 1974. Na edição em língua portuguesa, a tradução foi feita pela poetisa Cecília Meireles, Editora Nova Fronteira, 1978.

⁶¹WOOLF, *Diary* III, 22 de Outubro de 1927, p.162.

*facts, the book I planned then as an escapade; the spirit to be satiric, the structure wild. Precisely*⁶².

Em seus próprios termos, portanto, Woolf esclarece seus objetivos e os recursos que utilizará para alcançá-los, ficando claro que, além do instrumento intra mural da paródia, ela cuidará que a sátira se faça presente o que constatamos nas freqüentes críticas tanto às convenções que cercam o gênero biográfico, como à conduta social em específicos períodos da história.

E se a inversão irônica toma conta do aparato documental de *Orlando*, ela também permeia todo o texto do romance, fazendo-se presente em cada instância narrativa, pelo que passaremos a demonstrar como ela opera em termos de tempo, espaço, personagem e voz narradora.

⁶² WOOLF, *ibidem*, 20 de Dezembro de 1927, p. 168.

2.1 TEMPO NA BIOGRAFIA, TEMPO NO ROMANCE

De um texto que tem como sub título “uma biografia,” espera-se, preliminarmente, o relato da vida de um indivíduo, e, para que este relato aconteça, é imprescindível que ele se situe cronológica e espacialmente da maneira mais acurada possível. O indivíduo assim retratado tem todos os detalhes referentes a seu nascimento, vida e morte devidamente comprovados e inseridos de forma cronológica no texto, sendo o tempo, portanto, elemento da maior responsabilidade na montagem de uma biografia. Isto, obviamente, no campo da não ficção.

Filha de Sir Leslie Stephen, primeiro editor do *Dictionary of National Biography*, Woolf conhecia muito bem todos os requisitos do gênero e assumiu desconstruí-los, de forma profundamente irônica e satírica, questionando-os um a um, por meio de técnicas que vão desde o uso reiterado da paródia, à opção por um narrador que, a todo momento, se proclama biógrafo e reclama das limitações e incongruências impostas à biografia. Daí a razão, portanto, de os termos biógrafo e biografia serem invocados em mais de vinte ocasiões ao longo do romance, pelo que, muitas vezes, chegamos a tratar como narrador-biógrafo ou, simplesmente “biógrafo,” a instância narradora.

O fato é que o tratamento do tempo em *Orlando* não só inverte mas subverte o que se pode esperar de qualquer biografia e termina por se constituir em um de seus aspectos mais instigantes, eis que a personagem título nem nasce, nem morre, nem envelhece, mas simplesmente atravessa vários séculos, vivenciando os costumes de cada um e trocando de sexo tão facilmente como de roupas, o que autoriza Gilbert/Gubar a dizer que, em certo sentido, *Orlando* é “a utopia, a revisionary biography of society not as Woolf thinks it is but as she believes it ought to be; and in another sense Orlando is a kind of merry fairy tale, its protagonist eternally living doll whose wardrobe of costume selves enables her to transcend

the constraints of flesh and history⁶³. E é nessa “revisionary biography of society,” que Woolf pinça períodos marcantes na história da monarquia britânica e de sua literatura para servir de cenário às inquietações e aventuras da personagem, numa fantasia onde o tempo se deixa manipular à vontade, podendo avançar, parar e recomeçar a fluir com maior ou menor velocidade, dependendo do objetivo da autora.

Segundo o manuscrito do romance, hoje em poder do National Trust, a ação de *Orlando* se inicia em 1553 e logo alcança a era elizabetana. Assim, e de acordo com a cronologia da monarquia britânica, o primeiro capítulo trata da visita da rainha Elizabeth I à família de Orlando e logo muda para o início do século XVII quando descreve o festival promovido pelo rei James, durante a Grande Geada que assolou Londres em 1608. O segundo capítulo se estende até meados do século XVII, quando Orlando solicita ao rei Charles sua ida para Constantinopla como embaixador extraordinário do Império Britânico. Constantinopla é o cenário do terceiro capítulo e as referências ao tempo são apenas a dias e semanas, sem qualquer menção a mudança de século, mas as informações fornecidas no capítulo seguinte, por ocasião da volta de Orlando à Inglaterra, já como Lady Orlando, dão conta de que se iniciara o século XVIII. A rainha Anne havia sucedido a William e Mary, enquanto Addison, Pope e Swift, com suas sátiras e ironia, são o destaque da cena literária. O século XIX ocupa todo o quinto capítulo e o início do sexto, até que se instaura o século XX com a chegada do “momento presente” e a conclusão da narrativa.

Poder-se-ia então simplesmente dizer que o tempo em *Orlando* é contado em séculos, mas, contrastando com essa amplitude de tratamento, a voz narradora se preocupa constantemente em precisar o mês, o dia da semana e até mesmo, em várias ocasiões, a hora em que ocorrem certos eventos na vida da personagem. Essas informações, no entanto, vêm

⁶³ GILBERT, opus cit., p. 345.

sempre desacompanhadas do ano, à exceção de três momentos na narrativa: primeiro quando o narrador se refere ao presente real como sendo 01 de novembro de 1927, data que coincide com a composição do texto (Oo, 55), depois quando, no início da vida de Orlando como uma mulher de sociedade, ele especifica “[t]he occasion was Tuesday, the 16th of June 1712” (Oo, 136) e, no capítulo final do romance, quando por três vezes esclarece “[i]t was the eleventh of October. It was 1928.” (Oo, 206); “on Thursday, the eleventh of October 1928” e “Thursday, the eleventh of October, Nineteen Hundred and Twenty Eight.” (Oo, 228).

Por outro lado, como *Orlando* não é uma biografia e sim um romance, Woolf também vai empregar técnicas narrativas como a que utiliza para prolongar o momento e realçar o efeito de agressão causado pelo decurso do tempo oficial contra as delicadas condições em que possa se encontrar a personagem. Assim, no primeiro capítulo, o jovem Orlando está à espera da princesa russa para fugirem e o encontro estava marcado para a meia-noite. E a maneira como é narrada a hora fatídica, ao mesmo tempo que faz durar o momento, acentua o estado de espírito em que se encontra a personagem. É que a hora não é apresentada de uma só vez mas sim fragmentada e decomposta de modo a que o anúncio de cada badalada reforce a crescente angústia que invade Orlando:

Suddenly, with an awful and ominous voice, a voice full of horror and alarm which raised every hair of anguish in Orlando's soul, St. Paul's struck the first stroke of midnight. Four times more it struck remorselessly. With the superstition of a lover, Orlando had made out that it was on the sixth stroke that she would come. But the sixth stroke echoed away, and the seventh came and the eighth, and to his apprehensive mind they seemed notes first heralding and then proclaiming death and disaster. When the twelfth struck he knew that his doom was sealed. It was useless for the rational part of him to reason; she might be late; she might be prevented; she might have missed

her way. Other clocks struck, jangling one after another. The whole world seemed to ring with the news of her deceit and his derision (Oo, 43).

Para conseguir esse efeito, Woolf intercala as badaladas com as impressões experimentadas pela personagem, até que um verdadeiro coro de relógios se encarrega de tornar ainda mais pública a traição da princesa e a vergonha de Orlando.

Essa técnica é muito cara a Woolf e ela já a havia empregado de forma recorrente em *Mrs. Dalloway*, tendo sido minuciosamente analisada por Paul Ricoeur sob o título de “Entre le Temps Mortel et le Temps Monumental: *Mrs. Dalloway*”⁶⁴. Nesse estudo, Ricoeur indica passos e categorias que podem ser aplicados ao tratamento do tempo em *Orlando*. O leitor poderá demonstrar surpresa, já que, enquanto a ação em *Mrs. Dalloway* transcorre em apenas vinte e quatro horas, em *Orlando* ela alcança mais de três séculos, quase quatro. Mas, como diz Ricoeur, o que interessa não é a simples oposição entre o tempo do relógio e o tempo interior, mas a variedade de ligações que podem ser estabelecidas entre a experiência temporal da personagem e o “temps monumental.” Esse “temps monumental” tem a ver com a autoridade dos relógios e das instituições que, em *Orlando*, caracteriza-se por agredir a personagem em momentos críticos de sua existência. Já vimos um exemplo bastante simplificado que ocorre no primeiro capítulo do romance e passamos a apresentar outro, que, estrategicamente, é utilizado para realçar e prolongar a sequência final da narrativa.

É chegado o século XX e a passagem do tempo é, mais uma vez, ilustrada pela mudança que afeta a cidade, as pessoas, as coisas e pelo indivíduo que então ostenta a coroa, no caso o rei Edward, monarca que sucedeu à rainha Victoria. Muitas coisas acontecem: Orlando termina de escrever “The Oak Tree,” o poema no qual havia trabalhado por mais de três séculos, e, logo em seguida, tem um filho, publica o poema e ganha um prêmio, tudo isso

compactado em 18 páginas. Chegamos então ao último dia da narrativa. Orlando se encontra em Londres e a consciência do tempo presente se instala por meio das insistentes e repetidas batidas do relógio. É a presença do “temps monumental” que faz com que ela se sinta chegando ao clímax de uma longa viagem empreendida através de um túnel por centenas de anos. A primeira vez ocorre quando, da janela de sua casa em Londres, Orlando põe-se a observar as mudanças nas coisas e nas pessoas. As batidas do relógio marcam as dez horas da manhã e golpeiam fortemente seus ouvidos, fazendo-a sobressaltar-se como se tivesse sido atingida violentamente na cabeça. A consciência do momento presente vem tirá-la de seus pensamentos, onde os séculos se misturam como se fossem apenas anos. “It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment” (Oo, 206).

A segunda vez ocorre quando Orlando toma o carro para retornar a sua casa no campo e se perturba com o movimento desordenado nas ruas. Agora os toques de relógio golpeiam-na onze vezes. Ela havia passado uma hora em uma loja de departamentos e durante esse curto espaço de tempo a memória havia feito com que recuasse vários séculos, pois “[m]emory runs her needle in and out, up and down, hither and thither” (Oo, 55). E a hora presente a ataca brusca e duplamente, tanto pelo ruído das badaladas como pela contrariedade que ela sente ao se deparar com o amontoado de coisas e pessoas em que se havia transformado a cidade: “[t]he old Kent Road was very crowded on Thursday, the eleventh of October 1928” (Oo, 211).

A terceira vez, Orlando se encontra no estábulo de sua propriedade quando o relógio soa vigorosamente as quatro horas: “[l]ike thunder, the stable clock struck four” (Oo, 220). Mas desta vez, diferentemente de quando estava em Londres, Orlando se mostra em

⁶⁴RICOEUR, Paul. *Temps et Récit II: La Configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984,

controle da situação. Ela havia acabado de percorrer uma vez mais sua casa e de rememorar todos os episódios que ali haviam acontecido durante quase quatro séculos. Assim, como explica parenteticamente o narrador, Orlando havia-se reincorporado a seu ambiente e se sentia mais forte e inteira, podendo melhor resistir ao impacto do tempo (Oo, 220).

O relógio soa ainda uma quarta e quinta vezes, sempre arrancando Orlando do passado e trazendo-a de volta ao presente, mas à medida que a noite se aproximava, o choque com o presente se fazia menos violento. Ela não sabia dizer se havia batido nove, dez ou onze horas. Só sabia que era noite, sua hora preferida, quando as imagens do passado se formavam com mais facilidade no espelho da mente. E em um texto que se caracteriza pela referência incompleta e elusiva ao tempo, o narrador conclui a narrativa informando que “the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen hundred Twenty Eight” (Oo, 228). E não é apenas isso. Em um texto em que o ano é quase que nunca referido, o narrador repete o ano de 1928 três vezes e essa última vez por extenso. Entre os vários estudiosos do texto de Woolf é Jaime Hoven quem vai lembrar a importância do ano de 1928 para a mulher inglesa e em particular para a sufragista Virginia Woolf, pois é o ano em que o Parlamento Inglês confere o direito ao voto a todas as mulheres maiores de 21 anos.⁶⁵

Por outro lado, a repetição dessa data é uma estratégia que faz com que todas as informações anteriores sobre o tempo cronológico se dissolvam na poeira dos séculos, deixando o porventura acontecido mergulhado em uma nuvem de imprecisão, sem contar que a meia-noite é o momento mágico que marca, ao mesmo tempo, um fim e um recomeço. É

p.152-67.

⁶⁵ HOVEY, Jaime. “ ‘Kissing a Negress in the Dark’: Englishness as a Masquerade in Woolf’s *Orlando*.” *PMLA* (May-1997) vol. 112, nº 3, p. 402.

como se, finda a narrativa, a trajetória da personagem continuasse, o que também não é próprio da biografia.

É importante salientar também que, embora tão cheio de significado e simbolismo, não é somente o tempo cronológico que é destacado em *Orlando*. A importância da memória e a diferença entre a atuação do tempo no relógio e na mente humana são analisados em vários momentos do romance. Assim o narrador comenta sobre a intrincada malha tecida pela memória, ao afirmar: “memory is the seamstress , and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither” (Oo, 55) e, mais adiante, ele discorre sobre a discrepância que existe entre o tempo que corre nos relógios e o fluxo do tempo em nossas mentes:

An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the time-piece of the mind by one second (Oo, 68).

Essas passagens ecoam algumas das idéias desenvolvidas pelo filósofo francês Henri Bergson, particularmente famoso pela criação da noção de “la durée” (tempo real comprovado pelo fenômeno da memória) e fizeram muitos leitores e críticos acreditarem que Woolf estava sendo influenciada por suas teorias, o que parece bem possível, principalmente quando se lê trechos de Bergson como o que se segue:

...there is no state of mind, however simple, which does not change every moment, since there is no consciousness without memory, and no continuation of a state without the addition, to the present feeling, of the memory of past moments. It is this which constitutes duration. Inner duration is the continuous life of a memory which prolongs the past into the

*present, the present either containing within it in a distinct form the ceaselessly growing image of the past, or, more probably, showing by its continual change of quality the heavier and still heavier load we drag behind us as we grow older. Without this survival of the past into the present there would be no duration, but only instantaneity*⁶⁶.

Essa preocupação constante com a passagem do tempo também é objeto dos pensamentos de Orlando, mas é o narrador que vai se preocupar em explicar como a personagem e o mundo a seu redor reagem a esta passagem. Para Frédéric Monneyron, “*Orlando vit selon sa durée intérieure et cette durée est fondamentalement, essentiellement intemporelle: pour lui, pour elle, le temps ne coule pas*”⁶⁷. Uma das razões que poderia fundamentar o pensamento de Monneyron é que, dentro da perspectiva mítica, o tempo está sempre a circular.

Tendo demonstrado como o esquema do tempo em *Orlando* é meticulosamente trabalhado de modo a tornar evidente a distância entre romance e biografia, voltamos nossa atenção agora para a instância do espaço a qual, além de constituir mais um aspecto da inversão paródica, aponta para referenciais importantes como as dicotomias ocidente e oriente, cidade e campo e para a *casa* patriarcal outorgada pela rainha Elizabeth I à família de Orlando, como prova de amizade e gratidão aos súditos fiéis.

⁶⁶ BERGSON, Henri. “An Introduction to Metaphysics.” *Great Books of the Western World*. Mortimer J. Adler, ed. Vol. 55. Trans. T. E. Hulme. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1990, p. 79-80.

⁶⁷ *Bisséxualité et Littérature: Autour de D. H. Lawrence et Virginia Woolf*. Montréal: L’Harmattan, 1998, p.126.

2.2 ESPAÇO EM MÃO DUPLA

Em sua *Poética do Espaço*, cujo original foi publicado na França em 1957, Gaston Bachelard diz que “[n]a vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade” e que “[s]em ela o homem seria um ser disperso”⁶⁸. Estamos certos de que, se tivesse podido ler essas e outras colocações do grande filósofo francês, Woolf se identificaria com muitas delas, pois esse é um dos aspectos que prevalece em *Orlando*. É para a *casa* natal que Orlando volta para se reencontrar a cada nova etapa de sua vida. É ela que lhe dá forças e aponta novos caminhos. É ela o elemento aglutinador que impede a dispersão da personagem em meio a tantas crises e mudanças de tempo e espaço. É ela o cenário maior da narrativa. É lá que o texto se inicia e termina.

No entanto, essa referência importantíssima e recorrente não chega, em parte alguma do texto, a ter sua situação geográfica devidamente esclarecida, o que constitui outra inversão ao esquema seguido pelo texto biográfico, onde detalhes como localização e endereço são considerados parte essencial na trajetória a ser mapeada. De acordo com o texto e com as idas e vindas da personagem, pode-se inferir que a casa está situada na zona rural, a alguns quilômetros de Londres. O narrador, inclusive, informa que, do ponto mais alto das terras que a circundam, poder-se-ia chegar a ver, dependendo das condições de tempo, vários outros condados, o Canal da Mancha, inúmeros castelos, as torres de Londres e até as pontas serrilhadas das montanhas de Snowdon (Oo, 14). Tais comentários constituem um flagrante exagero, pois Snowdon está localizada no norte do País de Gales que, por sua vez, se encontra a cerca de 200 quilômetros de Londres⁶⁹.

⁶⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, p. 26.

⁶⁹ Essa visão privilegiada, aliás, já estava prevista na primeira idéia que Woolf teve para o livro que viria a ser *Orlando*: “Suddenly between twelve and one I conceived a whole fantasy to be called ‘The Jessamy Brides’...Two women, poor, solitary at the top of a house – one can see anything (for this is all fantasy) the Tower Bridge, clouds, aeroplanes...” (Diary III, 14 de março de 1927, p. 131).

Essas referências fantasiosas fazem parte do tratamento hiperbólico destinado à casa que é tratada desde a primeira cena da narrativa como gigantic e, a partir daí, comparada mais de uma vez a uma cidade: “for the house was a town ringing with men at work at their various crafts” (Oo,14), e “[t]he great house lay more like a town than a house, brown and blue, rose and purple in the snow, with all its chimneys smoking busily as if inspired with a life of their own” (Oo,120). Apesar de toda essa grandiosidade, entretanto, a casa permanece situada em lugar incerto e não aparece em qualquer das ilustrações listadas na página anterior ao início do texto (Oo, 09), o que demonstra que Woolf, mais uma vez, subverte o esquema adotado pela biografia, pois, ao invés de fornecer algum tipo de reprodução visual da casa, ela se dedica a descrevê-la à exaustão, como se pretendesse que a imagem feita de palavras ficasse impressa na mente do leitor à maneira de uma tela ou fotografia. Por outro lado, se Woolf se inspirou em Vita Sackville-West para compor Orlando, da mesma forma ela tomou por base a mansão dos Sackville-West, Knole, para montar a casa que serve de cenário maior ao romance⁷⁰ só que, enquanto Vita encampou imediatamente a idéia e facultou o uso de fotos e retratos de sua pessoa, tudo indica que os Sackville-West preferiram que a sede da família não ficasse expressamente ligada a uma história que trata de androginia e bissexualidade.

Woolf, de sua parte, embora pudesse ter usado a figura de uma outra casa, o que só iria reforçar seu argumento contra a confiabilidade das ilustrações, dispensou o uso de quaisquer representações pictóricas, mas tanto descreveu a casa e em tantos detalhes que, mesmo sem tê-la visitado, o leitor alcançará, por certo, uma imagem bem próxima do real, ao compará-la com as ilustrações fornecidas no Anexo.

É dessa casa, também, que fluem duas grandes ordens de sentido produzidas pelo texto: o público e o privado, pois, se aos olhos do mundo, a enorme casa circundada por um

⁷⁰ WOOLF, Diary III, 22 de outubro de 1927, p. 162.

parque de centenas de hectares simboliza o prestígio e o poder ostentados pelos ancestrais de Orlando, é do seu interior que emana a força que alimenta e sustenta o modo de ser da personagem. É como se o interior da casa abrigasse as peças de um jogo, cada uma trabalhando para a função maior de equilibrar a natureza da personagem, a qual, só através da imaginação, conseguirá encontrar a felicidade.

Grande parte da ação do romance ocorre ainda nos salões da corte e nas ruas de Londres, cidade que tem um papel importantíssimo em *Orlando*, bem como nos demais textos da romancista, pois, como argumenta Susan Squier, “Woolf used the city in her works to explore the cultural sources and significance of her experience as a woman in a patriarchal society” e, no mesmo trecho, Squier acrescenta que “in her treatment of the city Woolf reveals not only her personal history but also her developing understanding of the political and psychological implications of gender and class distinctions”⁷¹. Nessa atitude pode-se incluir as incursões de Orlando a certas ruas centrais de Londres onde fazem ponto as mulheres desprovidas de recursos e do apoio de uma família.

Mas, a certo ponto da narrativa, Orlando é mandado como embaixador para o Oriente, mais especificamente para Constantinopla, então capital do Império Otomano, e é em meio à atmosfera cheia de mistérios daquela cidade que tem lugar o episódio central de todo o romance: a mudança de sexo. Assim, se é em Constantinopla que Orlando exerce as funções de embaixador extraordinário da Inglaterra, é coroado duque e enfrenta uma rebelião sanguinolenta, é lá também que ele sofre o segundo transe de sete dias do qual despertará transformado em mulher.

A escolha de Constantinopla como o cenário da ação central em *Orlando* é analisada com detalhes por David Roessel, o qual observa que, além de ser um dado recorrente na

ficção de Woolf, Constantinopla é também um lugar importante na geografia de Vita Sackville-West. Roessel traça todo um itinerário partindo do fato de que Constantinopla é um símbolo multivalente para Woolf, abrangendo três das mais importantes forças em sua vida: safismo, morte e guerra. Esses três elementos, segundo Roessel, convergem de forma mais acentuada em *Orlando*, embora ele observe como Turquia e Constantinopla se fazem presentes ao longo da ficção woolfiana, como em *Mrs. Dalloway* e *To The Lighthouse*, textos em que Constantinopla é relacionada à presença de erotismo entre mulheres. Além disso, Roessel sugere ser bastante apropriado que Woolf situe a mudança de sexo da personagem inspirada em Vita Sackville-West na cidade de Constantinopla, já que Sackville-West havia localizado a ação de seu romance semi autobiográfico *Challenge* (1924), em uma ilha ficcional do mar Egeu, na mesma região, portanto, escolhida por Woolf. Assim, enquanto em *Orlando* a personagem passa do sexo masculino para o feminino, em *Challenge*, a personagem criada por Sackville-West disfarça-se de homem para poder cortejar uma mulher. Além disso, Roessel também informa que o primeiro livro de poesia de Sackville-West teria sido intitulado *Constantinople: Eight Poems*⁷².

Ao comentar sobre a ligação de Constantinopla com morte e guerra para Woolf, Roessel lembra que ela havia viajado à Turquia duas vezes. Na primeira, seus irmãos Toby e Vanessa contraíram a febre tifóide da qual Toby terminou por falecer após regressar à Inglaterra. Na segunda, ela teria ido prestar assistência a Vanessa que havia sofrido um aborto. Por outro lado, nas primeiras décadas do século XX, Constantinopla era um foco de atenção internacional, em virtude de sua situação geográfica estratégica. O próprio Leonard Woolf escrevera um livro sobre Constantinopla. Vê-se, portanto que Constantinopla tinha um lugar definido na imaginação e nas lembranças de Woolf.

⁷¹ SQUIER, Susan Merrill. *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985, p. 03.

Não se pode esquecer, porém, que por trás de toda essa implicação com as experiências pessoais de Woolf e Sackville-West, a passagem de Orlando por Constantinopla serve para focalizar a dicotomia ocidente/oriente que é anunciada desde a cena inaugural em que Orlando brinca de decepar a cabeça de um mouro e que permanece como um dos eixos produtores de sentido ao longo de toda narrativa. A maneira de Woolf descrever a cidade, o povo e suas atitudes e principalmente os ciganos de Broussa, encontra claras ressonâncias no painel traçado por Edward Said em *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente*, onde ele diz que “o orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente”⁷³. Said explica esse discurso sobre o Oriente como uma relação de poder essencial e histórica que tem suas premissas na exterioridade e reflete a maneira como o ocidental procura representar unilateralmente os povos orientais, seus costumes e sua cultura. Essa atitude, além de indicar que o orientalista se posiciona fora do Oriente, tanto moral quanto existencialmente, estabelece um tipo de fronteira intransponível, segundo a qual “‘eles’ ficam sendo ‘eles’ e tanto o território como a mentalidade deles são declarados diferentes dos ‘nossos.’”⁷⁴

A demarcação desses dois territórios fica bem clara em *Orlando* quando a personagem, ao considerar a cidade de Constantinopla e seus arredores, só consegue fazê-lo a partir de seus próprios padrões e assim, em vez de descobrir alguma coisa positiva no lugar, ela só enxerga pobreza e falta, comparando o cenário árido e pobre com a exuberância do solo de sua terra:

⁷² ROESSEL, David. “The Significance of Constantinople in *Orlando*.” *Papers on Language and Literature*. (Fall 1992): 398–416.

⁷³ SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 15.

⁷⁴ SAID, opus cit., p. 64.

Nothing, he reflected, gazing at the view which was now sparkling in the sun, could well be less like the counties of Surrey and Kent or the towns of London and Tunbridge Wells. To the right and left rose in bald and stony prominence the inhospitable Asian mountains, to which the arid castle of a robber chief or two might hang; but parsonage there was none, nor manor house, nor cottage, nor oak, elm, violet, ivy, or wild eglantine... The houses were white as egg-shells and as bald (Oo, 85).

Os adjetivos empregados no trecho acima, como bald, stony, inhospitable e arid condenam a paisagem a uma esterilidade irreversível e, o que é mais sério, a implicação de que os poucos castelos existentes pertenceriam a bandidos ou chefes de bandos de ladrões, remete a exemplos coletados por Said em textos nos quais os orientais são vistos como pessoas cheias de fraquezas e de vícios.⁷⁵ E como em um tipo de prolongamento de sentido, o Oriente, na visão dos ocidentais, também está ligado a uma excessiva “liberdade de relações sexuais,” ou, pelo menos, a “uma forma de libertação, um lugar de oportunidade original”⁷⁶. O que só faz adicionar mais razões para que a mudança de sexo de Orlando tenha acontecido em território oriental.

Outro exemplo de atitude que deixaria escapar o ranço orientalista no texto de Woolf ocorre quando a voz narradora, ao mencionar que Orlando só havia se preocupado com sua condição de mulher após deixar o acampamento dos ciganos, esclarece que “[p]erhaps the Turkish trousers which she had hitherto worn had done something to distract her thoughts; and the gipsy women, except in one or two important particulars, differ very little from the gipsy men” (Oo,108). Essa afirmação, porém, como tudo em *Orlando*, chega acompanhada por um outro sentido igualmente importante pois, ao mesmo tempo que o texto traz a mulher

⁷⁵ SAID, *Ibidem*, p. 49.

⁷⁶ SAID, *op. cit.*, p. 174-5.

cigana à cena de forma reduzida e simplificada, denuncia a absoluta falta de espaço que lhe é reservada.

Por outro lado, o texto não tem como negar a distância e incomunicabilidade entre esses dois mundos, fato que se faz presente ainda na passagem em que Orlando está de volta à casa da família e põe-se a avaliar os dois sistemas de vida, o seu e o que deixou no Oriente e, depois de muita hesitação, termina por escolher o seu diante da impossibilidade de combinar opostos tão radicais (Oo, 124-5). De uma certa forma, a cena evoca o final nostálgico de *A Passage to India* (1924), de Forster, comentado por Said a propósito da absoluta dificuldade de os dois polos alcançarem um entendimento.⁷⁷

Essas são apenas algumas considerações dentre muitas que poderiam ser feitas sobre o modo como o Oriente está escrito em *Orlando*, o qual, embora não esteja incluído entre os textos referenciados por Said em *Orientalismo*, constitui um ótimo exemplo de como o escritor europeu - no caso, o escritor inglês - debruça-se sobre a janela do “desconhecido,” guiado não só pelo que possa ter tido de experiência pessoal, mas principalmente pelas trilhas já percorridas em muitos séculos de império, mesmo que o faça, como no caso de Woolf, para criticar (nas entrelinhas) o poder de poucos e a opressão de muitos.

De volta a Londres, Lady Orlando ocupa, sucessivamente, duas residências, sendo a primeira referida pelo narrador como a casa de Blackfriars, nos capítulos IV e V e a segunda situada em Mayfair, como vemos no capítulo VI. Diferentemente do que ocorre com a velha mansão da família, essas residências têm especificada a parte da cidade em que se situam, o que tem a ver com o progresso e mudanças sofridas pela cidade, que fazem com que as pessoas se mudem para um bairro mais conveniente e aprazível. Mas é na casa de campo secular desprovida de nome ou enderêço e que não se deixa afetar pelo progresso e modismos

⁷⁷ SAID, *ibidem*, p. 249-50.

da cidade, que a personagem se reencontra com o passado, vive o presente e se questiona sobre o futuro.

Essa casa patriarcal é incansavelmente referida e até mesmo inventariada à exaustão, com sua infinidade de salas, galerias, quartos, escadas e mobiliário. Afinal, ela tem 365 aposentos e 52 escadas, acomodando, portanto, todo o tempo do calendário. Essa união de tempo e espaço remete-nos ao conceito de cronotopo teorizado por Bahktin que, em seu estudo sobre “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”⁷⁸, denomina cronotopo a intrínseca ligação existente nas relações de tempo e espaço tratadas artisticamente na literatura. Ele enfatiza como os indicadores de tempo e espaço se fundem em um todo harmonioso e concreto: “Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history”⁷⁹. É justamente essa fusão de indicadores que, segundo Bahktin, caracteriza o cronotopo artístico e, neste ensaio, ele analisa a presença e importância do cronotopo artístico na narrativa grega, no romance rabelaisiano, na novela gótica e no romance do século XIX representado por textos de Stendhal e Balzac.

Bahktin analisa os cronotopos mais importantes que seriam os do encontro, da estrada, do castelo, dos salões literários, da cidade e do limiar, este sempre ligado a um momento de crise ou decisão que pode mudar toda uma vida. Ele mais uma vez enfatiza que esses indicadores espaciais e temporais são inseparáveis uns dos outros, pois embora possamos conceber abstratamente tempo e espaço como entidades distintas e desprovidas de emoções e valores, tal separação inexistente no campo da percepção artística que apreende o cronotopo em toda sua plenitude.

⁷⁸ “The Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” é um dos quatro ensaios constantes de *The Dialogic Imagination*, traduzido para a língua inglesa por Caryl Emerson e Michael Holquist e publicado em Austin pela University of Texas Press em 1981, p. 84-258.

⁷⁹ BAHKTIN, opus cit., p. 84.

Essas idéias podem muito bem ser aplicadas a *Orlando*, romance em que tempo e espaço funcionam como tonalidades de uma mesma melodia e evidenciam a toda hora a conexão existente entre os eventos da vida da personagem e o mundo espaço temporal que a cerca. Assim, Londres é descrita e atualizada a cada século constituindo um autêntico cronotopo da cidade, onde os salões literários, por sua vez, exibem os nomes mais em voga de cada período. Mas é a figura da casa patriarcal com seus trezentos e sessenta e cinco quartos e cinquenta e duas escadas que corporifica à perfeição o cronotopo do castelo teorizado por Bahktin, pois aí é como se espaço e tempo se unissem para formar Orlando, a personagem que precisa viver mais de três séculos para se realizar como poeta e ser humano. Vejamos, agora, como Woolf delimita o campo de ação destinado a essa personagem.

2.3 LIMITES DA PERSONAGEM

À semelhança da casa patriarcal que não tem nome ou endereço, a personagem título do romance de Woolf nunca é designada por seu nome de família. Tampouco terá o leitor a chance de conhecer seus familiares diretos. A mãe de Orlando é brevemente referida umas poucas vezes ao longo de todo o romance. O pai, apenas no capítulo I, quando o narrador se refere à transferência da *casa* como “...the gift of the great monastic house that had been the Archbishop’s and then the King’s to Orlando’s father” (Oo, 17).

É nessa casa feita de história e passado que Orlando é introduzido pelo narrador, em pleno ato de decepar a cabeça de um mouro, troféu conquistado por um de seus antepassados nos campos “bárbaros” da África. O narrador se posiciona com total insensibilidade e desrespeito, ao comparar a cabeça do Mouro, em cor e formato, a uma velha bola de futebol, exceto pelas bochechas chupadas e uns poucos fios de cabelo ressecado como os de um coco. Essa comparação de uma cabeça humana a objetos velhos e sem valor coloca em destaque a injustiça social que persiste imune a quaisquer perspectivas de mudança, pois essa cabeça balançará perpetually, ao sabor da brisa que não deixa de soprar no sótão da gigantic casa do senhor que a havia abatido. A escolha dos modalizadores aqui enfatizados reforça a idéia de continuidade do *status quo* e da condição pecuniária privilegiada que a personagem título recebe como herança de seus antecessores. A escolha dessa cena para abertura do romance implica em destacar como pedra fundamental do Império Britânico a conquista e exploração de povos que não dispunham de poderio bélico para reagir a seus ataques.

Na verdade, a repetição simbólica do ato selvagem funciona como típica “foreshadowing,” antecipando o clima de desigualdade em que vai se desenvolver a narrativa e, ao mesmo tempo que a situa em seu cenário maior, de logo anuncia um outro cenário e outros tempos, deixando bem clara a diferença entre o mundo a que pertence a personagem e

o dos outros, dominados e à distância. Esse esquema de classes sociais extremamente marcado também revela que, embora pertencesse à alta burguesia, Woolf tinha os olhos abertos para a injustiça social. Além disso, a oposição da figura do nobre à do “bárbaro” remete à interpretação de Edward Said segundo a qual identidades culturais devem ser entendidas como “contrapuntal ensembles, for it is the case that no identity can ever exist by itself and without an array of opposites, negatives, oppositions: Greeks always require barbarians, and Europeans Africans, Orientals, etc.”⁸⁰

Assim, a identidade do aristocrata inglês é entendida em contraposição à do “bárbaro” africano e, mais tarde, em contraposição à do cigano turco e vice versa, pois os valores de um ganham sentido à medida que são contrapostos aos do outro. A convivência com ciganos durante algumas semanas em um acampamento na Turquia, deixa ver como Orlando julga seus amigos ciganos a partir de sua posição de senhor de vastas extensões de terras e propriedades, enquanto aqueles julgam-no a partir da realidade de sua vida nômade e, supostamente, livre de convenções. São essas diferenças aparentemente intransponíveis que atestam a existência e individualidade de cada grupo.

A caracterização da personagem em termos de tempo, espaço e status é também estrategicamente anunciada no parágrafo de abertura do romance e sumarizada na afirmação de que “[h]is fathers had been noble since they had been at all” (Oo, 11).

O comentário acima determina a classe social a que sempre vai pertencer Orlando, pois se seus antepassados tinham sido nobres desde que passaram a existir, essa condição é a ele transmitida, bem como a seus possíveis descendentes, até o fim dos séculos. Como diz

⁸⁰ SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994, p. 52.

Zwerdling “[t]heir privileges had existed so long in the family that they no longer had to be earned; they could at last be taken for granted”⁸¹.

Ao contrastar esses dois polos, Woolf, apesar de filtrar a realidade a partir de sua condição privilegiada, não deixa de se posicionar de maneira crítica, destacando o egoísmo da classe dominante. É o que se depreende do comentário sobre a extravagância do novo rei ao despender altas somas com diversão para seus convidados durante a grande geada que assolou a capital inglesa no começo do século XVII. Assim, após um longo parágrafo de detalhada descrição das consequências trágicas da geada, a voz narradora põe em relevo a atuação do monarca:

But while the country people suffered the extremity of want, and the trade of the country was at standstill, London enjoyed a carnival of the utmost brilliancy. The Court was at Greenwich, and the new king seized the opportunity that his coronation gave him to curry favour with the citizens. He directed that the river, which was frozen to a depth of twenty feet and more for six or seven miles on either side, should be swept, decorated and given all the semblance of a park of pleasure ground, with arbours, mazes, alleys, drinking booths, etc, at his expense (Oo, 24-5).

O fato de o comportamento real ser comentado estrategicamente após o registro dos efeitos calamitosos da geada sobre a população mais pobre da cidade não deixa de soar como uma reprimenda, como se a instância narradora estivesse qualificando a atitude de Sua Majestade de, no mínimo, irresponsável e desumana.

Por outro lado, é ainda da sentença inaugural do romance que flui o tema que vai proporcionar sentido às várias instâncias da narrativa, qual germen que, uma vez detectado, irromperá em um certo momento para se assenhorear da situação. Referimo-nos à

⁸¹ ZWERDLING, opus cit., p. 95.

ambigüidade sexual da personagem, eis que, imediatamente após considerar Orlando como um indivíduo do sexo masculino, a voz narradora se apressa em destacar a tendência das roupas da época para disfarçar atributos de ordem sexual. “He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it...” (Oo, 11 – grifo nosso).

A verdade é que essa aparência andrógina que cerca a personagem vai ser reiterada ao longo de todo o romance, o que seria impensável em uma biografia convencional das primeiras décadas do século XX, quando a proposta do biógrafo ainda não havia se libertado do ideal vitoriano de traçar uma personalidade coerente e harmoniosa, para o que cumpria enfatizar o positivo e ignorar o incerto e nebuloso. Em vez disso, o texto de Woolf privilegia a dúvida que estará presente sempre que o biógrafo-narrador descrever, detalhada e insistentemente, características físicas, vestimentas e atitudes. Assim, quando a voz narradora fala sobre a impressão causada por Orlando à rainha Elizabeth I é para observar que “the Queen, who knew a man when she saw one, though not, it is said, in the usual way, plotted for him a splendid ambitious career” (Oo, 19 – grifo nosso). Como vemos, em ambos os casos, a adversativa though destaca o clima de ambigüidade que cerca a condição sexual da personagem.

E essa ambigüidade não vai ser privativa de Orlando, embora ele seja a única personagem realmente desenvolvida no romance e da qual se diz que, a despeito da mudança de sexo, fundamentalmente permanece a mesma. Ou o mesmo?

O fato é que Woolf não economiza em personagens portadoras de características bissexuais, pois quando a princesa russa Sasha é introduzida na narrativa, ela que vai personificar a grande paixão de Orlando enquanto adolescente, é também apresentada como possuidora de traços e atitudes que dificultam a identificação sexual. E a sensação de

ambigüidade é experimentada pelo próprio Orlando quando, depois de dançar uma quadrilha ou um minueto, avistou, vinda do pavilhão da embaixada moscovita, “a figure, which, whether boy’s or woman’s, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex...”(Oo, 26 - grifo nosso). Mais uma vez são usados conectivos, neste caso whether...or e whatever que servem para marcar imprecisão e dubiedade.

Segue uma longa descrição do físico e roupas da nova personagem que parece interessar extremamente a Orlando o qual, ao vê-la deslizar na neve, deduz agora tratar-se de um rapaz, pois “no woman could skate with such speed and vigour” (Oo, 26).

Mais adiante, porém, e à medida que “o patinador” se aproxima, Orlando tem a feliz confirmação de que se trata de uma mulher. Ainda assim, algo de masculino continua a compor a figura

Legs, hands, carriage were a boy’s, but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. Finally, coming to a stop and sweeping a curtsey with the utmost grace to the King, who was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting, the unknown skater came to a standstill. She was not a handbreadth off. She was a woman (Oo, 27).

Aqui parece não haver mais dúvida. Sasha era uma mulher, embora, e ainda a propósito da brincadeira com os gêneros em *Orlando*, seja importante esclarecer que Sasha é um nome masculino na Rússia.

Mais tarde, o jovem Orlando é assediado pela arquiduquesa Harriet of Finster-Aahorn (Oo, 78), causa imediata de sua ida para Constantinopla como embaixador do Império Britânico. De volta à Inglaterra, já em pleno século XVIII e transformado em uma dama,

Orlando é perseguida pela mesma personagem que, com uma simples troca de trajes, agora se apresenta como o arquiduque Harry, pretendente à mão de Lady Orlando (Oo, 126-9).

O fato é que, ao longo de todos esses episódios, a identidade sexual de Orlando e de outras personagens permanece em disputa como um tipo de trunfo a ser usado no momento oportuno. Assim o fazendo, Woolf logra inscrever o texto proibido da androginia em ficção que, sob o disfarce da fantasia, consegue escapar das convenções e susceptibilidades remanescentes da época vitoriana.

O modo como a romancista trata a coexistência de elementos pertencentes aos dois sexos em Orlando tem sido o foco de vários estudos elaborados nos últimos anos, chegando alguns à conclusão que Woolf antecipa elementos da noção de bissexualidade defendida por Hélène Cixous em “Sorties,” texto em que Cixous opõe à bissexualidade considerada como uma fantasia de um ser completo não composto de dois gêneros mas de duas metades, a *outra bissexualidade*, isto é:

*[T]he location within oneself of the presence of both sexes, evident and insistent in different ways according to the individual, the non-exclusion of difference or of a sex, and starting with this ‘permission’ one gives oneself, the multiplication of the effects of desire’s inscription on every part of the body and the other body*⁸².

Tal perspectiva é enfatizada por Johana Garvey, no ensaio em que defende que “Cixous’ admittedly utopian vision of a continually changing, feminine/masculine subject, offers a fitting description of Virginia Woolf’s novel *Orlando*...”⁸³ Enquanto compara a

⁸² Esse trecho pertence ao ensaio “Sorties” que aparece em *La Jeune Née* (com a colaboração de Cathérine Clément). Paris: Union Générale d’Éditions, 1975 e foi extraído de *The Hélène Cixous Reader*. Susan Sellers ed. Trad. Betsy Wing. New York: Routledge, 1994, p.41.

⁸³ GARVEY, Johana X. K.. “If we were all suddenly somebody else”: ‘Orlando’ as the new ‘Ulysses’.” *Women’Studies*, January 1994, v23 n1 p1(17), disponível em

trajetória de Orlando à do Ulysses de Joyce, Garvey destaca como Woolf constrói/desconstrói sua personagem, deixando-a desprovida de voz e de presença plena, já que, durante toda narrativa Orlando é contado ou falado sem ter a oportunidade de se expressar na primeira pessoa. Além disso, Garvey chama a atenção para o fato de Woolf ultrapassar os limites estabelecidos para cada gênero, quando atribui à personagem em sua fase masculina atitudes passivas mais condizentes com a mulher e, mais tarde, à personagem em sua fase feminina, a possibilidade de, com uma simples troca de roupas, sair em busca de aventuras como se homem fosse: “[r]ejecting simple distinctions between masculine and feminine, she lives instead in a state of ambiguity, enhanced but not solely determined by her choices of clothing”⁸⁴. Esse estado de ambigüidade seria o trunfo encontrado e inteligentemente trabalhado por Woolf para conseguir ultrapassar as noções de gênero simplesmente binárias e, como afirma Garvey, antecipar o pensamento de feministas contemporâneas como Cixous, Irigaray e Judith Butler.

Já Christy L. Burns pondera que, ao atrelar o texto de Woolf à causa feminista contemporânea, as ativistas estariam interpretando o pensamento da romancista de forma simplificada, pelo que prefere considerar *Orlando* como “a historically significant text that informatively examines the tensions between notions of essential personal identity and contextuality re-defined subjectivity, tensions that are replicated in contemporary debates between essentialist and post-structuralist feminists”⁸⁵.

O fato é que, enquanto Garvey constrói sua pesquisa sob a ótica do gênero, Burns prioriza o enfoque filosófico e psicanalítico. Ela argumenta que, no ato de escrever seu

http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rc1_SP01_0_A14982995..., acesso em 26/11/02.

⁸⁴ GARVEY, *ibidem*.

⁸⁵ BURNS, CHRISTY L. “Re-dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf’s *Orlando*.” *Twentieth Century Literature*, Fall 1994 v40 n3 p342(23), disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/367/378/26447961w7/purl=rc1_SP01_0_A16736311..., p. 1, acesso em 13/11/02.

romance, Woolf trabalha com dois aspectos conflitantes na biografia: “the attempt to define an essential self and the modern project of retracing the construction of a changing subjectivity, which stems most recognizably from Freud’s influence”⁸⁶. Tal fato demonstra a hesitação de Woolf entre adotar uma compreensão mais contextual da identidade e abandonar as noções essencialistas preconizadas por, dentre outros, Sir Leslie Stephen, seu pai, o que ilustra muito bem o conflito entre vitorianos e modernistas. Burns observa como tal conflito acompanha a preocupação sempre presente da romancista quanto à ausência de mulheres na História e, conseqüentemente na biografia, tópico desenvolvido por Woolf em “Women in Fiction”⁸⁷. Burns também considera o fato de Woolf colocar um homem que se transforma em mulher como figura central em *Orlando*, o modo irônico de a romancista responder às convenções que direcionam tal papel apenas a indivíduos do sexo masculino e de pressionar o relacionamento ambíguo entre o determinismo social e a influência do indivíduo implícitos nas formulações teóricas da biografia vitoriana.

Burns acompanha então a trajetória de Orlando e o que nos parece importante destacar é que ela entende a construção da personagem em torno de duas noções que estão presentes desde o início de seu ensaio: identidade e (in)conformismo, questões que se fazem centrais em *Orlando* e que continuam a ter grande significação para o feminismo. Essa colocação pode propiciar vários exemplos e faz-nos pensar particularmente sobre as substanciais limitações acarretadas pela mudança de sexo da personagem. Assim, ao voltar para a Inglaterra e já vestida como uma senhora, Orlando pensa nas coisas que tinha podido fazer enquanto homem como lutar, desafiar, sentar com seus pares, usar uma coroa, fazer parte de um cortejo, condenar um homem à morte, comandar um exército, ou usar setenta e duas medalhas

⁸⁶ BURNS, *ibidem*.

⁸⁷ WOOLF, Virginia. “Women and Fiction.” *Granite and Rainbow*. New York: Harcourt, 1975: 76-84. Este ensaio foi publicado originalmente em *The Forum*, em março de 1929 e aborda o mesmo tópico referido nas palestras que Woolf deu em Newnham College e Girton College e que são consideradas como a base para *A Room of One’s Own*.

diferentes no peito e compara com o que poderá fazer como mulher, o que, na verdade, se reduziria a servir chá e perguntar aos cavalheiros se o preferiam com açúcar ou creme, conclusão que torna patente a ironia da autora. Orlando sente-se confusa: “she was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each” (Oo, 113) e ainda poderia ter questionado como Cixous: “What is my place if I am a woman? I look for myself throughout the centuries and don’t see myself anywhere. So, who shall I be?”⁸⁸ A narrativa mostra como a personagem aprende a usar sua dupla identidade como peça chave para driblar seus limites, ora servindo-se dos adereços femininos para se acercar dos poetas nos saraus literários, ora envergando vestimentas masculinas para se aventurar no mundo noturno e transitar livremente pelas ruas de Londres.

Ainda a propósito do caráter andrógino da personagem, Lisa Rado se posiciona contra os críticos que consideram a noção de androginia como ultrapassada e se propõe a demonstrar que o tropo do andrógino funciona como um meio pelo qual Woolf tenta autorizar e estabilizar sua identidade como mulher e como escritora. Para isso, Rado esclarece a diferença do conceito de androginia dos anos vinte e trinta para os anos setenta e noventa e sugere que Woolf apropriou-se do controvertido embora poderoso tropo do andrógino para gerar a inspiração criativa e autoridade artística que ela sentia lhe faltavam. Rado esclarece que, na tentativa de forjar a complicada união entre ela própria e sua visão de uma imaginação pertencente a um “terceiro sexo”, Woolf tenta escapar à vulnerável posição do sujeito feminino e o incrível é que essa estratégia tem sucesso e *Orlando* é a prova.

Rado acredita que o fato de *Orlando* ter sido de certa forma ignorado pelos críticos, entre 1970 e 1990, trouxe como consequência uma compreensão incompleta da estética de Woolf e defende que o romance apresenta “a portrait of the artist which is ultimately

⁸⁸ CIXOUS, Hélène e Catherine Clément. *The Newly Born Woman*, apud GARVEY, Johanna X. K. disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rcl_SP01_0_A14982995... acesso em

unfinished and unresolved – sexually, artistically, and historically. Rather than a novel about identity, it is a novel about identity crisis, gender trouble, and cultural change that ultimately presents not ‘Orlando’ or ‘Virginia Woolf’ but rather the struggle behind both artists’ attempt at ‘being’⁸⁹.

E a intenção de Woolf ao criar *Orlando* deve ter sido exatamente a de criar um texto fluido e elusivo que não se deixa prender facilmente a categorias e cuja personagem, por ser um artista, escapa aos limites meramente classificatórios do sexo e da história e, mais ainda, das páginas previsíveis de uma biografia. Além disso, o fato de a personagem só conseguir concluir seu poema após a transformação, quando passa a experimentar a visão dos dois sexos, se encaixa perfeitamente na trilha desenvolvida pela romancista em *A Room of One’s Own*, quando assume o pensamento de Coleridge de que “a great mind is androgynous” e complementa “[i]t is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized 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”⁹⁰. E assim se entende porque, embora rico e importante, o Orlando da primeira parte do romance vivesse grande parte de seus dias entregue à melancolia e à tentativa frustrada de se realizar como escritor, enquanto Lady Orlando, embora despojada da maior parte de seus bens, alcança o objetivo plural de ter um filho, concluir o poema, publicá-lo e receber um prêmio por sua criação.

Essas considerações, ao mesmo tempo que destacam a dupla atuação da personagem, como homem e mulher, indivíduo e artista, remetem o foco do estudo para uma análise mais

26/11/02.

⁸⁹ RADO, Lisa. “Would the real Virginia Woolf please stand up? Feminist criticism, the androgyny debates, and *Orlando*.” *Women’s Studies*, April 1997 v26 n2 p147(23).disponível em

http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/531/30602072w4/purl=rcl_SP01_0_A20049226 acesso em 26/11/02.

⁹⁰ WOOLF, opus cit., p. 103.

detalhada de como Woolf utiliza um texto de ficção para destacar problemas do biógrafo e da biografia.

2.4 NARRADOR EM RITMO DE BIOGRAFIA

À primeira vista, pode parecer tecnicamente inadequado referir-se à voz narradora como se ela fosse híbrida ou indefinida. Mas não podemos esquecer que isso faz parte do esquema duplo das obras aqui estudadas, ou seja, ao resolver escrever um romance que incorpora elementos da biografia, ou uma biografia cujo ingrediente maior é a fantasia, Woolf rebela-se contra os limites do gênero e entrega a narrativa a uma voz também ambígua que fala de vários lugares e ocupa várias posições. Assim, o foco inicial na personagem, em vez de fornecer dados específicos referentes a datas, nome e lugar, como é próprio de uma biografia, preocupa-se em oferecer uma descrição do poderio da aristocracia inglesa fundamentado na conquista dos mais fracos. Esta será a primeira de uma série de referências críticas ao passado e o narrador de *Orlando* revelar-se-á um crítico atento de épocas e costumes.

Por conta da variedade de tons possíveis na narração de um texto é que muitos estudiosos têm se dedicado a analisar a questão do narrador como recurso estratégico que, dependendo do tema e do efeito que o escritor pretenda obter, amplia ou restringe a percepção do leitor. Alguns, como Percy Lubbock⁹¹, prendem-se a uma normatização extrema, condenando tanto as interferências do narrador quanto eventuais mudanças do ponto de vista. Outros, como Wayne Booth,⁹² deslocam a questão do ponto de vista de uma abordagem crítica e normativa para uma abordagem eminentemente retórica que tenta apreender todo o jogo de aproximação e distanciamento que a ficção estabelece com o leitor.

Como o narrador em *Orlando* reivindica repetida e ostensivamente a condição de biógrafo, faz-se necessário esclarecer a configuração do papel desempenhado pelo narrador na

⁹¹ LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

⁹² BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1983.

obra de ficção e de não-ficção. Ronaldo Costa Fernandes⁹³, ao analisar a relação entre o narrador e o tema, lembra que, no romance, o narrador se refere todo o tempo a um dado fictício, como é de pleno conhecimento do leitor, e a função do narrador é usar de todos os meios para criar para o leitor uma atmosfera de verdade. Em uma obra autobiográfica, no entanto, o narrador não precisa se preocupar em convencer o leitor da veracidade dos fatos, pois este sabe que está lidando com um fato verídico, não-ficcional. Assim, prossegue Costa Fernandes,

O narrador de um romance é ele em si um elemento de ficção. O narrador de uma obra biográfica elimina a intermediação e o escritor fala diretamente ao seu leitor. O narrador de um romance é um instrumento. O narrador de uma obra biográfica utiliza a linguagem como instrumento sem intermediação do 'narrador romanesco' e a linguagem perde seu conteúdo de referência metafórica⁹⁴.

Já Oscar Tacca⁹⁵ chama a atenção para o fato de a função básica do narrador ser narrar e não emitir opiniões sobre o que acontece na narrativa, o que seria intrusão por parte do autor. Ora, em *Orlando*, a voz narradora se intitula biógrafo do começo ao fim da narrativa e, como tal, dirige-se ao leitor como se não houvesse a intermediação do narrador de ficção e aproveita até para criticar as limitações impostas à biografia. Do que Woolf deixou escrito nos ensaios “The Art of Biography”⁹⁶ e “The New Biography”⁹⁷, fica claro que ela não aceitava as regras rígidas e limitações impostas ao gênero. Desta forma, também fica claro que, se Woolf dotou *Orlando* do sub título *A Biography*, foi justamente para fazer com que a voz do biógrafo chegasse direto ao leitor, com suas limitações e questionamentos, em

⁹³ FERNANDES, Ronaldo Costa. *O Narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 87.

⁹⁴ FERNANDES, *ibidem*, p. 87.

⁹⁵ TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra: Almedina, 1983, p. 65.

⁹⁶ In *The Death of the Moss and Other Essays*. New York: Harcourt, 1970, p. 187-97.

⁹⁷ In *Granite and Rainbow*. New York: Harcourt, 1975, p. 149-55.

contraposição à do narrador, instrumento maior do romancista e criado especificamente para chegar até onde permitir a imaginação daquele.

Em *As Vozes do Romance*, Oscar Tacca diz que o romance “é uma luta entre as múltiplas maneiras possíveis de contar algo”⁹⁸. Em *Orlando e Orlanda*, Woolf e Harpman aproveitam esse clima de luta para instaurar mais uma instância do duplo, eis que o narrador do primeiro se proclama biógrafo ao longo de todo o romance e a narradora do segundo aproveita todas as oportunidades para invocar e defender sua condição de romancista. Assim, em cada um desses textos, o narrador – respaldado tanto pela condição de biógrafo como pela de romancista – está bem longe de se preocupar em esconder as marcas de sua presença, as quais, na verdade, funcionam como uma alavanca para o desenvolvimento da narrativa e como elemento catalizador da atenção do leitor.

Finalmente, e como diz Fernandes, “[o] estatuto do narrador, qualquer que seja ele, é o de quem conhece. O grau de como revela o que sabe ou a maneira de como o faz é que distingue os diversos narradores”⁹⁹ e essa decisão vai depender dos objetivos perseguidos pelo autor. Mas o narrador de *Orlando* não poderia saber tanto sobre uma personagem que, a certo ponto da narrativa, reserva a surpresa de mudar de sexo e, daí em diante, de assumir comportamentos os mais variados, ao passo que para o biógrafo tudo isso já deveria fazer parte do cronograma traçado para a biografia.

Por outro lado, como o narrador se apresenta (in)vestido da condição de biógrafo e o biógrafo é o próprio autor, cada vez que o narrador em *Orlando* faz uso da digressão e começa a se posicionar sobre temas capitais como a passagem do tempo, a vida ou a memória, é como se a própria Woolf se pusesse a comentar sobre tais assuntos. E assim, a história espera enquanto o narrador interpreta e complementa os pensamentos da personagem e

⁹⁸ TACCA, opus cit., p. 25.

⁹⁹ FERNANDES, opus cit., p. 8.

também quando ele propõe novos questionamentos sobre antigos problemas existenciais. É como se a personagem funcionasse como pretexto para as reflexões do narrador e essas simplesmente prendessem a maior parte da atenção, já que as aventuras de Orlando são narradas de forma leve e solta à maneira de Daniel Defoe em *Moll Flanders* (1722) e a história se desenvolve através de cenas ou quadros que compõem um imenso painel, em constante diálogo com as ilustrações incluídas no texto (ver Anexo).

Esse impasse narrador/biógrafo faz-se presente em vários estudos sobre *Orlando*, onde os autores passam de uma a outra denominação ou, simplesmente, decidem-se pelo tratamento narrador-biógrafo, ao priorizar o hibridismo da figura. Incluindo-se entre os que consideram que às vezes ela soa como a voz de um biógrafo convencional e, em outras ocasiões, como a voz experiente e sarcástica dos ensaios de Woolf, Michael R. Olin Hitt prefere chamá-la “narrator-biographer”¹⁰⁰. Já Adam Parkes em seu estudo sobre *Orlando* e *The Well of Loneliness*, alterna “narrator” e “biographer,” preocupando-se mais em enfatizar o caráter vacilante de ambos os registros¹⁰¹.

O que se pode dizer é que a dupla narrador e biógrafo acompanha Orlando bem de perto, a princípio com um misto de orgulho e humildade típico do biógrafo convencional por se sentir associado às grandiosas campanhas que virão: “[f]rom deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after, till they reach whatever seat it may be that is the height of their desire” (Oo,12), mas, como observa Olin-Hitt¹⁰², já pressentindo que algumas das características da personagem anunciam problemas futuros “which is the aim of every good biographer to ignore” (Oo, 12).

¹⁰⁰ OLIN-HITT, Michael R. “Desire, death, and plot: the subversive play of ‘Orlando,’ *Women’s Studies*, June 1995, v. 24 n5 p483 (14). http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rc1_SP01_0_A17311202, acesso em 26/11/02.

¹⁰¹ PARKES, Adam. “Lesbianism, history, and censorship: *The Well of Loneliness* and the suppressed randomness of Virginia Woolf’s *Orlando*. *Twentieth Century Literature*, winter 1994 v40 n4 p434(27), disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/367/378/26447961w7/purl=rcl_SP01_0_A16984596 ...acesso em 13/11/02.

Não se pode negar que, ao decidir que a voz narradora se autodenomine biógrafo, a autora reforça a carga de ironia principalmente nos momentos em que o biógrafo se desculpa e procura explicar as dificuldades de sua tarefa, e nos momentos em que o comando das ações parece passar incontinenti às mãos do narrador, cuja história pode e deve prosseguir, independentemente da existência de fontes e de quaisquer análises sobre sua autenticidade.

Como o objetivo dessa parte do trabalho é justamente analisar o modo de Woolf utilizar um texto de ficção para destacar problemas do biógrafo e da biografia, priorizaremos o termo biógrafo principalmente para sinalizar críticas e referências a momentos de dificuldade vivenciados pelo biógrafo, embora chamemos à cena o narrador sempre que a situação indicar revezamento ou fugir completamente ao formato da biografia.

Assim, o biógrafo inicia o segundo capítulo explicando que, até então, havia contado com os documentos particulares e históricos necessários para que pudesse honrar seu compromisso com a verdade, mas que, naquele momento, se defronta com um misterioso e obscuro episódio que, embora desprovido de documentação, não pode ser ignorado. Ele se propõe a relatar os acontecimentos tal como vieram a ser conhecidos e libera o leitor para interpretá-los à sua maneira (Oo, 47), abdicando temporariamente da autoridade creditada ao biógrafo. Só que, nem o biógrafo poderia se livrar tão facilmente da responsabilidade de reproduzir com fidelidade os fatos que se obrigou a transmitir, nem o narrador precisaria informar ao leitor que não dispõe de documentos para comprovar o que ele está prestes a narrar.

É assim que, embora desprovido de respaldo documental, o biógrafo relata o primeiro transe sofrido pela personagem que permanece adormecido por sete dias e depois desperta sem ter a mínima idéia do que lhe havia acontecido. Esse sono prolongado e anormal que acomete o jovem proporciona o motivo para uma das primeiras digressões da voz narradora

¹⁰² OLIN-HITT,opus cit.

que passa a se questionar sobre a natureza da vida e da morte, e, ao não encontrar resposta para tais indagações, resolve, simplesmente, prosseguir com a história e não com a biografia (Oo,49).

A ausência de documentação vai repetir-se no capítulo III, ocasião em que a personagem muda-se para a cidade de Constantinopla como embaixador extraordinário da Inglaterra. Este é o capítulo central não só pela localização no romance mas também por conter a cena que, por não poder ser explicada, termina por explicar tudo o que possa vir a ocorrer daí em diante. É então que o biógrafo constata que, devido a um incêndio, quase nenhuma documentação ficou para dar conta daquele período tão movimentado na vida da personagem. Aliás, o mais movimentado de todos, pois é quando Orlando, além de cumprir com seus deveres de embaixador, organizar recepções suntuosas, receber comendas e enfrentar uma rebelião, muda do sexo masculino para o feminino e foge para as montanhas de Broussa, onde passa algum tempo convivendo com um grupo de ciganos.

O biógrafo admite saber da atuação de Orlando em algumas das delicadas negociações existentes entre o rei Charles e o povo turco, e lamenta que o incêndio tenha danificado os documentos a tal ponto que, para dar conta do acontecido, “it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination” (Oo, 84), expedientes que jamais poderiam ser sequer mencionados em uma biografia. A ausência de documentação poderia sim forçar o biógrafo a omitir ou apenas mencionar uma provável ocorrência. Mas como omitir o episódio que se constitui no climax da narrativa e ainda hoje é considerado o foco central do romance? É certo que o biógrafo se encontrava em uma situação difícil mas, como Orlando não é uma biografia e sim um romance, o narrador só tem que empurrar o biógrafo para segundo plano e voltar ao comando da situação. Seria o equivalente a mais um episódio de troca de roupas em que o texto é tão pródigo. Sai o biógrafo, entra o narrador e tudo se acomoda.

Na maior parte da narrativa, porém, o trabalho da voz narradora é descrever o que Orlando pensa e como ele desenvolve seus pensamentos e, mesmo sabendo que o biógrafo não existiria sem Orlando, não se pode deixar de questionar se não é o próprio biógrafo quem faz o leitor se interessar por essa personagem que passa a maior parte de sua vida apenas pensando, embora ela tivesse todo tempo para fazê-lo, já que dispunha de séculos e não de alguns anos, como sucede ao comum mortal.

O fato é que o biógrafo se situa bem acima da personagem, tanto em termos de bagagem cultural como de experiência de vida, até porque, enquanto a personagem é retratada em situações de mudança ou transição, primeiro como um adolescente em plena formação, e, mais adiante, como um indivíduo que acaba de iniciar sua vida como mulher, o biógrafo é a pessoa estável, culta e experiente, que se pronuncia com igual desenvoltura sobre o tempo, as coisas e as pessoas.

Assim, com a mudança de cenário, a voz narradora se desincumbe primeiro da tarefa de descrever a cidade de Constantinopla com seus peregrinos de turbantes verdes com olhos e narizes encobertos, os cachorros vira-lata, as mulheres com seus véus, os incontáveis jumentos, os homens a cavalo puxando toras de madeira, os sons das chicotadas, as batidas de gongo, as chamadas para oração, as mulas e o ruído de rodas de latão, enquanto odores provenientes do pão fermentado, incenso e especiarias elevam-se até as alturas de Pera como se fosse a própria respiração da população estridente, multicolorida e “bárbara.” Em tudo isso fica bastante claro que os olhos de ocidental desse narrador em nada se identificam com aquela gente. Trata-se daquela impossibilidade de se harmonizar com o diferente ou o “sentimento da patética distância que ainda ‘nos’ separa de um Oriente destinado a portar a

sua própria estranheza como uma marca do seu permanente estranhamento em relação ao Ocidente”¹⁰³.

Lembremo-nos, porém que a obrigação primeira do biógrafo é dar conta da vida e do temperamento de Orlando à época, o qual se encontrava no apogeu de sua força e vigor, embora não pareça ter se interessado por criar laços de amizade. O biógrafo esclarece, então, que essa falta de envolvimento era compensada por um trabalho infatigável, de modo que Orlando não havia completado dois anos e meio como embaixador, quando o rei Charles manifestou sua intenção de elevá-lo ao mais alto posto na nobreza. E aqui a voz narradora chama a atenção para o incidente que marca a ocasião da entrega do título de duque a Orlando e que constitui uma nova fonte de dificuldades para o biógrafo.

Estavam ao fim da grande festa de Ramadan e Orlando ia ser condecorado e receber a patente de duque, em meio à festa mais esplêndida que já se havia visto em Constantinopla. O biógrafo, após descrever generalidades, repete o pedido de desculpas pela ausência de detalhes, pois o incêndio somente havia deixado fragmentos que não dão conta dos pontos mais importantes do evento. A autora aproveita a ocasião para parodiar diários e cartas do século XVIII, e é graças a alguns desses fragmentos que o biógrafo consegue descrever a atmosfera reinante até a meia-noite, hora em que Orlando iria receber a coroa de duque. Para descrever a grandiosidade da cerimônia, o biógrafo apela para a gazeta da época que reproduz com detalhes a pompa de que se reveste o evento, mas, como em ocasiões anteriores, ele esquece a objetividade e distância esperadas do biógrafo e cede espaço ao narrador onisciente que registra em detalhes toda a sequência de gestos e atitudes da personagem.

É então que ocorre a tentativa de insurreição por parte dos nativos, sufocada graças à pronta intervenção da esquadra de marinheiros da marinha real. Ainda em controle da situação, o narrador informa que, de acordo com as sentinelas, a Embaixada estava

¹⁰³ SAID, opus cit., p. 249.

desocupada e fechada às duas horas da manhã. Para descrever como o embaixador chegara até seus aposentos e o que aí sucedera, o narrador não hesita em se valer do testemunho de criados, comportamento incompatível com o do biógrafo mas que pode se referir de modo jocoso e irônico à determinação de um biógrafo em busca de informação.

A informação relativa à manhã seguinte é que o senhor duque teria sido encontrado imerso em sono profundo, o que terminaria por se constituir no segundo transe que acometeria a personagem. No sétimo dia desse transe, cuidadosamente referido como uma quinta-feira, dez de maio, como de costume sem especificação do ano, irrompe a insurreição violenta dos turcos contra o sultão e os estrangeiros são perseguidos e trucidados, o que não acontece com Orlando que foi julgado morto pelos invasores da Embaixada, os quais se contentaram em roubar-lhe a coroa e as vestes de cavaleiro.

O biógrafo declara que era seu desejo pôr um fim à narrativa e poupar o leitor do que ia acontecer, mas agora ele invoca sua própria condição de biógrafo como impedimento para fazê-lo. E em meio a um cenário digno da representação de uma masque, com a presença de entidades supernaturais que por três vezes fazem soar suas trombetas de prata e exigem a verdade, o assombroso se revela, quando Orlando, afinal, desperta de seu transe: “[h]e stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess – he was a woman” (Oo, 97). E aqui a instância narradora passa imediatamente de biógrafo a testemunha ocular do ocorrido, ao se incluir entre os espectadores da cena impossível, o que termina por emprestar ao episódio uma aura de verdade, pois até o leitor nele se sente incluído.

Aliviado por haver se desincumbido de tão delicada função, o biógrafo aproveita para, como é de seu estilo, explicar as implicações e conseqüências de tal transformação e termina por concluir simplesmente que “Orlando was a man till the age of thirty, when he became a woman and has remained so ever since.” (Oo, 98). De volta ao relato, ele descreve as

providências tomadas por Orlando para deixar Constantinopla, o que ela faz trajando roupas turcas e montada em um burro, escoltada por um cão esfaimado e um velho cigano.

O biógrafo descreve então com naturalidade e riqueza de detalhes a temporada de Orlando com os ciganos nas montanhas de Broussa, até o momento em que ela decide retornar à Inglaterra. Desta vez, porém, ele não se queixa da ausência de informações, o que indica que imaginação e fantasia estavam, como sempre, a pleno vapor.

Durante a viagem de volta à Inglaterra, o biógrafo analisa e avalia a dificuldade vivenciada por um indivíduo que foi homem até os trinta anos, para começar a pensar e a se comportar como mulher. O biógrafo trata com destaque a chegada de Orlando à casa patriarcal, onde, apesar da transformação, “[n]o one showed an instant’s suspicion that Orlando was not the Orlando they had known” (Oo, 120). Mas, graças ao trabalho do biógrafo, o leitor sabe que é uma outra pessoa que está de volta e isso não só pela alteração no sexo, mas por toda uma mudança na concepção de vida e seus valores, proveniente especialmente da convivência da personagem com os ciganos nas montanhas de Broussa.

Depois de superar as dificuldades para relatar o episódio da transformação de Orlando, o biógrafo dá conta, com toda a naturalidade, da transformação da arquiduquesa Harriet no arquiduque Harry. Tudo se resolve como em um passe de mágica, por meio de uma simples troca de roupa, o que enseja uma longa reflexão sobre a importância das roupas. É então que o biógrafo termina por admitir se encontrar em situação ainda mais difícil pois, “Whether, then, Orlando was most man or woman, it is difficult to say and cannot now be decided” (Oo, 133). E se o biógrafo não sabe é porque ele não é biógrafo nem o texto é uma biografia e, como narrador, ele só pode dar conta do que lhe é confiado pelo autor.

Por outro lado, Orlando reingressa na sociedade londrina, agora como mulher, o que só faz acarretar mais problemas para o biógrafo, o qual confessa sua incapacidade de fornecer um relato autêntico sobre aquele ambiente onde “[n]othing exists. The whole thing is a

miasma – a mirage” (Oo, 135), deixando a tarefa para poetas e romancistas que nem precisam da verdade nem a respeitam.

Mas se “nada existe” e “tudo não passa de um miasma – uma miragem,” qual a função do biógrafo? Trata-se ainda da incompatibilidade entre personalidade e verdade que tanto preocupava Woolf à época, pois, como pode o biógrafo executar sua tarefa ao pé da letra se precisa dar conta não só de fatos mas também de sentimentos e evanescências?

Após descrever como a personagem pôde conviver e se decepcionar com os gênios do século XVIII, notadamente, Pope, Addison e Swift, o biógrafo relata suas aventuras pelas ruas de Londres e, posteriormente, retrata o seu desânimo e desconforto em se adaptar à era vitoriana. O biógrafo então esclarece que “Orlando now performed in spirit (for all this took place in spirit)” (Oo, 183), mas continua a se referir ao texto como biografia. Ele chega a inserir a editora pertencente a Virginia e Leonard Woolf (Hogarth Press) dentro do texto, em um exercício de especularidade que analisaremos mais adiante e reclama da forma subserviente com que o biógrafo tem que se comportar face ao tempo, o que traz de volta as palavras sintetizadoras de Woolf,¹⁰⁴ ao concluir que, enquanto o romancista é completamente livre, o biógrafo está irremediavelmente preso e preso não só aos fatos mas também ao decurso do tempo:

This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare, perhaps, and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum the Hogarth Press may think proper to charge for this book (Oo, 184).

Defendendo perspectivas de tempo que não cabem em um simples calendário, o biógrafo declara que a verdadeira duração de uma vida, “whatever the Dictionary of National Biography may say” (Oo, 211) é sempre um ponto a ser discutido, pois alguns vivem

precisamente o tempo que é inscrito em seus túmulos, outros morrem ainda em vida e outros (como Orlando) têm mais de trezentos anos embora só admitam ter trinta e seis. Como registra Olin Hitt: “In allowing multiple conceptions and experiences of time to co-exist in *Orlando*, Woolf creates a plot that complicates our conventional understandings of beginnings, middles, and ends”¹⁰⁵.

O biógrafo registra a alegria de Orlando pela conclusão do poema “The Oak Tree” e por ser reconhecida como artista, e, como de vezes anteriores, ele tem livre acesso aos pensamentos mais íntimos da personagem. Inexiste qualquer tipo de distância. É como se biógrafo e poeta fossem apenas um a falar da mesma pessoa e o poema fosse a face da biografia que não temos a oportunidade de ler. Só que o biógrafo conserva o pudor vitoriano que faz com que ele evite olhar certas coisas de frente e tema descrever certas situações. É por isso que, ao conceber *Orlando*, Woolf recorre à dupla instância de biógrafo e narrador em que, apesar das diferenças de origem eles se mesclam ou se revezam e o texto deixa registrado como ocorre esta parceria.

Tendo demonstrado como Woolf trabalhou as várias instâncias da narrativa para manter até o fim a diretriz de fazer seu texto subverter o que se espera de uma biografia, passaremos a analisar o romance de Harpman, destacando as estratégias por ela usadas para transcontextualizar os elementos estruturais de *Orlando* e, ao mesmo tempo, para fazer-se ouvir e distinguir sua voz da de Woolf.

¹⁰⁴ WOOLF, opus cit., p. 188.

¹⁰⁵ OLIN-HITT, opus cit.

3 TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO E INVERSÃO IRÔNICA EM *ORLANDA*

Ao conversar com Jacqueline Harpman em sua casa, em Bruxelas, em uma tarde de julho de 2001, perguntei-lhe inicialmente como havia tido a idéia de escrever *Orlanda* e ela respondeu que foi exatamente como é contado no romance. Ela se encontrava sentada em uma das mesas da Brasserie Europe, a qual não mais existe, em plena Gare du Nord, esperando para tomar o trem Paris-Bruxelas, quando avistou um jovem que parecia completamente apático e sem razão para viver. De imediato, pensou em como seria possível injetar vida naquela pobre criatura e veio-lhe a idéia fantástica de fazer alojar naquele corpo outra alma, outra personalidade.

Leitora assídua de Virginia Woolf, de quem admira a escrita que não cansa de apontar para outros textos e outras escritas, estava aí estabelecida uma parceria genial, pois, desde o título, Harpman proclama o texto que vai lhe servir de contraponto e esse diálogo entre passado e presente, novo e velho é o traço do pós-modernismo que aposta na mudança sem prescindir de uma continuidade. À semelhança de *Orlando*, *Orlanda* aponta para o tema central da incompletude que aflige o ser humano e pode provocar a dificuldade de se identificar e limitar sexualmente. Como a novelista belga vai lidar com os esquemas de tempo, espaço e personagem e os diversos graus da intertextualidade, fazendo-os trabalhar para alcançar seus objetivos, é o que vamos passar a demonstrar, sempre à luz do que encontramos ou deixamos de encontrar no texto de Woolf.

Afinal, Harpman já contava com uma boa experiência nesse sentido. Refiro-me ao romance *Le Bonheur dans le crime* (1993), onde a novelista revisita o conto do mesmo nome escrito por Barbey d'Aurevilly, autor francês do século XIX, cuja obra prima é, justamente, *Les Diaboliques* (1874), coletânea de contos em que se insere o título em questão. Harpman

transpõe o tema central da dissimulação e da felicidade amorosa vivida na transgressão e no crime do conto para o romance e, como destaca Marie Blairon,

Si le roman réfléchit la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, il la double aussi, la dépasse, en la recréant de bout en bout. Jacqueline Harpman, bien au-delà de la filiation ou de l'adaptation, nous offre donc une authentique variation au sens que Milan Kundera donne à ce terme: elle ouvre un espace de rencontre où dialoguent deux fictions, deux écrivains, deux genres, deux siècles¹⁰⁶.

A experiência em lidar com o crime perfeito será de algum modo duplicada em *Orlando*. Harpman debruça-se sobre o texto de Woolf que leva o subtítulo de “biography” e, certa de seus objetivos, acrescenta a *Orlando* o subtítulo “roman,” pois se Woolf parodia o linguajar do biógrafo e ridiculariza suas preocupações, Harpman aceita o desafio de parodiar as idéias desenvolvidas em *Orlando*, transcontextualizando e invertendo irônica e cuidadosamente os detalhes e aspectos mais significativos do texto de Woolf. É como se cada elemento de *Orlando* detonasse um mecanismo de resposta na narrativa de Harpman, só que em outro tempo, outro espaço, outro contexto, embora apontando para o mesmo foco, a mesma problemática. Analisar como a romancista belga trabalhou para alcançar seus objetivos é o que nos propomos a fazer, a partir de agora.

¹⁰⁶ BLAIRON, Marie. “Lecture.” In *Le Bonheur dans le Crime*. Bruxelles: Labor, 1999, p. 250.

3.1 ESCALAS DE TEMPO

A leitura do tempo em *Orlando* abarca quase quatro séculos de história, ao longo dos quais a personagem título entra e sai de sua casa, de sua cidade, de seu “eu,” escoltada por grandes nomes da literatura e monarquia inglesas e por outras relíquias de seu povo, invocadas em vários momentos da narrativa como testemunhas ao mesmo tempo eloqüentes e silenciosas da grandeza do império.

Em *Orlanda* os tempos são outros e a trama toda se esgota em apenas duas semanas. O império pertence às páginas da história e o conceito de nação, sonho e realidade do século XIX sustentado pelo tripé da homogeneidade econômica, tradição histórica e unidade linguística¹⁰⁷ começa a mudar após a segunda guerra mundial, até chegar a padrões transnacionais cada vez mais amplos, como demonstra a recente adoção do euro como moeda comum por várias nações européias. Os anos vinte em que Woolf concebeu e escreveu *Orlando* são dramaticamente substituídos pelo fim dos anos noventa, com o anúncio de um novo milênio e atitudes completamente diferentes, como justifica a própria romancista:

...je sens que la pudeur qui était encore de rigueur dans la première moitié de ce siècle suspendrait bien ma plume, Our Lady of Modesty me regarde avec sévérité, mais nous sommes dans les années 90, le millénaire court à sa fin et moi aux cheveux blancs, la pudeur des jeunes femmes ne m'est plus obligatoire...(Oa, 27)

A exigüidade do tempo destinado ao desenvolvimento da história não impede Harpman de dividir seu romance em dois períodos pretenciosamente intitulados “Première époque” e “Seconde époque,” embora cada um deles cubra um período de apenas oito dias. A

¹⁰⁷ KRISTEVA, Julia. “Le Temps des Femmes” in *Les Nouvelles Maladies de l'Âme*. Paris: Fayard, 1993., p.243.

“Première époque” é então fracionada em oito partes cada uma denominada de acordo com o dia da semana, de sexta a sexta, como se segue:

Première journée: vendredi

Deuxième journée: samedi

Troisième journée: dimanche

Quatrième journée: lundi

Cinquième journée: mardi

Sixième journée: mercredi

Septième journée: jeudi

Huitième journée: vendredi

Essa subdivisão faz com que o tempo se apresente duplamente fragmentado e reduzido, o que intensifica o ritmo da ação, ao contrário do que ocorre nos seis capítulos de *Orlando*, onde o tempo é contado em séculos e flui relativamente sem pressa, do século XVI até o XX. Importante também é relacionar os oito dias da “Première Époque” com a construção do mundo em que vai viver a personagem título do romance e com a maneira de essa personagem reagir e se comportar nesse “novo” mundo. Por outro lado, essa “Première époque” se deixa revisitar por certos episódios do passado, o que descontraí e alonga o momento, lembrando o efeito alcançado em *Orlando*, com a contraposição do “temps monumental” ao “temps mortel”¹⁰⁸.

Já na “Seconde Époque” não há como suspender o fluxo do tempo que se esgota com uma rapidez vertiginosa. Não há nem tempo para tratar os dias isoladamente e tudo se precipita em um “dernier matin” e uma “dernière heure,” embora a protagonista se reserve o direito de refazer a mesma trajetória, no futuro: “J’ai eu tout cela, se dit-elle, puis redressa la tête: Je l’aurai quand je voudrai, si j’en veux” (Oa, 292).

A exemplo dessa dramática alteração no elemento tempo, acontece uma significativa contração no elemento espacial, e, embora permaneçam contempladas as dicotomias cidade e campo e Oriente e Ocidente, o espaço privilegiado da narrativa é a própria mente da personagem.

¹⁰⁸ RICOEUR, opus cit., p.152

3.2 REFERÊNCIAS ESPACIAIS: DENTRO E FORA DA PERSONAGEM

Tomando como ponto de partida a cena inaugural de cada romance, constatamos que, enquanto Orlando é apresentado na casa patriarcal que vai estar presente ao longo de toda a narrativa, como um símbolo de poder e permanência, Aline Berger, a protagonista de *Orlanda*, é apresentada em uma estação de trem, lugar de passagem e anonimato, ou simples entre-lugar onde pessoas transitam e se cruzam, sem nada saberem umas das outras.

A inversão continua com a substituição da casa patriarcal pelo apartamento na cidade de Bruxelas, onde Aline Berger mora com seu companheiro, Albert Durieux. Esse apartamento, porém, também tem suas peculiaridades eis que resulta da fusão das duas unidades habitadas, anteriormente, por Aline e Albert e, com a fusão, ganhou um formato arredondado que Natalie Sautel associa ao ser esférico e completo da mitologia do qual todos sentimos falta¹⁰⁹. Trata-se, portanto, de uma morada dupla e com entradas e saídas para ruas diferentes, no caso a avenida Molière e a praça Constantin Meunier, pois, diferentemente do que ocorre no texto de Woolf, o apartamento é identificado e provido de endereço.

Além desse apartamento, a família de Aline Berger também possui uma casa de campo na cidade de Ohain a uns trinta quilômetros de Bruxelas. É um imóvel espaçoso e com uma certa idade, mas, e a referência volta a ser a casa de Orlando, nada que se compare com a grandeza e a longa ligação com a família ostentada por aquela. Trata-se de um antigo albergue para viajantes que o pai de Aline recebera como herança e transformara em uma casa confortável que um dia pertenceria a ela, filha única como Orlando. Diferentemente deste, porém, Aline não demonstra uma ligação maior com o lugar, embora lá tenha vivido sua infância, junto aos pais.

¹⁰⁹ SAUTEL, Nadine. “Moralement Incorrect.” *Magazine Littéraire* n° 346, septembre 1996, p.70.

Por outro lado, a dicotomia cidade e campo em *Orlando* exibe uma significativa vantagem para o campo, eis que lá se encontram a casa da família e as raízes da personagem e é para lá que ela volta a etapa de sua vida. Já em *Orlândia* a cena urbana é imbatível, pois é na cidade que tudo acontece e o campo fica escanteado como um cenário a ser usado só em caso de emergência, no mundo tecnológico em que vivemos e onde a cultura substitui a natureza como tema da arte¹¹⁰.

Quanto à dicotomia Oriente e Ocidente, ela é inserida na história de maneira indireta, pois não é Aline Berger que viaja e sim seu companheiro, Albert Durier e, em vez do Oriente Próximo representado em *Orlando* pela Turquia, o alvo pós-colonialista dirige-se ao Extremo Oriente, no caso, a então colônia inglesa Hong Kong, centro comercial próspero e avançado recentemente devolvido ao governo chinês, por força de um acordo assinado no século XIX. Mas a transcontextualização não se esgota aí. É significativo considerar que, enquanto em *Orlando*, o ocidental chega ao Oriente como representante do poder de um império, em *Orlândia*, ele chega como mão de obra qualificada e bem remunerada pelos grandes empresários orientais, que usam sua riqueza para importar tecnologias de ponta do Ocidente.

E o Oriente ainda se faz presente no texto de forma alusiva, quando Orlândia se dedica a ler *La Mousson*, história cujo cenário é a Índia, outra antiga possessão do Império Britânico, o que demonstra a curiosidade do jovem acerca da vida e costumes no outro hemisfério. O Oriente, portanto, é um dos assuntos latentes no romance e, da mesma forma que a viagem de Orlando a Constantinopla acolhe a mudança de sexo da personagem, a viagem de Albert Durier a Hong Kong proporciona a Aline a liberdade que ela necessita para, por meio da fantasia, reencontrar-se com todas as suas possibilidades e desejos.

¹¹⁰ Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia* (p. 105-6) fez este comentário a propósito das condições propícias para o florescimento da paródia nos tempos pós-modernos e citou Robert Hughes (em *The Shock of the New: Art and the Century of Change*) como fonte para sua reflexão.

É a mente de Aline, portanto, o espaço privilegiado onde Orlanda se constitui e se alimenta de todo um passado em comum. Só que Orlanda cresce rapidamente e ameaça ocupar todo aquele espaço, fazendo com que Aline se desvie da rota que ela havia traçado para sua vida. A intensificação do conflito passa a ocupar a maior parte da narrativa e, por isso, tudo que acontece no espaço externo pode ser classificado como mero detalhe de composição da história.

E assim, se apreciarmos conjuntamente as noções de tempo e espaço, como nos ensina Bahktin, temos que o entra e sai de Orlando em séculos e ambientes os mais diversos termina por conferir-lhe uma aura de eternidade, enquanto que em *Orlanda* sobressai a impressão de confinamento, de exiguidade de tempo e espaço, já que, ao abandonar Aline, Orlanda cortou-lhe a vida em duas. E a necessidade de eliminar esse duplo pode vir a se constituir um verdadeiro ato “heróico.”

3.3 HERÓI OU HEROÍNA

O direcionamento do foco da análise para a categoria personagem traz de volta a cena primeira dos dois romances com as informações constantes de cada uma. Desta forma, Orlando é apresentado em plena época elizabetana como um jovem aristocrata de dezesseis anos extremamente belo e com todo um potencial a realizar.

Aline Berger, a personagem de Harpman, é uma jovem mulher de trinta e cinco anos - coincidentemente a idade com que Orlando chega ao fim da narrativa - e é descrita como portadora de uma carreira e vida aparentemente bem resolvidas. É aqui, porém, que tem lugar uma diferença básica na estruturação dos textos. A transformação de Orlando ocorre depois de quase dois séculos de história e a personagem prossegue a mesma, inclusive com o mesmo nome. A mudança de sexo é resolvida textualmente por meio de uma simples troca de pronomes. Já no romance de Harpman, a mudança sofrida pela personagem acontece de imediato, na mesma estação de trem onde ela embarca de volta a Bruxelas, após uma semana em Paris, estudando e pesquisando a obra da inglesa Virginia Woolf. Esses detalhes, de algum modo, já antecipam um sujeito fragmentado em conjunção com a realidade transnacional dos tempos pós-modernos e, de fato, é outra Aline Berger que retorna a Bruxelas, agora desprovida de parte de seu “eu” que resolveu migrar para outro corpo, outra personagem.

De imediato e como que para dissociar sua voz da de Woolf que se serve do biógrafo para comunicar suas idéias, Harpman proclama-se livre para, como romancista, encaminhar seu texto na direção que quiser, lançando mão de todo e qualquer artifício. E é do privilégio do romancista que ela afirma ser portadora, já na segunda página de *Orlanda*, para tornar possível a ação que constituirá o germe de toda a intriga: “Jouissant du privilège du romancier

dont je n'ai jamais caché que je me sens dotée, c'est cela que j'écoute et bientôt ma surprise est extrême" (Oa, 14).

Segue o surpreendente e dramático monólogo de um "eu" que se dirige a um "tu" desprovido do poder de resposta, monólogo que vai estabelecer o tom da narrativa e revelar, de imediato, a insatisfação da personagem em sua ânsia por conhecer e partilhar a liberdade usufruída pelo outro sexo. Verifica-se então a instauração do duplo, técnica narrativa que, segundo Hochman, é responsável pela quebra da coerência da personagem¹¹¹. Essa passagem do texto soa como uma exposição de motivos para o surgimento de Orlanda e diz, em sua parte inicial:

_Et si on changeait de sexe? Si je t'abandonnais, ô âme timide, ce corps de fille et si j'allais loger dans un garçon, tiens! celui qui est là, en face de moi, blond, un peu hirsute, il a le regard furtif, mais la bouche large et ferme des résolutions opiniâtres? Assise dans sa tête – ou assis? – comment m'apparaîtrais-tu? Oh! je crois que je me détournerais vite de toi, car sans ma vigueur, sans ma rage et ma force qui te font parfois si peur car tu les nommes violence, tu serais terne, vite vaincue, tu irais de défaite en défaite à travers une vie étriquée (Oa, 14-15).

Que a unidade da personagem seja ameaçada por uma voz egressa de seu próprio interior, é fato menos impossível do que se pensa pois, de acordo com Kristeva: “[é]trangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie”¹¹² e Freud, em seu

¹¹¹ HOCHMAN, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 79.

¹¹² KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988, p. 9.

estudo “O ‘Estranho’” (Das Unheimliche), explica que o estranho pode ser algo que é secretamente familiar que foi submetido à repressão e depois voltou¹¹³.

Essas noções se aplicam perfeitamente à trama de *Orlando*, onde, ao anunciar sua deserção para um outro corpo, a parte que se retira e que a romancista resolve chamar de Orlando está, de fato, entrincheirando-se dentro da própria Aline, para que ela possa se dar conta de como havia sido reprimida e aprisionada. E assim, como esclarece a narradora romancista, era inútil que Albert cercasse Aline de uma atitude protetora, pois

Le danger venait du dedans, Albert était comme une armée qui entourerait une forteresse et regarderait vers la plaine alors que les ennemis sont à l'intérieur, ils remontent des caves, ils descendent des greniers, ils se répandent dans les couloirs et se glissent invisibles vers les chambres où les châtelains épouvantés regardent la mort s'approcher (Oa, 50).

Enquanto isso, em continuação ao monólogo que lhe dá forma, a voz esclarece os motivos para sua deserção daquele corpo onde se sentia aprisionada e toma emprestado a Rimbaud o lema que servirá de leit motif a toda narrativa: “Je est un autre? Je est milles d'autres et puisque ce me lasse, pourquoi ne pourrait-je le quitter?” (Oa, 16 – grifo nosso). Ao reivindicar o direito de buscar um outro “eu,” quando aquele em que vivemos já não mais satisfaz nossos anseios, a recém criada personagem repete o que já tinha sido feito por Orlando sete décadas atrás: “So that is the most usual thing in the world for a person to call, directly they are alone, Orlando? (if that is one's name) meaning by that, Come, come! I'm sick to death of this particular self. I want another” (Oo, 212).

Essa constatação feita no último capítulo de *Orlando* é, portanto, o ponto de partida em *Orlando* e dá conta de todo um processo de conscientização do sujeito do qual Woolf já

¹¹³ FREUD, Sigmund. “O Estranho.” *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*.

descrevia os sintomas nos anos vinte e que viriam a se intensificar com a crescente utilização do processo de auto referenciação típica do pós-moderno.

Uma coisa, porém, persiste de maneira sintomática em ambas as personagens. Tanto Orlando como Aline fazem da literatura uma parte muito especial em suas vidas, Orlando buscando tornar-se poeta e ser reconhecida como tal e Aline ensinando os textos dos outros e conscientizando-se de que também pode escrever os seus. Ao conferir a autoria final do poema “The Oak Tree” a lady Orlando, Woolf inscreve um nome de mulher no cânone privativo dos homens e, ao fazer Aline Berger decidir-se a escrever, Harpman enfatiza a importância da escrita no processo de afirmação da personalidade feminina. Desta forma, ambas as romancistas, uma antecipando em décadas o pensamento de teóricas feministas e outra servindo de porta-voz à inquietude feminina na mudança do milênio, fazem com que seus textos soem como resposta à exortação veemente de Cixous em que toma a escrita como metáfora de vida: “Write! Writing is for you; you are for you; your body is yours, take it”¹¹⁴.

E para decidir se esses romances são de herói ou heroína, é bom observar como a instância feminina assume o comando das ações tanto na “biografia” de Woolf quanto no romance de Harpman, subvertendo e invertendo o que for necessário subverter e inverter, pois, mais uma vez no meio do caminho entre um e outro texto, Cixous já defendia que:

*A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there's no other way. There's no room for her if she's not a he. If she's a her-she, it's in order to blow up the law, to break up the “truth” with laughter*¹¹⁵.

Vol.XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 306.

¹¹⁴ CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *Signs*. Trad Keith Cohen e Paula Cohen. Summer 1976, p.876.

¹¹⁵ CIXOUS, Hélène. *Ibidem*, p. 888.

E é exatamente isso que fazem as duas romancistas, Woolf desafiando a noção essencialista de identidade e sexo e Harpman dotando sua personagem do direito de viajar através de territórios os mais interditos nas asas de sua fantasia e de igualmente eliminá-la, para poder usufruir de sua vida novamente por inteiro, mas desta vez ciente de todas as suas possibilidades. Afinal, é a própria narradora romancista que confessa: “Je n’ai jamais eu la prétention d’écrire des histoires moralement correctes” (Oa, 299).

3.4 LIBERDADE DE ESCRITURA

Quando analisamos a técnica da paródia vimos que, segundo Hutcheon, ela se caracteriza primeiro por seu caráter de repetição com diferença e essa diferença é basicamente alcançada por meio do emprego da transcontextualização e da inversão irônica. Por isso, procuramos demonstrar como Jacqueline Harpman redimensionou tempo, espaço e personagem em *Orlanda*, com relação a *Orlando*. Falta-nos, agora, abordar o que muda de um texto para o outro, quanto à colocação e atitude da voz narradora.

Se considerarmos que, em *Orlando*, Woolf parte de um “aparato documental” como se fosse produzir um trabalho de não ficção e intitula a voz narradora de biógrafo só para expor suas idéias sobre o texto biográfico com maior liberdade, veremos que, em *Orlanda*, Harpman faz a narradora se proclamar romancista e, como tal, livre de quaisquer limitações ou preocupações de ordem ética ou moral. O objetivo primeiro de seu texto, porém, é dialogar com o de Woolf e assim, como é próprio da paródia, ele “incorpora e desafia aquilo a que parodia”¹¹⁶. Na verdade, “Harpman prend des libertés avec le roman, ou lui délègue une seconde vie, une monstreuse autonomie. Porte parole, argumentaire ou fer de lance, il s’adapte à tous les fantômes, à toutes les violences, à toutes les incongruités”¹¹⁷.

E para comandar o espetáculo, em vez da voz solitária e constante do biógrafo, Harpman instala focos de narração múltiplos e difíceis de localizar, como é característica do pós-moderno que renuncia à unidade de perspectiva e adota o provisório e o heterogêneo, “muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente”¹¹⁸.

¹¹⁶ HUTCHEON, Linda. opus cit., p. 28.

¹¹⁷ PAQUE, Jeannine. “Des Femmes Écrivent.” *Textyles: Revue des Lettres Belges de Langue Française*, n° 14, 1997, p. 82-3.

¹¹⁸ HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 29.

Na verdade, mesmo em *Orlando*, a figura do narrador com sua dupla face de narrador e biógrafo já escapa a categorias fechadas e meramente classificatórias. O que se ouve é uma voz mista que, alternadamente, avança e se retrai, para sinalizar o escrúpulo do biógrafo em tratar de assuntos impróprios a um texto biográfico. Mas é em *Orlanda* que a voz narradora se fragmenta e se divide de uma maneira que se faz difícil localizá-la e o leitor precisa voltar ao texto para saber quem está com a palavra, se a narradora oficial que se chama romancista, se Orlanda, se Aline Berger.

No entanto, mais que uma questão de saber quem está falando, trata-se de acompanhar o instigante diálogo entre presente e passado, onde Harpman aproveita-se do privilégio de ser presente e questiona seguidamente o texto-mãe e sua autora, arguindo-lhe saberes e revelando possíveis fragilidades. A cena central de todos os comentários e referências é a em que se desenrola a mudança de sexo e onde Woolf “mocks all normative sex and gender codes, destabilizing the very grounds on which sexological as well as legal conventions were founded”¹¹⁹. E as críticas e comentários que se sucedem, longe de serem entendidos como desprezo, evidenciam a técnica recorrente na paródia de resgate do passado como parte indispensável do presente o qual, por sua vez, não escapa à visão extremamente irônica da romancista:

Elle en était convaincue, la transformation n’était pas la réalisation de ce que ces pauvres transsexuels paient si cher et qui ne fait que les châtrer, mais dont, en 1928, Virginia Woolf ne pouvait rien savoir.

Qu’est-ce qu’une femme née en 1882 pouvait se permettre de savoir?

De nos jours, tout le savoir m’est ouvert, pensa-t-elle (*Oa*, 91).

¹¹⁹ PARKES, Adam. Opus cit.

Assim, a referência exata à data do nascimento de Woolf, há mais de um século atrás, termina por ressaltar o quanto a escritora inglesa superou em conhecimento e perspicácia muitos de seus contemporâneos e *Orlando* é bem uma prova disso. Na verdade, Woolf se permitia saber tudo e, o que é mais importante, sabia como registrá-lo no texto. É assim que ela consegue, em meio aos resquícios da austera época vitoriana, escrever sobre sexualidade, lesbianismo e androginia, tudo isso através de um narrador que não para de se queixar de sua falta de liberdade. Enquanto isso, a narradora romancista de *Orlândia* não cessa de proclamar sua liberdade, mas resolve atrelar seu texto ao de *Orlando* e termina se envolvendo em uma outra história da qual só consegue liberar sua personagem através de um crime, o que nos alerta para os múltiplos trilhos da ficção pós-moderna, onde “o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória”¹²⁰.

¹²⁰ HUTCHEON, Linda. Opus cit., p.226.

CAPÍTULO II

MISE EN ABYME: OS ESPELHOS DENTRO DO TEXTO

*J'écris sur ce petit meuble d'Anna Shackleton qui, rue de Comailles, se trouvait dans ma chambre. C'était là que je travaillais; je l'aimais parce que dans la double glace du secrétaire, au-dessus de la tablette où j'écrivais, je me voyais écrire; entre chaque phrase je me regardais; mon image me parlait, m'écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur (André Gide, *Journal 1889-1939*, p. 252).*

1 TRAJETÓRIA E TEORIZAÇÃO

As leituras e comparações até agora efetuadas têm procurado demonstrar como os textos objeto desse estudo utilizam esquemas que privilegiam o duplo em cada um de seus elementos estruturais. Desta forma, destacamos primeiro o aspecto paródico em ambas as obras e analisamos a ocorrência da inversão irônica e transcontextualização nas instâncias de tempo, espaço, personagem e voz narradora.

Passamos agora a considerar a outra técnica que investe na criação do duplo, caracterizando-se por produzir uma duplicação interna que reflete a obra ou cada um de seus aspectos, sendo que em escala menor. Estamos nos referindo à construção em *mise en abyme*, cujos exemplos, assim como os da paródia, remontam à antigüidade, mas que tem sido utilizada de forma cada vez mais freqüente nos tempos modernos. O fato é que, presente desde os poemas de Homero¹²¹, a *mise en abyme* constitui um dos componentes essenciais em obras tão importantes e diversas quanto o romance *D. Quixote*, no século XVII, e *As Mil e uma Noites*, coletânea de histórias originárias do Oriente, de data desconhecida, e que se caracterizam por encaixar-se umas às outras em uma série que parece não ter fim.

Para tecer algumas considerações sobre a *mise en abyme*, tomaremos por base a pesquisa cuidadosamente desenvolvida por Lucien Dällenbach em *Le Récit Spéculaire: Essai sur la Mise en Abyme*¹²², onde ele analisa a trajetória desta técnica desde a identificação por André Gide, até o papel que desempenhou no *Nouveau Roman* francês, nas décadas de 50 e 60 e no *Nouveau Nouveau Roman* dos anos seguintes.

Dällenbach recorre ao diário mantido pelo escritor francês entre 1889 e 1939 e toma conhecimento de que é no ano de 1893 que Gide reconhece e nomeia a *mise en abyme*, a

¹²¹ Ver, a propósito, o trabalho de Paula James “Inheritors of the Shield: An Homeric *Mise en Abyme*,” disponível em <http://www.open.ac.uk/Arts/CC96/james.htm> acesso em 30/01/2002.

partir de seus comentários a propósito da transposição ou duplicação em uma obra de arte do mesmo assunto de que trata esta obra. Gide defende, então, que nada pode esclarecer melhor ou estabelecer com maior segurança as proporções de todo o conjunto de uma obra que essa técnica de duplicação e, inicialmente, compara-a aos efeitos alcançados em certos quadros pintados por Hans Memling, Quentin Metzys e Velasquez e, na literatura, a algumas passagens de Shakespeare, Goethe e Edgar Allan Poe¹²³.

Gide refere-se, especificamente, ao fato de aqueles pintores haverem inserido pequenos espelhos em determinadas telas, os quais refletem o interior do ambiente em que ocorre a pintura e, conseqüentemente, proporcionam ao espectador a visão de um espaço ou de uma personagem que estaria fora de seu alcance. Como o uso do espelho com esse propósito não é procedimento comum na pintura, não foi difícil para Dällenbach situar as indicações de Gide em o “Díptico de Martin Van Newenhoven” de Hans Memling, “O Casamento de Giovani Arnolfini e Giovanna Cenami” de Van Eyck (embora omitido por Gide), “O Cambista e sua Mulher” de Quentin Metzys e “As Meninas” de Velasquez (v. Anexo).

O processo correspondente na literatura consistiria na inserção de um texto dentro do texto em uma duplicação que, refletindo aspectos desse mesmo texto, também poderia ampliar a compreensão do leitor ou dar-lhe a conhecer um detalhe que, normalmente, ficaria oculto. Gide menciona como exemplos a cena da representação teatral em *Hamlet*, quando a peça dentro da peça reproduz o tema central de infidelidade e assassinato, as cenas de marionettes ou de festa no castelo em *Wilhelm Meister*, de Goethe, e a leitura feita a Roderick em “The Fall of the House of Usher,” de Edgar Allan Poe.

¹²² DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire: Essai sur la Mise en Abyeme*. Paris: Seuil, 1977.

¹²³ GIDE, André. *Journal 1889-1939*, p. 41, apud Lucien Dällenbach, *Le récit Spéculaire: Essai sur la Mise en Abyeme*, p. 15.

Logo em seguida, porém, Gide termina por concluir que esses exemplos tomados da pintura e da literatura não correspondem exatamente ao que ele quer dizer, pois o que mais se aproximaria de sua idéia seria comparar a duplicação com o processo de montagem de um brasão que consiste, antes de tudo, em colocar um segundo “*en abyme*” e assim, sucessivamente. Daí a origem heráldica do termo que é aceito e reconhecido internacionalmente, embora apresente algumas variantes e tenha aparecido com outras denominações em outras línguas, inclusive na língua portuguesa, onde pode ser chamado de “encaixe”¹²⁴.

Levando em consideração as anotações de Gide, Dällenbach define *mise en abyme* primeiro como “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”¹²⁵. Em seguida, ele se ocupa em analisar porque o exemplo dos quadros não corresponde exatamente ao efeito imaginado pelo romancista e logo observa que, se o que Gide tem em mente é “réproduire fidèlement le sujet même de l’oeuvre,” isso não é o que ocorre nos quadros em questão, onde a reprodução é apenas parcial e a duplicação é subvertida pela convexidade do espelho (com exceção de “As Meninas”) e pela inversão da direita e da esquerda. Além disso, se as personagens se fazem ver através do espelho é porque elas estão fora da cena a ser pintada, o que impede que elas sejam duplicadas pela representação.

Quanto aos exemplos literários tirados de Shakespeare, Goethe e Poe, Dällenbach demonstra como a peça dentro da peça em *Hamlet* e as cenas de marionettes em *Wilhelm Meister* podem ter falhado em preencher os requisitos gidianos de fornecer um rigoroso paralelo à intriga central, mas não encontra tal possibilidade em *Mad Trist*, o texto que é lido

¹²⁴ REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, p. 156.

¹²⁵ DÄLLENBACH, opus cit., p. 18.

a Roderick em “*The Fall of the House of Usher*” e que duplica, simultaneamente, ação e personagem¹²⁶. Como Gide não explica porque esses textos não correspondem à idéia de *mise en abyme* que ele tem em mente, Dällenbach decide retornar ao estudo da obra do romancista e a leitura de *Paludes* (1895) e *Les Faux-Monnayeurs* (1925) faz com que ele compreenda que as anotações do diário de 1893 são complementadas e de certa forma ultrapassadas pela escrita dessas obras. E Dällenbach chega a duas importantes conclusões. Primeiramente que, embora Gide tenha descartado de início a metáfora especular em favor da figura heráldica, ele chega depois a inverter suas preferências e a determinar “sinon de substituer purement et simplement la notion de réflexion spéculaire à celle de mise en abyme, du moins d’établir entre les deux termes une relation d’équivalence”¹²⁷. Em segundo lugar, Dällenbach considera que o campo da *mise en abyme* seria suficientemente vasto para designar possibilidades como o “roman dans le roman,” “roman du roman,” “roman du romancier” e “roman du roman du roman.”

Após haver testado essas idéias na teoria e prática de outros autores, Dällenbach sente-se seguro em confirmar o modo como os críticos usam igualmente as expressões “*mise en abyme*” e “espelho”, o que permite confundi-las e batizar de récit spéculaire todo texto que recorra a esse procedimento. Por outro lado e diferentemente da visão inicial limitada de Gide, fica claro que o termo *mise en abyme* serve para agrupar um conjunto de realidades distintas. Dällenbach, por sua vez, reúne-as em três figuras essenciais que são: a) “*réduplication simple*,” que ocorre quando o fragmento incluído na obra mantém com ela relações de semelhança; b) “*réduplication à l’infini*”, quando além de manter relações de semelhança com a obra que o inclui, o fragmento se encaixa em um outro fragmento e assim

¹²⁶ Após a leitura do trecho de *Mad Trist* que já duplica a situação a partir do próprio título, Roderick associa literalmente os eventos do texto lido ao que está acontecendo na história: “the breaking of the hermit’s door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield – say, rather, the rending of the coffin, and the grating of the iron hinges, and her struggles within the coppered archway of the vault.” (Edgar Allan Poe, “The Fall of

sucessivamente e c) “*réduplication aporistique*”¹²⁸, quando o fragmento é suposto de incluir nele próprio a obra que o inclui.

Esse alargamento da teoria propicia o acolhimento das diversas possibilidades de *mise en abyme* e permite uma definição que ele chama pluralista e que diz: “est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse.”¹²⁹. É a essas noções gerais que nos apegamos nessa análise, eis que, ao enveredar pelo capítulo da tipologia, Dällenbach, aparentemente, deixa-se contaminar pelo espírito da *mise en abyme* e apresenta tipos e mais tipos numa sucessão que parece não ter fim.

the House of Usher.” *The Norton Anthology of American Literature*. 2nd ed. Nina Baym ed. Vol 1. New York: Norton, 1985, p. 1349-64.

¹²⁷ DÄLLENBACH, opus cit. p. 51.

¹²⁸ DÄLLENBACH, op.cit., p. 51.

¹²⁹ DÄLLENBACH, ibidem, p. 52.

2 CARÁTER ESPECULAR DE *ORLANDO* E *ORLANDA*

Ao iniciar o estudo das obras aqui analisadas, chamou-nos a atenção o modo como Harpman, desde a cena inaugural de *Orlanda*, investe na reflexividade como característica marcante de seu texto. Assim, já na abertura, o leitor é introduzido à personagem Aline Berger que também se ocupa em ler um romance, o qual, por sua vez, constituirá o tema maior do romance que o leitor começou a ler. Logo em seguida, a narradora adverte o leitor para o surgimento de uma voz que, intrometendo-se na narrativa, logra instalar uma história dentro de sua história que fornecerá dados sobre a personagem que ela própria, mesmo sendo a narradora, desconhecia.

Essa história dentro da história e o conseqüente revezamento de vozes fez-nos pensar, imediatamente, na *mise en abyme*, o que nos levou de volta ao texto de *Orlando* para, ali também, indagar sobre o papel da reflexividade. Orientando a leitura para esse ângulo, constatamos, primeiramente, que o “biógrafo” de *Orlando* escreve a história de uma personagem cuja (pre)ocupação maior em seus mais de trezentos anos de existência é escrever, o que implica na duplicação da condição de escritor e, conseqüentemente na existência de reflexividade. Em segundo lugar, constatamos que esse texto dentro do texto leva mais de trezentos anos para ser escrito, o que equivale ao tempo coberto pela biografia e é um poema em que a personagem conta a história de sua própria vida, o que certamente produz outra duplicação, dessa vez da história.

Desta forma, fica claro que, tanto em *Orlando* como em *Orlanda* existe pelo menos uma outra história que reflete, até certo ponto, a história que a narrativa se compromete a contar, tomando-a, inclusive, por um ângulo que pode ultrapassar o horizonte do narrador, e, conseqüentemente, do leitor. Há, no entanto, algumas diferenças a serem consideradas. Em *Orlando*, por exemplo, o narrador destaca cada uma das ocasiões em que a personagem se

ocupa em escrever o poema mas, ou desconhece o conteúdo do mesmo, ou não se interessa em comunicá-lo ao leitor. A hipótese de desconhecimento seria difícil de ser sustentada, haja vista que o manuscrito do poema foi cuidadosamente preservado e enfim publicado, ou seja, tornado de conhecimento público. Por outro lado, se o assunto do poema duplica o da biografia, não haveria razão para descrevê-lo. Já em *Orlanda*, o narrador é surpreendido pela outra história que confessa não ser de seu conhecimento e, simultaneamente, compartilha-a com o leitor.

Essa relação da *mise en abyme* com o próprio ato da leitura foi enfocada e aprofundada por Dällenbach no ensaio “*Réflexivité et Lecture*,” onde ele focaliza os textos reflexivos a partir da perspectiva do destinatário, considerando a *mise en abyme*, antes de tudo,

*...en fonction de la manière dont un texte préoriente ses lectures par l'emploi particulier qu'il fait de signaux, d'instructions ou de consignes de décodage et, d'autre part, selon la marge ou la liberté de manoeuvre plus ou moins grande qu'il consent à ses lecteurs*¹³⁰.

Para articular *mise en abyme* e recepção, Dällenbach aponta quatro características básicas do texto literário, que são, primeira, a indeterminação; segunda, os vazios ou pontos a preencher considerados como elementos que provocam a atividade decodificadora do leitor; terceira, a consecutividade e quarta, a faculdade de emitir sinais que fazem com que o leitor aja ou deixe de agir em certos e determinados lugares do texto.

Com relação aos vazios ou faltas, Dällenbach avalia que eles constituem uma estrutura de acolhimento e apelo à participação do leitor cujo “prazer no texto” ocorrerá em ordem proporcionalmente inversa à legibilidade do mesmo. Desta forma, esses vazios, em vez de constituírem um entrave, são considerados um estímulo para a leitura.

Em seguida, Dällenbach analisa a consecutividade, que induz o leitor a estruturar e desestruturar o texto, no intuito de alcançar um entendimento geral e, finalmente, ele considera a quarta característica do texto literário como instauradora do quadro em que a *mise en abyme* revela suas ligações com a recepção, já que constituiria um dos sinais textuais mais poderosos e Dällenbach reelabora sua definição para dizer como se segue:

*la mise en abyme constitue le signal textuel et l'organe de lisibilité le plus puissant qui soit dans la mesure où elle s'avère tout à la fois capable de re pragmatiser le texte par artifice, d'en suturer directement ou indirectement les points de fuite, d'en offrir un condensé qui permet d'en prendre une vue cavalière, et d'en accroître l'intelligibilité par redondance et métalangage intégré*¹³¹.

Ficaria então explicada a insistência com a qual certos textos emitem o sinal indicando a constituição de um relacionamento especular, como por exemplo, quando o texto coloca o leitor, simultaneamente, em presença de um produtor e de um receptor ou, ainda, do produtor e do receptor do próprio texto que ele está começando a ler.

Esse modo de conjugar a *mise en abyme* com a recepção torna-se muito produtivo com o aprofundamento das leituras. É que, atentando para a emissão desses sinais, passa-se a perceber melhor a ocorrência da *mise en abyme* não só no todo da obra mas também em suas partes, o que pode fazer com que partes, capítulos e cenas reflitam-se uns nos outros, exibindo o caráter de alta reflexividade do texto.

¹³⁰ DÄLLENBACH, Lucien. "Réflexivité et Lecture." *Revue des Sciences Humaines*. Lille: Université de Lille. n° 177, Janvier-Mars 1980, p. 25.

¹³¹ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibidem*, p. 30.

3 DETALHES DA *MISE EN ABYME* EM *ORLANDO*

Além da duplicação inicial no próprio enquadramento da história que, como diria Gide, estabelece todas as proporções do conjunto, pode-se constatar como Woolf se preocupa em introduzir em seu texto sinais que trazem para dentro de *Orlando* ecos de outros textos que evocam situação similar à que nele é tratada. Assim ocorre, no primeiro capítulo do romance, quando o narrador descreve uma representação teatral que está sendo realizada nas ruas de Londres e onde “[a] black man was waving his arms and vociferating. There was a woman in white laid upon a bed”(Oo,40). O narrador prossegue dizendo que, apesar da precariedade do palco e barulho feito pelo povo, a melodia sinuosa das palavras afeta Orlando como se fosse música e que uma certa frase chegava até ele como se saísse das profundezas do seu coração. É que “[t]he frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy, and when the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands” (Oo,41).

A inserção de um outro texto bem como de seus receptores no texto de *Orlando* são a senha de que nos falou Dällenbach para captar a ocorrência da *mise en abyme*. Além disso, a encenação da tragédia shakespeariana em *Orlando*, com ênfase na cena em que Othello assassina Desdêmona, duplica a história de traição que havia acabado de acontecer no romance e reflete a angústia vivenciada por Orlando que experimenta a sensação vicária de vingar sua honra por intermédio de Othello. Por outro lado, a execução sumária de Desdêmona é mais uma instância em que se faz presente, em *Orlando*, o tema da vulnerabilidade da mulher nos dois sentidos, físico e moral.

Da mesma forma, no capítulo quarto, o biógrafo descreve uma das visitas de Orlando a um famoso “salão literário, onde estão presentes grande nomes da literatura do século XVIII, a saber Pope e Addison e o biógrafo põe-se a ler uma passagem de um dos artigos de Addison para o *Spectator* no que é secundado pelo leitor, pois este texto passa a ser, enquanto dura a

leitura, o próprio texto de *Orlando*. E como *Orlando* é um livro sobre livros e sobre escritores, muitos outros exemplos de *mise en abyme* deste tipo podem ser identificados e enquadrados no esquema traçado por Dällenbach.

Mas não é essa, certamente, a maneira única de se aferir a reflexividade de um texto. No caso de *Orlando*, um ótimo exemplo de análise da reflexividade é dado por Monneyron que, ao estudar o aspecto formal e ficcional em *Orlando*, considera-o como “*une composition en miroir*” e assinala que as experiências vivenciadas por Orlando-mulher refletem uma a uma aquelas vivenciadas por Orlando-homem.¹³²

Monneyron destaca três ordens de correspondências que considera bastante precisas. A primeira dessas correspondências refere-se à experiência do mundo e ele a resume ao dizer que, do mesmo modo que o jovem Orlando procura pela vida nos salões da corte elizabetana, lady Orlando o faz nos salões da corte da rainha Anne. A segunda correspondência aponta para a experiência no campo da arte e da poesia do qual Orlando sai no momento em que muda de sexo, para regressar em seguida, já como mulher. Neste caso, Monneyron esclarece que assim como Orlando lia Thomas Browne no século XVII, lady Orlando frequenta salões literários e recebe poetas, Pope em particular, no século seguinte. E, ainda, lady Orlando encontrará no capítulo final do livro o poeta Nick Greene que Orlando havia hospedado em seu castelo séculos atrás e, enquanto naquela época Greene menosprezava Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson e Donne, e só enaltecia os gregos; por ocasião de seu encontro com lady Orlando ele defenderá o mesmo argumento só que na ordem inversa, ao declarar que “the great days of of literature are over. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson – those were the giants” (Oo, 193) e rejeitar os escritores do século XIX.

¹³² MONNEYRON, Frédéric. *Bisexualité et Littérature: Autour de D. H. Lawrence et Virginia Woolf*. Montréal: L'Harmattan, 1998, p.111-3.

Ainda no campo da poesia, Monneyron chama a atenção para como o poema “*The Oak Tree*” é iniciado pelo jovem Orlando e retomado por Lady Orlando que conclui e publica o texto que levou mais de trezentos anos para ser escrito e pelo qual ela recebe um prêmio.

Na terceira e última ordem de correspondências, Monneyron destaca a experiência do amor que secunda a experiência poética e reforça a simetria. Assim, Orlando se apaixona pela princesa russa Sasha que o abandonará pelo mar, enquanto Lady Orlando encontrará o amor na figura de um marinheiro, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine. Ainda no campo do amor, do mesmo modo que Orlando não se entrega à paixão pela arquiduquesa Harriet Griselda de Roumanie, Lady Orlando não aceitará a cômte do arquiduque Harry, personagem que, a exemplo de Orlando, também mudou de sexo, passando da arquiduquesa da primeira parte do romance ao arquiduque da segunda.

Ao assinalar essas correspondências, o objetivo maior de Monneyron é demonstrar a simetria alcançada por Woolf no âmbito ficcional, ou seja, com relação à história, como parte fundamental para a unidade de composição da obra. Em nosso estudo, porém, o mais importante é salientar como tal resultado é conseguido pelo emprego desse processo de duplicação que instaura a reflexividade e, portanto, a *mise en abyme* no texto. Desta forma, personagem e história são duplicados em uma relação especular que tanto reforça o sentido e a estrutura da obra, como chama a atenção para a ficcionalidade da mesma.

4 DETALHES DA MISE EN ABYME EM *ORLANDA*

Para responder a essa história de mais de trezentos anos e que se quer biografia mas é romance e que refere todo o tempo ao poema que a personagem título leva praticamente o mesmo tempo para escrever, Harpman idealiza a história da história da história ou o “roman du roman du roman.” É que em *Orlanda* a duplicação vai mais além, pois não só a personagem Aline Berger duplica a condição de romancista, como a personagem por ela inventada descobre que o dono do corpo em que ele resolve se instalar, Lucien Lefrène, trabalha como jornalista o que representa, portanto, mais uma duplicação: “Je ne sortirai donc jamais de la chose écrite” (Oa,70). A condição de profissional da escrita, por sua vez, faz avançar o jogo especular quando Orlanda decide plagiar Balzac em *Les Illusions Perdues* para dar conta de um artigo que ele precisa entregar na revista em que trabalha Lucien Lefrène, seu hospedeiro. E a passagem a ser plagiada é justamente a que contém o artigo que lança a personagem Lucien de Rubempré como jornalista¹³³. Temos, portanto, que a personagem jornalista em *Orlanda* decide plagiar o escrito por outra personagem jornalista em outro romance, o de Balzac, e que o prenome das duas coincidentemente é o mesmo: Lucien, o que intensifica ainda mais a reflexividade do texto. Aliás, em *Le Récit Spéculaire*, Dällenbach chama a atenção para o efeito causado pela duplicação de prenomes e pelo uso de patronímicos que contenham ou evoquem o sentido de duplo ou gêmeo¹³⁴ e esse é exatamente o caso do nome de família Berger conferido a Aline, pois ele está contido no verbo héberger que significa abrigar, acolher ou receber em sua casa e pode remeter às diferentes instâncias que Aline abriga em seu interior. Sem esquecer que o prenome Aline também se encontra contido no nome da romancista, Jacqueline.

¹³³ BALZAC, Honoré de. *As Ilusões Perdidas*. Trad. Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 170-1.

¹³⁴ DÄLLENBACH, opus cit., p.103.

Da construção inicial da *mise en abyme* que incide sobre a condição de escritor e que permeia todo texto, com as diferentes instâncias narrativas e narradoras disputando espaço e voz, Harpman parte para acolher outras vozes e outros textos que, de alguma forma, contêm algum dos elementos presentes em *Orlanda* e manterão o efeito especular, fazendo com que a narrativa não cesse de se autoreferenciar.

Nesse sentido, Harpman convoca o romance de Proust em várias ocasiões, para reforçar o aspecto especular da história, como se depreende da primeira conversa entre Aline e Orlanda. Para ganhar a confiança de Aline, Orlanda se põe a comentar sobre a tese que ela havia elaborado em torno do primeiro capítulo de *La Recherche* e insiste em que Aline deveria ter demonstrado que a duquesa de Guermites e Madame Verdurin, apesar de todas as aparentes diferenças “sont les deux faces d’une même médaille.” Essa constatação reflete exatamente o conteúdo daquela cena, onde Aline e Orlanda, contra todas as aparências, constituem as duas metades de um mesmo ser (Oa, 99-100) e ilustra, perfeitamente, o caso da reduplicação simples que, como diz Dällenbach, ocorre quando o fragmento incluído na obra mantém uma relação de similitude com aquela.

Além de convocar outros escritores e outros textos para refletir e duplicar aspectos de sua narrativa, Harpman enfatiza situações que também se caracterizam por gerar efeitos semelhantes, como ocorre nos casos de relação de comparação, coincidência e parentesco. Assim, Harpman destaca a posição de Aline como integrante de uma longa seqüência de mulheres que se conformam com uma vida limitada e convencional, o que remete a uma cadeia especular que é mencionada repetidamente no romance e poderá se estender ad infinitum, como se lê em : “[e]lle ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations des femmes bien élevées...” (Oa, 37), e em “[j]e passe ma vie ainsi, me créant sans cesse des devoir, comme les vingt générations de femme qui m’ont précédée et comme ma mère...”(Oa, 53), e, ainda, em “[i]l fit de la grimace et sentit frémir les vingt générations

de femmes respectables qui avaient régné sur Aline”(Oa, 62), e, finalmente, em “[t]a fidélité ne vaut rien, tu n’es fidèle que par imitation: ta mère l’était, et sa mère, et la mère de sa mère” (Oa, 273). É importante notar como a especularidade alcançada por esse encadeamento de proposições termina por destacar o conflito em que se encontra a personagem e que traz como consequência primeira o fato de Aline, vítima dos efeitos sufocantes desse esquema familiar, não demonstrar a menor intenção de contribuir para alimentá-lo¹³⁵.

É assim que, entre textos e nomes, Harpman exercita a difícil arte de encaixar situações e de prover o texto de espelhos arrumados em posições estratégicas que proporcionarão ao leitor um outro ângulo, uma outra perspectiva. Afinal, ela traz para seu texto o próprio Gide, numa triangulação perfeita entre o texto daquele, o de Woolf, e *Orlanda*. Trata-se da ocasião em que a personagem Aline Berger analisa, mais uma vez, o sentido da obra de Woolf e contrasta declarações do diário desta com uma colocação de Gide em *Paludes*:

Quelque part, le sens est dans ce texte, et ce n’est peut-être même pas le sens que Woolf pensait y mettre. ‘Une farce? une récréation d’écrivain?’ je n’en crois pas le premier mot! Est-ce bien dans Paludes que Gide se propose de faire observer à Angèle à quel point il a la plaisanterie sérieuse? (Oa, 74)

É realmente notável como Harpman consegue trabalhar a especularidade e, nesse caso, incluindo o primeiro teorizador da técnica, cujo testemunho é convocado para atestar até que ponto a palavra do autor pode ou não refletir o que se passa em seu texto. Desta forma, o texto de Harpman acolhe o de Woolf, que remete ao *Diário*, que chama o de Gide e que poderia continuar, indefinidamente, a requisitar novos textos e autores numa cadeia sem fim.

¹³⁵ DÄLLENBACH, Lucien. *Ibidem*, p. 65-6.

CAPÍTULO III

A QUESTÃO DO MITO

O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances possíveis (*Gilbert Durand, O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem, p. 86*).

1 MITO E LITERATURA

O interesse pelos mitos não é novo e na segunda metade do século XIX já havia na Europa muitos cursos de história das religiões, de ciências dos mitos e de mitologia comparada. Esses estudos congregavam-se em torno de duas grandes correntes de estudos: a escola de mitologia comparada e a escola antropológica, logo complementadas pela escola sociológica, em torno de Marcel Mauss. Desta forma, o mito foi considerado e estudado primeiramente por filólogos, antropólogos e sociólogos, para só depois ser considerado pela crítica literária. Acolhido pela literatura comparada, o mito começou a ser estudado e datam dos anos sessenta trabalhos como *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, de Charles Dédéyan, em seis volumes,¹³⁶ e *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, de Raymon Trousson¹³⁶. Só que esses estudiosos ainda não aquilatavam a extensão das relações possíveis entre mito e literatura e, como demonstram os próprios títulos, limitavam-se a falar de temas e de tipos.

Graças ao trabalho desenvolvido por historiadores, antropólogos e etnólogos, é que os estudos dedicados ao mito se multiplicaram, enquanto se abria um debate epistemológico com o objetivo de dar a esses estudos um fundamento metodológico apropriado. É então que, entre todas as criações humanas suscetíveis de manifestar o pensamento mítico, a criação literária passa a ser considerada por muitos como um objeto de estudo privilegiado¹³⁷. Mas é aí, também, que alguns mitólogos modernos chegam à conclusão que a passagem do mito à

¹³⁶ MONNEYRON, Frédéric e Joël Thomas. *Mythes et Littérature*. Paris: PUF, 2002, p. 33.

¹³⁷ Sem esquecer a importância fundamental da obra de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss, registramos aqui algumas obras mais recentes que procuram imprimir um rigor metodológico ao estudo do mito como: *Mythocritique: Théorie et Parcours* (Paris: PUF, 1992), de Pierre Brunel. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (São Paulo: Martins Fontes, 1997) e *Introduction à la Mythologie: Mythes et Sociétés* (Paris: Albin Michel, 1996), ambas de Gilbert Durand e *Mythes et Littérature*. (Paris: PUF, 2002), de Frédéric Monneyron e Joël Thomas. Algumas obras que priorizam o enfoque literário, porém, ainda continuam a intitular o mito de simples tema, como exemplifica *Visages du Double: Un Thème Littéraire* (Paris: Nathan, 1996), de Pierre Jourde e Paolo Tortonese.

literatura acarreta um tipo de degradação. A esse respeito, Monneyron e Thomas concordam que:

*...le perfectionnement des formes de l'expression littéraire, la surenchère liée à l'imitatio, à la superposition des influences tend à crier un chatoisement, un phénomène de brouillage dans lequel l'image mythique se perd. Non qu'elle se dilue à proprement parler, mais on a des difficultés à la repérer*¹³⁸.

É como se a multiplicidade de técnicas empregadas na escritura, notadamente a *mise en abyme*, dificultasse a apreensão do mito pelo leitor. Além disso, eles buscam suporte em Claude Lévi-Strauss e George Lukács para argumentar sobre as dificuldades de transposição do mundo épico e heróico do mito ao mundo problemático do romance, onde o protagonista está, antes de tudo, em busca de um sentido para sua própria vida. É como se mito e herói rivalizassem pelo lugar de honra no texto. Avançando nessa mesma direção, eles citam Florence Dupont, a qual chega a sustentar que não há criação senão na oralidade, pois a língua escrita é fria, coagula e petrifica e só a improvisação é discurso quente e vivo engendrando a emergência criativa¹³⁹. A prevalecer uma opinião tão radical, estaríamos desprovidos de todos os tesouros orais da antiguidade que só puderam chegar até nós porque, no meio do longo percurso, a escrita foi inventada e operou o milagre de nos transmitir as quentes aventuras de Ulisses que nenhum texto escrito conseguiu sequer amornar.

Afinal, os próprios Monneyron e Thomas defendem que “le héros romanesque est un personnage nécessairement solitaire, dont le destin ne peut qu’être individuel, incertain, indifférent et plurivoque, ou, si l’on préfère, équivoque”¹⁴⁰.

¹³⁸ MONNEYRON e Thomas. Ibidem, p. 38.

¹³⁹ MONNEYRON e Thomas. Ibidem, p. 43.

¹⁴⁰ MONNEYRON e Thomas. Ibidem, p. 42.

A esse ponto da exposição, esclarecemos discordar, pelo menos parcialmente, dessa linha de raciocínio, por dois motivos. Primeiro, porque generaliza as condições do texto escrito e pretende aprisionar a figura do herói em um estereótipo que terminaria por suprimir do romance sua característica número um que é a liberdade e, conseqüentemente, a imprevisibilidade. Segundo, porque, apesar de reconhecer a expertise dos especialistas aqui citados e de reconhecer a capacidade de a malha literária conseguir camuflar a presença do mito, acreditamos, data venia, que eles parecem subestimar a força e o valor do elemento mítico. Assim sendo, e conscientes do poder de envolvimento das técnicas de escrita sobre o leitor, defendemos - e essa é parte de nossa tese - a força da presença do mito no texto literário, para prevalecer em meio a todas as técnicas, aí incluída a *mise en abyme*, a ponto de constituir uma das linhas de estruturação do próprio texto.

A importância do mito na literatura, aliás, veio a ser plenamente reconhecida com a publicação do *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel¹⁴¹ (1998), onde ele destaca e analisa, com muita propriedade, a frequência e os vários modos pelos quais o mito se faz presente nas grandes obras da literatura, mostrando, inclusive, que isso não ocorre somente com obras de épocas mais distantes. É como se o mito possuísse a senha para se infiltrar em todos os temas, em todas as épocas, ou é que o pensamento do artista mesmo antes de ser formulado já se encontra dele impregnado. O escritor é, a esse respeito, um caso muito especial.

Vejamos o exemplo proporcionado por Virginia Woolf que, devido a seu interesse pelos gregos, estudou-lhes o idioma, leu Sófocles, Eurípedes, Aristófanes e Ésquilo e chegou a preparar sua própria edição, com texto, tradução e notas para a tragédia *Agamenon*. Woolf também leu os diálogos de Platão e a *Odisséia* de Homero mas poucos leitores disto terão

¹⁴¹ BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. 2ª ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

conhecimento, o que não os impedirá, certamente, de reconhecer a atmosfera mítica que se instaura desde o início de *Orlando*. E se o leitor for atento e interessado em mito ele não tardará em procurar reconhecer as partes da moldura mitológica que Woolf conseguiu montar para *Orlando*, a qual contribui, consideravelmente, para conferir harmonia e homogeneidade ao texto do romance.

Jacqueline Harpman, por sua vez, também leitora voraz, apaixonou-se ainda adolescente pelos clássicos franceses e, a tal ponto, pelas tragédias de Racine, que chegou a querer escrever tragédias ela própria. É natural, portanto, que os mitos gregos e as obras que deles tratam freqüentemente, com assiduidade, o texto dessas escritoras, que neles sempre encontram um aspecto novo ou a ser reelaborado.

O fato é que, mesmo antes de *Orlando*, certas obras de Woolf já haviam proporcionado dados para análises de cunho mítico, como se depreende do estudo intitulado “Mythic Patterns in *To the Lighthouse*,”¹⁴² onde Joseph Blotner analisa, no romance em foco, além do mito de Édipo, o de Perséfone, claramente delineado na elaboração da figura da senhora Ramsay cuja força se faz presente mesmo depois de sua morte para restabelecer o equilíbrio na família.

Já a derivação mítica em *Orlanda* se inscreve de forma bastante coerente na produção de Harpman, que, em vários de seus romances, como *La Mémoire Trouble*, e em vários contos de *La Lucarne*, atribui às personagens traços míticos e um destino que soa pré-estabelecido desde sempre.

¹⁴² In *PMLA* 71 (1956): 547-62.

2 ORLANDO, APOLO E O MITO DO DUPLO

Quando nos deparamos com *Orlando*, é importante salientar que, à primeira vista, o leitor não se sente sensibilizado pelos elementos míticos porventura constantes do texto. É como se, nas primeiras leituras, ele não conseguisse escapar da trama aventureira e fantasiosa traçada pela autora, em meio a tantas alusões históricas e literárias e aqui creditamos algo em favor da posição adotada por Monneyron e Thomas. Depois, porém, é como se ele começasse a se deixar envolver pela teia sutil mas que permeia fortemente toda a narrativa. Afinal, a beleza do jovem Orlando é tão repetidamente enfatizada que teria que estar ligada a um modelo. De acordo com o repertório dos mitos, ele poderia ser portador da beleza de Adônis, deus de numerosos nomes, pastor-poeta cujo amor pelas árvores rivaliza com o de Orlando que se dedica a escrever tragédias e anseia por ser reconhecido como um poeta, ou da beleza de Apolo, filho de Zeus, irmão gêmeo de Artemis, senhor do oráculo de Delfos ligado ao sol e ao dia e ela ligada à lua e à noite, como metades a se completar na alternância do *chiaroscuro*.

Além disso, tanto em *Orlando* como em *Orlanda*, o sujeito anseia por transpor os limites que o mundo e a sociedade estabeleceram para cada sexo, a ponto de suas individualidades conterem traços que, via de regra, seriam mais pertinentes ao sexo oposto, o que implica, logo de início, na noção de androginia. Assim, embora pertencendo, nos séculos XVI e XVII, pelo menos estatisticamente, ao sexo masculino, Orlando tem, desde as páginas iniciais do romance, o sinal do duplo, a beleza impecável e a delicadeza de traços que condiziriam muito mais com uma dama do que com um nobre cavaleiro destinado a guerras e conquistas.

Por outro lado, a descrição da personagem já faz referência à interpretação de símbolos e a retrata associada ao sol, o que fortifica a conexão com Apolo

Orlando stood now in the midst of the yellow body of an heraldic leopard. When he put his hand on the window-sill to push the window open, it was instantly coloured red, blue and yellow like a butterfly's wing. Thus, those who like symbols, and have a turn for the deciphering of them, might observe that though the shapely legs, the handsome body, and the well-set shoulders were all of them decorated with various tints of heraldic light, Orlando's face, as he threw the window open, was lit solely by the sun itself (Oo, 12).

A aproximação com Apolo também se revela mais adequada quando se considera a tapeçaria que é referida constantemente na narrativa e cujo tema vem a ser descrito como Daphne perseguida por caçadores. Todas as vezes que Orlando regressa à velha casa da família e cumpre a peregrinação por todos os cômodos, ele volta a atenção para a tapeçaria e se tranquiliza ao constatar que Daphne ainda está lá. A história de Daphne, imortalizada nas *Metamorfoses* de Ovídio¹⁴³, funciona em *Orlando* não só como um indício da transformação que está por ocorrer, mas também como a busca do reconhecimento artístico. De acordo com a mitologia, para escapar ao assédio de Apolo, Daphne é transformada em uma árvore, o loureiro. Vendo que não poderia mais concretizar o seu amor, Apolo passa considerar as folhas daquela árvore, os louros, como um prêmio para o trabalho artístico. No romance, é o próprio Orlando que sofre uma metamorfose, passando a pertencer ao sexo feminino. O interesse da personagem pela literatura, porém, permanece inalterado. Ela continua a buscar o reconhecimento de sua poesia e é como mulher que o alcançará.

¹⁴³ In *The Norton Anthology of the World Masterpieces*. Vol. I. New York: Norton, 1985, p.937-41.

3 A SINA DE NARCISO

Em *Orlanda*, Aline Berger, a personagem de Harpman, sob a aparência de uma pessoa tranqüila e feliz, não pode disfarçar o tédio com que encara a rotina de sua vida, embora nada tenha feito para modificá-la. Até o dia em que inventa Orlanda. Difícil seria entender como uma mulher metódica e previsível como Aline Berger poderia cogitar de aventuras tão radicais, não fosse pela viagem ao passado através da qual Orlanda coloca na berlinda a menina de movimentos bruscos e enérgicos que primeiro se encanta com os números, mas deve abdicar deles e de outras coisas, pois não condizem com a imagem de uma moça prendada.

Essa nostalgia pelo oposto e pelo diferente apontam, constantemente, para o mito da criação do mundo e a possível natureza andrógina do primeiro homem, e assim também para algo irremediavelmente perdido, embora incessantemente procurado. Kristeva diz que “a depressão é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para a morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem.”¹⁴⁴

E o Narciso está presente em ambos os textos, sendo que em *Orlando* ele é também um ingrediente da própria corte, onde reis, nobres e poetas só se interessam em ser admirados e invejados. Em *Orlanda* é a protagonista Aline Berger que, através de seu duplo, Orlanda, descobre facetas de sua personalidade das quais não suspeitava e é Orlanda que sucumbe qual Narciso, vítima da admiração que nutria por si próprio.

¹⁴⁴ KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. 2ª Ed. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 12-3.

4 APLICAÇÃO DA MITODOLOGIA

Quando o leitor se assenhoreia do quadro geral em ambos os romances, é que ele começa a se dar conta de uma rede paralela que atravessa furtivamente o texto, e se deixa detectar por força principalmente das repetições ou redundâncias. É então que ele resolve contabilizar as vezes que a personagem Orlando tem sua identidade sexual questionada ou posta em dúvida, a frequência com que é exaltada sua beleza física que não se deixa corromper pela passagem dos séculos, a naturalidade com que ela mergulha e desperta de seus transe e a insistência com que ela evoca a tapeçaria que reproduz a ninfa Daphne fugindo de seus perseguidores. Por outro lado, não pode passar despercebido o número de vezes que Orlanda admira sua aparência, a sensação experimentada por Aline ao mergulhar em sua banheira e a intensidade com que Aline e Orlanda passam a necessitar da presença um do outro.

É então que o leitor começa a delinear uma outra história, ou o duplo da história que faz tudo se encaixar de maneira sutil e harmônica, quando se considera que personagem e acontecimentos seguem padrões míticos que podem ser perfeitamente demonstrados através da análise das repetições e recorrências.

Em sua *Introduction à la Mythologie: Mythes et Sociétés*, Gilbert Durand nos ensina que “la redondance est la clef de toute interprétation mythologique, l’indice de toute procédure mythique.”¹⁴⁵ Ele explica que, já que o sermo mythicus não é nem um discurso demonstrativo nem narrativo, a descrição para demonstrar o encadeamento positivo dos fatos deve alcançar a persuasão pela acumulação de “paquets”, d’ “essaims” ou de “constellations” de imagens. Desta forma, além da seqüência diacrônica, essas redundâncias podem ser agrupadas em séries sincrônicas que fornecerão os mitemas, ou seja, as menores unidades

semânticas assinaladas pelas redundâncias. Esses mitemas podem consistir em ações expressas por verbos, em situações actanciais como relações de parentesco, assassinato, incesto, ou ainda em objetos emblemáticos, tais como, caduceu, tridente, pomba, machado, etc. Daí Durand conclui que, desta forma, “un mythe s’inscrit dans un tableau à double entrée: celle horizontale, qui suit le fil du discours, la diachronicité, et celle verticale qui empile les redouances en quatre ou cinq collones synchrones.”¹⁴⁶. Assim, se começarmos a pensar em Orlando como o resultado da superposição de vários mitos, de acordo com as redundâncias e repetições detectadas ao longo da narrativa, poderemos estudá-lo, organizando os mitemas que se repetem ao longo da narrativa:

Tomemos como exemplo de mitema a tapeçaria referente a Daphne, para demonstrar como suas aparições reforçam a caracterização da personagem. Essa tapeçaria é referida logo na primeira página de *Orlando*, sem que a entidade mítica seja ainda mencionada. Naquela ocasião, o narrador só menciona os caçadores, ao dizer que “[t]he green arras with the hunters on it moved perpetually” (Oo, 11). Ainda no primeiro capítulo, quando Orlando está a conversar com a princesa moscovita, Sasha, “the arras that moved always in the hall at home” é um dos temas da conversa. Mas é no capítulo II que a ninfa é diretamente referida. Orlando está, mais uma vez, percorrendo a casa que ele acabou de redecorar, quando presta atenção no efeito da brisa noturna sobre as tapeçarias, fazendo com que parecesse que os caçadores estivessem a galope e Daphne voando. No capítulo IV, Orlando está de volta, após a temporada na Turquia, o que proporciona mais uma peregrinação pelos seus domínios. De vela de prata na mão, ele repete o gesto de inventariar seus pertences e dentre eles está a tapeçaria. Ele constata, mais uma vez, como ela se move ao sabor da brisa e observa os cavaleiros a galope e Daphne em pleno vôo. E, finalmente, no capítulo VI, Orlando faz, uma vez mais, o inventário da casa e de sua existência, e admite que, embora não acreditasse na

¹⁴⁵ DURAND, Gilbert. *Introduction à la Mythologie: Mythes et Sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996, p. 194.

imortalidade, (apesar de já existir há mais de três séculos), não podia evitar o sentimento de que “her soul would come and go forever with the reds on the panels and the greens on the sofa.” E, pensando que sabia exatamente onde batia o coração da casa, Orlando dirige-se ao aposento em que se encontra a tapeçaria, abre a porta e contempla-a em seu constante movimento de levantar e abaixar ao sabor da eterna brisa. “Still the hunter rode; still Daphne flew” (Oo, 218).

E se o coração da casa bate em Daphne, símbolo dos mais significativos nas *Metamorfoses*, aí também bate o coração de Orlando, homem ou mulher, homem e mulher, sempre em busca da realização e do reconhecimento, enquanto sofre pela unidade perdida, do ser completo que se perdeu na memória dos tempos.

O levantamento da ocorrência de mitemas em *Orlando* indica que é justamente na velha casa e seu imenso parque que eles se distribuem com maior frequência, formando uma espécie de moldura mítica em torno da personagem. Assim, Orlando já nos é apresentado como herdeiro de poderosos senhores que haviam cavalgado em *fields of asphodel*, planta nativa da região do Mediterrâneo, que exhibe flores regulares e *hermafroditas* sempre ligadas à morte e consagradas a Hades e Perséfone. Esta alusão ao reino dos mortos, na primeira página do texto, serve para estabelecer, de logo, a polaridade entre vida e morte, entusiasmo e depressão, estados de espírito que vão se alternar no quotidiano da personagem. E a voz narrativa se encarrega de explicar a ligação entre o temperamento depressivo e o amor pela literatura, ligando o efeito de tal doença a uma infecção causada pela ingestão do germen contido no polen da *asphodel* soprado da Grécia e Itália

Many people of his time, still more of his rank, escaped the infection and were thus free to run or ride or make love at their own will. But some were

¹⁴⁶ DURAND, *ibidem*, p. 194.

early infected by a germ said to be bred of the pollen of the asphodel and to be blown out of Greece and Italy, which was of so deadly nature that it would shake the hand as it was raised to strike, cloud the eye as it sought its prey, and make the tongue stammer as it declared its love (Oo,52).

Mas a voz narrativa também prevê que a personagem se igualará a seus ancestrais em feitos e glórias: “[f]rom deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after, till they reach whatever seat it may be that is the height of their desire (Oo, 12), incluindo-se a si própria como fiel escudeiro, qual *Sancho Pança* que enfrentará quaisquer desafios ao lado de seu *Quixote*.

No momento, porém, por ser ainda muito jovem, Orlando permanece em casa. No jardim, sua mãe passeia na companhia de *pavões*. Esses pavões são mencionados duas vezes, sempre em conjunto com a mãe da personagem, o que é digno de nota, pois o pavão é, de acordo com a mitologia greco-romana, a ave favorita da deusa Hera, esposa de Zeus, pai de Apolo com a divindade oriental Leto. Assim sendo, e se vários mitemas sugerem a associação da personagem Orlando a Apolo, o fato de a mãe da personagem passear nos jardins acompanhada por pavões, sugeriria que ela fosse Hera e não Leto por quem a primeira nutria um incontrolável ciúme. Além disso, o pavão simboliza também o círculo solar e, em consequência, é um signo de imortalidade. Sua cauda evoca o céu estrelado¹⁴⁷.

Nesta primeira seqüência, presente está também o loureiro, árvore consagrada a Apolo por ter sido, anteriormente, a ninfa Dafne por quem ele se apaixonara, e cujas folhas ele passou a considerar o símbolo da vitória. Orlando estava em seu quarto a escrever versos e “a laurel bush growing beneath the window” perturbou-o (Oo, 13).

¹⁴⁷ CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, p. 725-6.

Orlando amava a solidão e sempre que podia, procurava abrigo junto a um enorme carvalho, árvore consagrada a Zeus, e que, portanto, simboliza a presença paterna. De acordo com o *Dictionnaire des Symboles*,¹⁴⁸ o carvalho é também símbolo de força e longevidade, tanto espiritual quanto material e instrumento de comunicação entre o céu e a terra, com valor equivalente ao de um templo, mas uma de suas espécies também está ligada à androginia. E esse lugar onde se erguia o carvalho predileto de Orlando era tão alto que

Sometimes one could see the English Channel, wave reiterating upon wave. Rivers could be seen and pleasure boats gliding on them; and armadas with puffs of smoke from which came the dull thud of cannon firing; and forts on the coast; and castles among the meadows; and here a watch tower; and there a fortress; and again some vast mansion like that of Orlando's father, massed like a town in the valley circled by walls. To the east there were the spires of London and the smoke of the city; and perhaps on the very sky line, when the wind was in the right quarter, the craggy top and serrated edges of Snowdon herself showed mountainous among the clouds (Oo, 14).

Tal agudeza de visão não é própria de um simples mortal e vai se repetir quando Orlando se encontrar no alto das montanhas de Broussa de onde a personagem, já transformada em mulher, “beheld far off, across the Sea of Marmara, the plains of Greece, and made out (her eyes were admirable) the acropolis with a white streak or two which must, she thought, be the Partenon” (Oo,101). Em uma de suas “notas,” à edição aqui estudada, Sandra Gilbert explica que daquelas montanhas seria possível avistar a Grécia mas não Atenas coroada pela Acrópolis, onde se ergue o Pártenon, o templo das donzelas. Para esta análise porém, o importante é que se repete o fenômeno da visão que ultrapassa a capacidade de qualquer humano e que o alvo dessa visão é a Grécia, Atenas e o Pártenon, ou seja, o berço da

¹⁴⁸ CHEVALIER e Gheerbrant. *Ibidem*, p. 221.

mitologia ocidental. Além disso, na mesma cena, Orlando admira o “red hyacinth” e a “iris,” flores ligadas ao mito de Jacinto, jovem cuja extrema beleza atraiu a atenção de Apolo que o matou, acidentalmente, e, desesperado, fez com que do sangue do infeliz jovem brotasse a flor que até hoje leva seu nome. O jacinto ainda é referido no último capítulo, quando Orlando está em Park Lane, pleno centro de Londres, e pensa no que realmente deve ser importante em meio a várias idéias reunidas por meio da técnica do “stream of consciousness”. Tudo começa com a lembrança de barcos de brinquedo navegando o Serpentine e depois a visão da flor repercute o trágico episódio da morte do jovem grego, ligando-o ao marido de Orlando, Bonthrop, que está a navegar no cabo Horn

...it's something useless, sudden, violent; something that costs a life; red, blue, purple; a spirt; a splash; like those hyacinths (she was passing a fine bed of them); free from taint, dependence, soilure of humanity or care for one's kind; something rash, ridiculous, like my hyacinth, husband I mean, Bonthrop: that's what it is – a toy boat on the Serpentine, ecstasy – it's ecstasy that matters (Oo, 199-200).

E *ecstasy* vem diretamente do grego *ekstasis* que significa ficar fora de si e, na linguagem mística, se refere à experiência de uma visão íntima de Deus ou de uma relação ou união com o divino. Coincidentemente, Píthia, a sacerdotisa de Apolo no Oráculo de Delfos, entrava em um estado de êxtase, durante o qual produzia sons que eram interpretados para atender aos que dela se aproximavam buscando ajuda para se livrar de calamidades, especialmente da morte¹⁴⁹.

Depois de descrever como a visão de um barco de brinquedo faz Orlando evocar o marido, às voltas com as águas de Cape Horn, a voz narrativa parece ter dificuldade em relatar o próximo acontecimento na vida da personagem e recorre a pensamentos sobre Kew

Gardens, o jardim botânico onde a vida não cessa de se reproduzir. Mas, entre plantas e flores, o destaque é dado a uma ave: o *kingfisher* (em português martim-pescador), referido nada menos que seis vezes nas páginas 203 e 204 de *Orlando*. Este pássaro, na época da reprodução, deita seus ovos bem perto da água do mar ou de rios, e, durante duas semanas, deixa de ocorrer qualquer tipo de tempestade, o que protege os ovos e possibilita que o pássaro proporcione os primeiros cuidados a seus filhotes. É imediatamente após as seguidas referências ao pássaro que é anunciado o nascimento do filho de Orlando. Este período de quatorze dias é esperado e conhecido pelos marinheiros como “halcyon days,” e remete a mais um caso de metamorfose pois, na mitologia grega, corresponde ao episódio de *Alcyone* ou Halcyon, filha de Aeolus, deus dos ventos, transformada, junto com o marido nessa espécie de ave¹⁵⁰.

Na verdade, a dedicação da personagem à literatura e o interesse pelas tragédias revela-se um pano de fundo bastante propício a toda essa rede de elementos que mais e mais enredam-na em seus tentáculos que aqui seriam os mitemas, fazendo-a sempre oscilar entre dois caminhos. É o que acontece quando Orlando pensa sobre literatura e suas idéias oscilam do estilo heróico e pomposo ao simples e natural, e visualizam “now the vales of Tempe; then the fields of Kent or Cornwall; and could not decide whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world” (Oo, 58). E se um dos polos é a Inglaterra, o outro se encontra naturalmente na Grécia, pois o vale de Tempe está situado entre a parte sul do Olimpo e a parte norte dos maços de Ossa no nordeste da Tessália. A essa altura, o leitor se questiona por que a autora teria escolhido especificamente o vale de Tempe e descobre que, muito significativamente, os antigos gregos resolveram dedicar este vale ao culto de Apolo, por

¹⁴⁹ *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th edition. Vol. 4, p.359-60.

¹⁵⁰ http://www.geocities.com/pelionature/mythology_Alcyone.htm

causa da luxuriante vegetação aí existente. E a cada oito anos, uma procissão vinha de Delfos para colher os louros sagrados e outorgá-los ao ganhadores de diversas competições¹⁵¹.

Outro elemento a reforçar a associação com Apolo são os golfinhos, animais consagrados a esta divindade e referidos em duas ocasiões, no romance. A primeira quando Orlando está a bordo do “Enamoured Lady,” de volta à Inglaterra e evoca elementos deixados na região mediterrânea como oliveiras e laranjas, cujo cheiro alcançavam-na no convés, enquanto “[a] score of blue dolphins, twisting their tails, leapt high now and again into the air” (Oo, 114). A segunda, no começo do século XIX, quando Orlando se dirigia de sua casa em Blackfriars para St. James Park e um inesperado raio de sol fez com que as nuvens adquirissem um tom avermelhado que a levou a pensar em “dolphins dying in Ionian seas” (Oo, 160).

A seqüência final de *Orlando* reescreve o que aconteceu em seu início. Orlando está mais uma vez no parque, apoiada ao *carvalho* e a noite chega, “night that she loved of all times, night in which the reflections in the dark pool of the mind shine more clearly than by day” (Oo, 226), trazendo de volta a rainha, em visita à velha casa.

Como se pode constatar, *Orlando* abarca um vasto repertório de elementos que abrigam conexões mitológicas e, somados uns aos outros, terminam por construir um imenso painel, onde a cena final do romance, por ter sido preparada, gradativamente, pela contribuição de cada um desses elementos, ganha profundidade e sentido.

Além disso, esses elementos, aqui chamados mitemas, aparecem tanto antes, como durante e depois da temporada na Turquia, o que só faz atestar a consistência da análise. Assim, Orlando é associada ao mito de Apolo mesmo depois de sua metamorfose em Lady Orlando, o que poderia atestar a comunicabilidade com seu duplo, a irmã gêmea Artemis, e a

¹⁵¹ *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th edition. Vol. 11, p. 621.

predileção pela noite revelada na cena final. É essa maneira como os mitemas permeiam todo texto que faz com que eles participem de sua própria estruturação, isto é, de elementos que poderiam ser meramente decorativos, eles passam a ser um elo importante na estruturação do texto, eis que possibilitam o encadeamento de idéias que se faz presente do início ao fim da narrativa.

Por outro lado, como a narrativa de *Orlanda* é concentrada em duas semanas e a trajetória cumprida pela personagem se esgota nela mesma, ou seja no conhecimento de si própria, o elenco de mitemas se apresenta bem mais simplificado e não proporciona o variado painel que resulta de *Orlando*. Assim, a casa patriarcal e o majestoso parque são substituídos por um apartamento e diminuta praça que deixam a desejar como fontes geradoras de mitemas. Entretanto, como em *Orlanda* o quadro mítico a ser estudado aponta para Narciso, pode-se considerar que ele requer muito menos elementos que os relacionados com o mito de Apolo.

O primeiro desses elementos é detectado no próprio comportamento de Orlanda, a porção de Aline que decide abandoná-la e se instala no corpo de um jovem chamado Lucien Lefrène. Assim, antes mesmo de ele ser batizado como Orlanda pela narradora, ele já admira a aparência de Aline que, na realidade, é sua própria pessoa:

Je la regarde avancer: elle a le pas vif et, vraiment! elle est fort bien mise! Les bottes de cuir clair, la jupe de soie et la veste Laura Ashley forment un camaïeu de beige où les matières contrastent subtilement (*Oa*, 22-3).

A importância da aparência, substancial ao mito, é conjugada com a importância das roupas, como também acontece em *Orlando* e, após constatar que Aline “se soucie d’être belle, mais elle n’a pas l’air de savoir à quoi sert la beauté,” Orlanda preocupa-se em achar

imediatamente um espelho, para contemplar sua figura, atitude que vai se repetir por várias vezes ao longo da narrativa e constitui mitema básico na configuração de Narciso.

E talvez porque o tempo seja muito reduzido para agregar nuances e detalhes, a narradora-romancista decide ela própria fornecer a caracterização do mito, ao criticar a vaidade crônica de que padece Orlanda:

Mais quel effroyable Narcisse que votre Orlanda! Il ne cesse pas de se purlécher! et je proteste: c'est l'enveloppe corporelle d'un autre qu'il admire ainsi, comme une fille qui s'émerveille d'un nouvel habit, car il était fille il y a un quart d'heure, et fille sensible aux garçons (Oa, 27).

Trata-se, portanto, de um Narciso compulsivo que não se preocupa em pensar que aquele corpo pertence a um outro, nem se interessa, como também não se interessou o mito, pela consequência que seus atos possam ter para outras pessoas. E esse Narciso, que possui corpo de homem e alma de mulher, o que faz com que contenha ambas as naturezas tal qual um andrógino, vai buscar em outros homens o prazer que Aline nunca lhe proporcionara, por ser tímida e reprimida.

Mais adiante na narrativa, Orlanda, como só está interessado em satisfazer seus próprios interesses, rejeita a namorada de Lucien Lefrène, o que evoca a parte da lenda em que Narciso rejeita a ninfa Eco e, sem o saber, incorre na maldição de se apaixonar por si próprio¹⁵². Como explicam Jourde e Tortonese:

Le narcissisme hante toute histoire de reflet et toute histoire de double, dans la mesure où il pose le problème de l'autarcie sexuelle, puisque Narcisse se détourne des nymphes pour diriger son désir vers lui-même, et dans la mesure où il pose aussi le problème du piège que se tend à soi-même la

*conscience, et celui de la non-reconnaissance de soi dans sa propre image*¹⁵³.

A armadilha fecha-se assim em volta de Orlanda e o ritmo desenfreado da narrativa corresponde à exacerbação de seus sentimentos pois, sem poder suportar mais a separação de sua metade, Aline, ele exige dela dedicação completa. É então que, como em um desdobramento da lenda, Aline mata esse Narciso que só se preocupa com ele, mas que na verdade está dentro dela como o duplo de sua personalidade, com quem ela tem que aprender a conviver.

Ao eleger Apolo e Narciso para ilustrar as linhas gerais dessa análise, deixamos embutidos o andrógino e o duplo que marcam de modo definitivo ambos os textos e assim o fizemos propositadamente, pois o andrógino e o duplo já vinham sendo enfatizados ao longo de todas as partes desse trabalho. É sob o signo do duplo, aliás, que se inscrevem estas páginas, já que os deuses não estavam interessados em centralidade e unicidade do sujeito, condição que lhes impossibilitaria alcançar o objetivo do momento. Pragmáticos e decididos, eles não hesitam em invadir qualquer espaço para transformá-lo em território de seu desejo. Só que, enquanto para eles o duplo representa um recurso a mais, para o ser humano representa a divisão, o fragmento.

¹⁵² BRUNEL, Pierre. *Dicionário*, p. 747.

¹⁵³ JOURDE, Pierre e Paolo Tortonese. *Visage du Double: un Thème Littéraire*. Paris: Nathan, 1996.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

But these leaves conning you con at peril,
For these leaves and me you will not understand,

*They will elude you at first and still more afterward, I will
certainly elude you,*

*Even while you should think you had unquestionably caught me,
behold!*

Already you see I have escaped from you.

(Walt Whitman, "Whoever You Are Holding Me Now in Hand,
Leaves of Grass, p. 116).

Ao longo deste trabalho, perseguimos o objetivo principal de comparar dois textos de ficção, o romance *Orlando* escrito por Virginia Woolf, uma das maiores representantes da escola modernista e o romance *Orlanda*, de autoria de Jacqueline Harpman, escritora belga de língua francesa que, à semelhança de sua precursora, tem se destacado como porta voz da mulher em sua trajetória de lutas e vitórias.

Para alcançar esse objetivo, debruçamo-nos primeiro sobre o livro de Woolf, já que a obra de Harpman, desde seu próprio título, reporta-se a *Orlando* de forma insistente e paródica. Seguindo a veia da paródia, procuramos demonstrar que um dos propósitos de Woolf ao escrever *Orlando* é parodiar o texto biográfico para apontar estreiteza de horizontes e rigidez de convenções. Além disso, ao tratar como sujeito da biografia um homem que, a certo ponto do texto, se transforma em mulher, ela também deixa registrado um protesto contra a ausência da mulher da história e, conseqüentemente, da biografia.

Em seguida, transferimos o foco da análise para *Orlanda*, onde analisamos os elementos utilizados por Harpman para transcontextualizar o texto de Woolf e verificamos que os setenta anos que separam os dois textos não foram suficientes para apaziguar a insatisfação congênita que habita o ser humano e, que, a despeito dessa distância no tempo, eles permanecem bem próximos quanto ao instrumental usado em seu desenvolvimento.

Foi então que enveredamos pelas trilhas da *mise en abyme* com seus recursos de espelho e jogos de retórica e pudemos entender quão eficiente ela se revela, pois acompanhamos como o processo de fragmentação da história faz desencadear, simultaneamente, o processo de fragmentação da personagem.

A esse ponto do trabalho, o duplo já se havia instalado como instância controladora das ações e foi então que passamos a trabalhar esse mito como sendo uma das linhas estruturais na formação de ambos os textos, disseminada nas figuras de Narciso, Apolo e o Andrógino. Consultamos especialmente Gilbert Durand, em sua *Introduction à la Mythologie: Mythes et Sociétés*, e, com sua providencial ajuda, empreendemos a recuperação da moldura mítica fragmentada em múltiplos mitemas.

Percorrido o itinerário a que nos propusemos, pudemos constatar então que, muito além da importância e fascínio dos contextos, o verdadeiro tema de *Orlando e Orlanda* tem a ver com cada ser humano em sua individualidade mais íntima, independentemente de época e cenário. É lá, onde mora a insegurança e incompletude, que as autoras querem chegar. É da dificuldade de o indivíduo se identificar sexualmente, em qualquer época, em qualquer lugar, que tratam as narrativas. É o duplo, com seu cortejo de dúvidas e ambivalências, que Woolf e Harpman conseguem registrar.

Feitas essas últimas constatações, cabe-nos salientar que, embora tenhamos contemplado os elementos previstos em nossos objetivos, sabemos muito bem que esse trabalho se encontra longe de uma conclusão. Assim é que, cada parte que fechávamos resistia bravamente e nos cumulava com uma série de perguntas, como para nos lembrar da impossibilidade de decifrar um texto em sua totalidade e fazer-nos repensar o limitado alcance de qualquer interpretação tomada isoladamente. Partidários, porém, dos que acreditam que a obra literária se enriquece com as interpretações que recebe ao longo dos tempos e conscientes da importância da obra de Woolf e Harpman é que encaramos o desafio presente em ambos os textos, deslocando algumas das perguntas remanescentes para apreciação em projetos futuros e acreditando haver contribuído com uma análise que se revela rica por conter em si elementos propiciadores de muitas outras análises.

BIBLIOGRAFIA

1 Das Autoras

HARPMAN, Jacqueline. **Brève Arcadie**. Paris: Julliard, 1959. Prix Rossel.

_____. **L'Apparition des Esprits**. Paris:Julliard, 1960.

_____. **Les Bons Sauvages**. Paris: Julliard, 1966. Bruxelles: Labor, 1992.

_____. **La Mémoire Trouble**. Paris: Gallimard, 1987.

_____. **La Fille Démantelée**. Paris: Stock, 1990.

_____. **La Plage d'Ostende**. Paris: Stock, 1991. Prix Point de Mire.

_____. **La Lucarne** . Paris: Stock,1992.

_____. **Le Bonheur dans le Crime**. Paris: Stock,1993. Bruxelles: Labor, 1999.

_____. **Moi Qui N'ai Pas Connus les Hommes**. Paris: Stock, 1995.

_____. **Orlanda**. Paris: Grasset, 1996. Prix Medicis.

_____. **Orlanda**. Translated by Ros Schwartz. New York: Seven Stories Press, 1999.

_____. **L'Orage Rompu**. Paris: Grasset, 1998.

_____. **Dieu et Moi**. Paris: Mille et Une Nuits, 1999.

_____. **Récit de la Dernière Année**. Paris, Grasset, 2000.

_____. **Le Véritable Amour**. Bruxelles, Ancrage, 2000.

_____. **La Dormition des Amants**. Paris: Grasset, 2002.

_____. **Le Temps est un Rêve**. Bruxelles: Le Grand Miroir, 2002.

_____. **Le Placard a Balais**. Bruxelles: Le Grand Miroir, 2003.

_____. "Du premier chapitre de la *Recherche* considéré comme une séance." **Revue Française de Psychanalyse**. Tome LXIII. Paris: PUF, 1999. 457-472.

- WOOLF, Virginia. **Jacob's Room**. New York: Harcourt, 1960.
- _____. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin, 1992.
- _____. **To the Lighthouse**. Great Books of the Western World vol. 60. London: Encyclopaedia Britannica, 1993 (01-105).
- _____. **Orlando, A Biography**. New York: Harcourt, 1956.
- _____. **Orlando, A Biography**. Introduction and notes by Sandra M. Gilbert. London: Penguin, 1993.
- _____. **Orlando**. Trad. Charles Mauron. Préface par Diane de Margerie. Paris: Stock, 1974.
- _____. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **A Room of One's Own**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. **The Waves**. London: Penguin, 1992.
- _____. **Flush, A Biography**. New York: Harcourt: 1983.
- _____. **Roger Fry, A Biography**. New York: Harcourt, 1968.
- _____. **Between the Acts**. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. New York: Harcourt, 1985.
- _____. **The Death of a Moth and Other Essays**. New York Harcourt, 1970.
- _____. **Granite and Rainbow**. New York: Harcourt, 1975.
- _____. **The Moment and Other Essays**. New York: Harcourt, 1976.
- _____. **The Captain's Death Bed and Other Essays**. New York: Harcourt, 1978.
- _____. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 3: 1925-1930. New York: Harcourt, 1980.
- _____. **A Writer's Diary**. New York: Harcourt, 1982.
- _____. **Moments of Being**. 2nd Edition. New York: Harcourt, 1985.

_____. **Congenial Spirits: The Selected Letters of Virginia Woolf**. New York: Harcourt, 1989.

_____. **Virginia Woolf: Cartas Íntimas a Vita Sackville-West**. Sintra: Colares Editora, 1994.

2 Geral

ABEL, Elizabeth. **Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

ANGENOT, Marc et al. **Teoria Literária**. Mexico: Siglo XXI, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail M. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Michael Holquist, Ed. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. **Problemas de Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAL, Mieke. "Narration et Focalisation." **Poétique** 29 (Février 1977): 107-27.

BALDANZA, Frank. "Orlando and the Sackvilles." **PMLA** 70 (March 1955): 274-279.

BALZAC, Honoré de. **As Ilusões Perdidas**. Trad. Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BELL, Quentin. **Bloomsbury**. Trad. Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

BERGSON, Henri. "An Introduction to Metaphysics." Trad. T. E. Hulme. **Great Books of the Western World**. Mortimer J. Adler, Ed. Vol. 55. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1993. 71-89.

BLAIRON, Marie. "Lecture." In: HARPMAN, Jacqueline. **Le Bonheur dans le Crime**. Bruxelles: Labor, 1999.

- BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages**. New York: Harcourt, 1994.
- BLOTNER, Joseph L. "Mythic Patterns in *To the Lighthouse*." **PMLA** 71 (1956): 547-62.
- BOOTH, Wayne C. **The Rethoric of Fiction**. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BOWLBY, Rachel. **Virginia Woolf. Feminist Destinations**. New York: Basil Blackwell, 1988.
- BRADBURY, MALCOM. **The Modern British Novel**. London: Penguin, 1994.
- BRADLEY, Marion Zimmer. **Darkover Landfall**. New York: Daw Books, 1972.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. 3^a edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- BROMFIELD, Louis. **La Mousson**. Paris: Stock, 1995.
- BRUNEL, Pierre. **Mythocritique: Théorie et Parcours**. Paris: PUF, 1992.
- BRUNEL, Pierre, org. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é Literatura Comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRUNN, Alain. **L'Auteur**. Paris: Flammarion, 2001.
- BURNS, Christy L. "Re-dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando*". **Twentieth Century Literature**, Fall 1994, v40, n3, p342(23). Disponível em:
http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/367/378/26447961w7/purl=rcl_SP01_0_A16736311. Acesso: 13 nov. 2002.
- CARVALHO, Alfredo Leme de. **Foco Narrativo & Fluxo da Consciência: Questões de Teoria Literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

- CAUNES, Blandine de. "Ainsi soient-elles..." Posfácio a **Dieu et Moi**. Paris: Mille et Une Nuits, 1999.
- CAZENAVE, Michel (Dir.). **Encyclopédie des Symboles**. Paris: Librairie Générale Française, 1996 [1989].
- CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT. **Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres**. Paris: Robert Laffont/Juppiter, 1982.
- _____. **Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 16^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHODOROW, Nancy. **Feminism and Psychoanalytic Theory**. New Haven: Yale University Press, 1989.
- CITATI, Pietro. **Proust e a Recherche**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa." **Signs**. Trad Keith Cohen e Paula Cohen. Summer 1976.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.
- CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia. das Letras, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien. "Intertexte et Autotexte." **Poétique** 27 (1976): 282-96.
- _____. **Le Récit Spéculaire: Essai sur la Mise en Abyme**. Paris: Seuil, 1977.
- _____. "Réflexivité et Lecture." **Revue des Sciences Humaines**. Tome XLIX - n^o 177. Lille: Université de Lille, 1980. 23-37.
- D'AUREVILLY, Barbey. "Le Bonheur dans le Crime." **Les Diaboliques**. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. 121-172.
- DEFOE, Daniel. **Moll Flanders**. New York: Norton, 1973.

- DRABBLE, Margaret. "Virginia Woolf: a Personal Debt." **Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays**. Ed. Margaret Homans. Englewoods Cliff, NJ: Prentice Hall, 1993. 46-51.
- DURAND, Gilbert. **Introduction à la Mythologie: Mythes et Sociétés**. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- EAGLETON, Mary (Ed.). **Feminist Literary Theory: a Reader**. 2^a ed. Oxford: Blackwell, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory: an Introduction**. 2^a ed. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EYCK, Jan van. "O Casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami" (1434). Disponível em: http://www.kfki.hv/~arthp/html/e/eyck_jan/15arnolf/index.html. Acesso: 10 jun 2003.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do Romance e Outras Considerações sobre o Romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Trad. António Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- FREUD, Sigmund. **The Interpretation of Dreams**. In **Great Books of the Western World**. Trad. A. A. Brill. Mortimer J. Adler, Ed. Vol. 54. London: Encyclopaedia Britannica, 1993. 135-398.

_____. “Creative Writers and Day-Dreaming.” Trad. James Strachey. **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**. Vol. IX (1906-1908). London: Hogarth Press, 1959.

_____. “Escritores Criativos e Devaneios.” **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Vol. IX (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1969. 135-143.

_____. “Sobre o Narcisismo: uma Introdução.” **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1969. 81-108.

_____. “O Estranho.” **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Vol. XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976. 271-318.

GARVEY, Johanna X. K. em “If we were all suddenly somebody else”: ‘Orlando’ as the new ‘Ulysses,’ *Women’s Studies*, Jan (1994), v.23, n1 p1(17). Disponível em: http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rcl_SP01_0_A14982995. Acesso em: 26 nov. 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La Littérature au Second Degré**. Paris: Seuil, 1982.

GILBERT, Sandra M. “Orlando: Virginia Woolf’s Vita Nuova.” Introdução a **Orlando, A Biography**. London: Penguin, 1993.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1979.

_____. **No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century**. New Haven: Yale University Press, vol. 1: **The War of the Words** (1988), vol. 2: **Sexchanges** (1989), vol. 3: **Letters from the Front** (1994).

GOYET, Francis. “*Imitatio* ou Intertextualité?.” **Poétique** 71 (Septembre-1987): 313-320.

GREEN, David Bonnell. “Orlando and the Sackvilles: Addendum.” **PMLA** 71, 1 (1956): 268-69.

- HAMILTON, Edith. **Mythology**. Boston: Little, 1942.
- HAMON, Philippe. "Texte Littéraire et Métalange." **Poétique** 31 (Septembre-1977): 261-84.
- HOCHMAN, Baruch. **Character in Literature**. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 79.
- HOFFMAN, Charles G. "Fact and Fantasy in Orlando: Virginia Woolf's Manuscript Revisions." **Texas Studies in Literature and Language** 10 (1968).
- HOMANS, Margaret (Ed.). **Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1993.
- HOVEY, Jaime. "Englishness as a Masquerade in Woolf's Orlando." **PMLA** vol. 112 n° 3, p.402-3, maio1997.
- HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf A to Z**. New York: Oxford UP, 1995.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie, Satire, Parodie." **Poétique** 46 (Avril 1981): 140-55.
- _____. **Uma Teoria da Paródia: Ensinos das Formas de Arte do Século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. New York: Routledge, 1988.
- JAMES, Paula. "Inheritors of the Shield: An Homeric Mise en Abyme". Disponível em <http://www.open.ac.uk/Arts/CC96/james.htm>. Acesso: 30 jan. 2002.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- JENNY, Laurent. "La Stratégie de la Forme." **Poétique** 27 (1976): 257-81.
- JOURDE, Pierre e Paolo Tortonese. **Visages du Double: Un Thème Littéraire**. Paris: Nathan, 1996.
- KNOPP, Sherron E. "'If I Saw You Would You Kiss Me?': Sapphism and the Subversiveness of Virginia Woolf's *Orlando*." **PMLA** 103, 1 (January 1988): 24-34.

- KRISTEVA, Julia. **Semiótica do Romance**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1977.
- _____. “A Palavra, o Diálogo e o Romance.” Trad Fernando Cabral Martins. In **Semiótica do Romance**. Lisboa: Arcádia, 1977.
- _____. **Sol Negro: Depressão e Melancolia**. Trad. Carlota Gomes. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. **Étrangers à Nous-Mêmes**. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. **Les Nouvelles Maladies de l'Âme**. Paris: Fayard, 1993.
- LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária: Enunciação, Escritor, Sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MANNONI, Maud. **Amor, Ódio, Separação: o reencontro com a Linguagem Esquecida da Infância**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- _____. **Elas não Sabem o que Dizem: Virginia Woolf, as Mulheres e a Psicanálise**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- MASSYS, Quentin. “O Cambista e sua Mulher” (1514). Il. color. Disponível em: <http://www.kfki.hv/~arthp/html/m/massys/quentin/2/index.html>. Acesso: 10 jun 2003.
- MEMLING, Hans. “Díptico de Maarten Nieuwenhove” (1487). Il. color. Disponível em: <http://www.kfki.hv/~arthp/html/m/memling/3mature6/index.html>. Acesso: 10 jun 2003.
- MONNEYRON, Frédéric. **Bisexualité et Littérature: Autour de D. H. Lawrence et Virginia Woolf**. Montréal: L'Harmattan, 1998.
- MONNEYRON, Frédéric e Joël Thomas. **Mythes et Littérature**. Paris: PUF, 2002.
- MORRIS, Pam. **Literature and Feminism: an Introduction**. Oxford: Blackwell, 1993.

- NAREMORE, James. **The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NICHOLSON, Linda (Ed). **The Second Wave: A Reader in Feminist Theory**. New York: Routledge, 1997.
- NICOLSON, Nigel. **Portrait of a Marriage**. London: Phoenix, 1992.
- _____. **Virginia Woolf**. London: Phoenix, 2000.
- NORTON, Peter B (Org.). **The New Encyclopaedia Britannica**. 29 vol. 15^a ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1994.
- OLIN-HITT, Michael R. "Desire, death, and plot: the subversive play of 'Orlando' ". **Women's Studies**, June 1995, v. 24 n5 p483 (14). Disponível em : http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/361/30602072w4/purl=rc1_SP01_0_A17311202. Acesso: 26 nov. 2002.
- ORIOLE-BOYER, Claudette, dir. **La Réécriture**. Grenoble: CEDITEL, 1990.
- OVÍDIO. "Metamorfoses". Trad. Rolfe Humphries. In **The Norton Anthology of the World Masterpieces**. Maynard Mack Ed. Vol. 1. New York: Norton, 1985. 937-41.
- PAGEAUX, Daniel Henri. **La Littérature Générale et Comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.
- PAQUE, Jeannine. "La Vie est un Roman". In: HARPMAN, Jacqueline. **Les Bons Sauvages**. Bruxelles: Labor, 1992.
- _____. "Un Fantastique au Féminin Pluriel: Jacqueline Harpman et Caroline Lamarche." **Couloirs du Fantastique**. Bologna: CLUEB, p. 139-55, 1999.
- _____. "Lecture". In: **La Fille Démantelée**. Bruxelles: Babel, 1994.
- _____. "Des Femmes Écrivent. **Textiles: Revue des Lettres Belges de Langue Française**, n° 14, 1997, p. 82-3.

- PARKES, Adam. “*Lesbianism, history, and censorship: The Well of Loneliness and the suppressed randiness of Virginia Woolf’s Orlando*”. **Twentieth Century Literature**, winter 1994, v. 40, n. 4, p. 434(27). Disponível em http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/367/378/26447961w7/purl=rc1_SP01_0_A16984596. Acesso: 13 nov. 2002.
- PASOLD, Bernadete. **Themes and Narrative Techniques in the Novels of Virginia Woolf and Clarice Lispector**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1985.
- POE, Edgar Allan. “The Fall of the House of Usher.” In: **The Norton Anthology of American Literature**. 2nd ed., Nina Baym Ed. v. 1., New York: Norton, 1985.
- POOLE, Roger. **The Unknown Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RADO, Lisa. “*Would the real Virginia Woolf please stand up? Feminist criticism, the androgyny debates, and Orlando*.” **Women’s Studies**, April 1997, v. 26 n. 2, p. 147(23). Disponível em: http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/538/531/30602072w4/purl=rcl_SP01_0_A20049226. Acesso: 26 nov. 2002.
- RALLO, Élisabeth Ravoux. **Methods de Critique Littéraire**. Paris: Armand Colin, 1993.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**. Trad. Angela Bergamini et all. São Paulo, 1996.
- RICARDOU, Jean. “Pour une Théorie de la réécriture.” **Poétique** 77 (fevereiro 1989): 3-15.
- RICOEUR, Paul. **Temps et Récit II: La Configuration du temps dans le récit de fiction**. Paris: Seuil, 1984.
- ROESSEL, David. “The Significance of Constantinople in *Orlando*.” **Papers on Language and Literature**. (Fall 1992): 398–416.
- SACKEVILLE-WEST, Robert. **Knole**. London: The National Trust, 1999.

- SAID, Edward W. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage, 1994.
- _____. **Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 6ª edição. São Paulo: Ática, 1998.
- SAUTEL, Nadine. "Moralement Incorrect." **Magazine Littéraire** n° 346, Septembre 1996, p. 70.
- SELLERS, Susan, ed. **The Hélène Cixous Reader**. Trad. Betsy Wing. New York: Routledge, 1994.
- SHAKESPEARE, William. **The Riverside Shakespeare**. Boston: Houghton, 1974.
- SHOWALTER, Elaine. **A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. London: Virago, 1982.
- SQUIER, Susan Merrill. **Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.
- TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. Coimbra: Almedina, 1983.
- TELLES, Norma. "Autor+a." **Palavras da Crítica: Conceitos no Estudo da Literatura**. Org. José Luis Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- THOMAS, Joël (Dir.). **Introduction aux Méthodologies de l'Imaginaire**. Paris: Ellipses, 1998.
- VELASQUEZ, Diego de Silva. "Las Meninas". Il. color. Disponível em: <http://www.kfki.hv/~arthp/html/v/velasque/1651-60/08menina.html>. Acesso: 10 jun 2003.
- WEBB, Caroline. "Listing to the right: authority and inheritance in *Orlando* and *Ulysses*." **Twentieth Century Literature**, Summer 1994 v40 n2 p 190(15). Disponível em: http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/661/849/2989482w1/purl=rcl_SP01_0_A_16530444. Acesso: 14 nov. 2002.

- WILSON, J. J. "Why is *Orlando* difficult?" In: MARCUS, Jane (Ed.). **New Feminist Essays on Virginia Woolf**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- WUSSOW, Helen. "Virginia Woolf and the problematic nature of the photographic image." **Twentieth Century Literature**, Spring 1994, v40 n1 p1 (14). Disponível em: http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/661/849/29893482wl/purl=rcl_SP01_0_A15671767. Acesso: 14 nov. 2002.
- YERLÉS, Pierre. "Enseigner le Fantastique Belge," **Textyles: Revue des Lettres Belges de Langue Française**, n°10, 1993, p.229.
- ZIMERMAN, David E. **Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- ZWERDLING, Alex. **Virginia Woolf and the Real World**. Berkeley: University of California Press, 1986.

ANEXO A

**FOTOS DE VIRGINIA WOOLF E
JACQUELINE HARPMAN**



Virginia Woolf (Foto por Man Ray - Virginia Woolf Estate). Disponível em:

www.video.warwick.ac.uk/viriniawoolf/slides/slides1.htm. Acesso: 16 jun. 2003



Jacqueline Harpman (Foto fornecida pela própria Harpman)

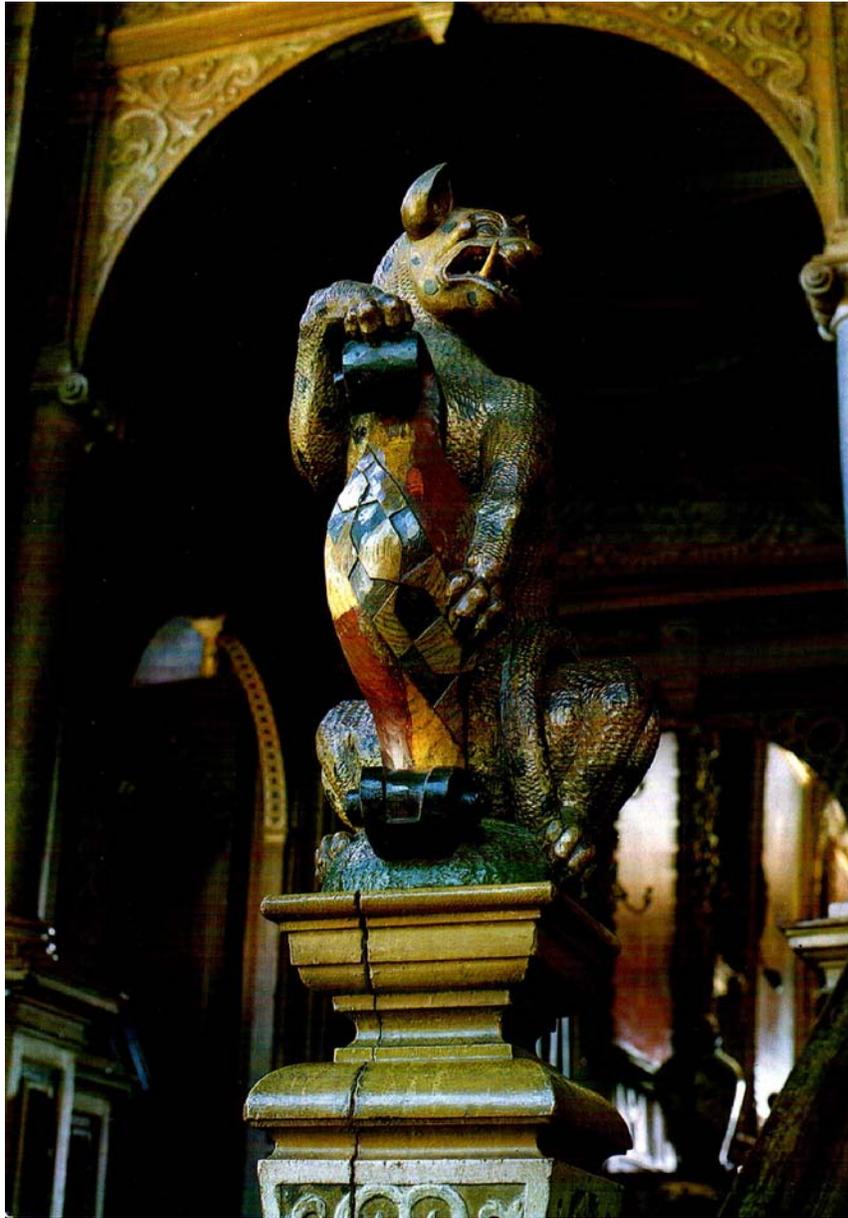
ANEXO B

FOTOS DE KNOLE E LEOPARDO HERÁLDICO



The west front

Knole House, Seven Oaks - Inlaterra



Leopardo Heráldico

ANEXO C

ILUSTRAÇÕES EM *ORLANDO*



ORLANDO AS A BOY

Orlando quando Criança



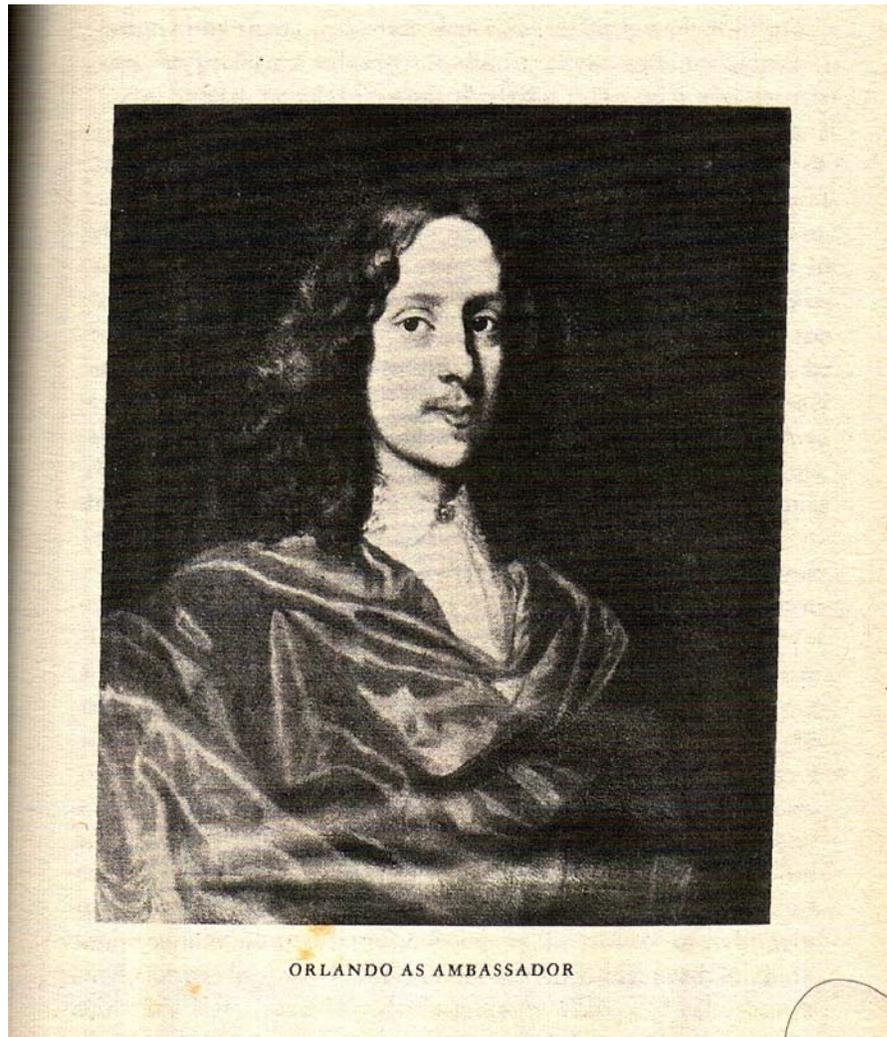
THE RUSSIAN PRINCESS AS A CHILD

A Princesa Russa quando Criança

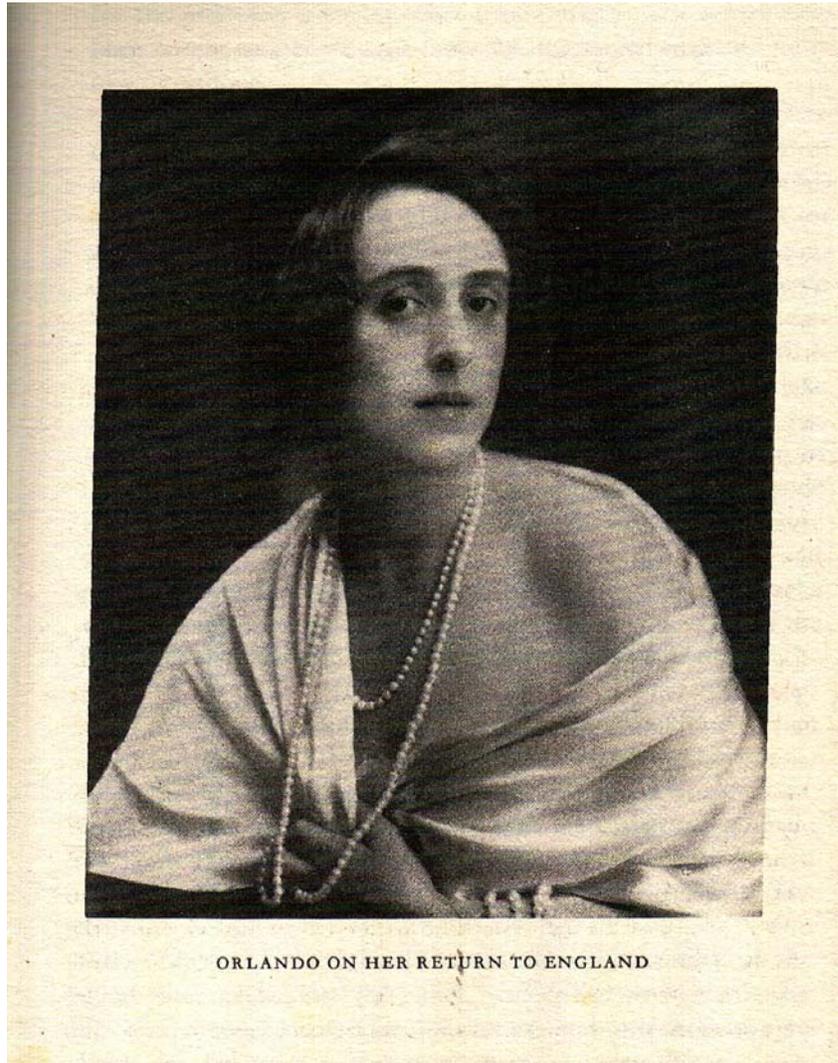


THE ARCHDUCHESS HARRIET

Arquiduquesa Harriet



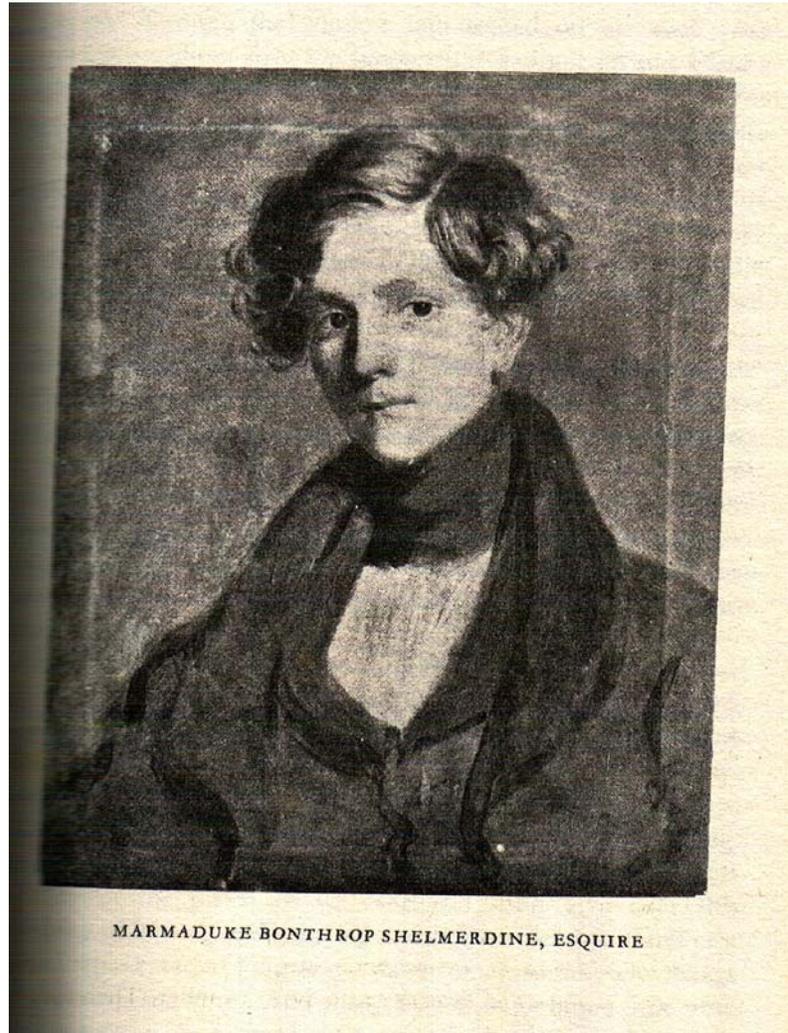
Orlando como Embaixador



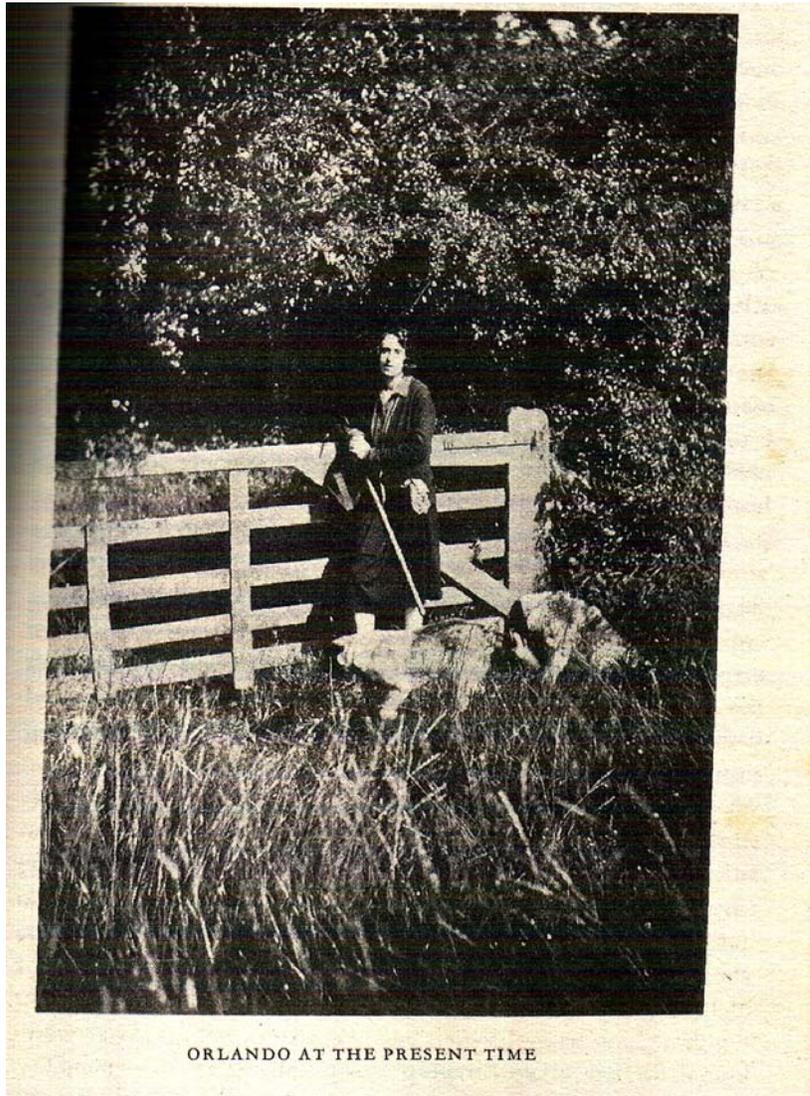
Orlando no Retorno à Inglaterra



Orlando por Volta de 1840



Marmaduke



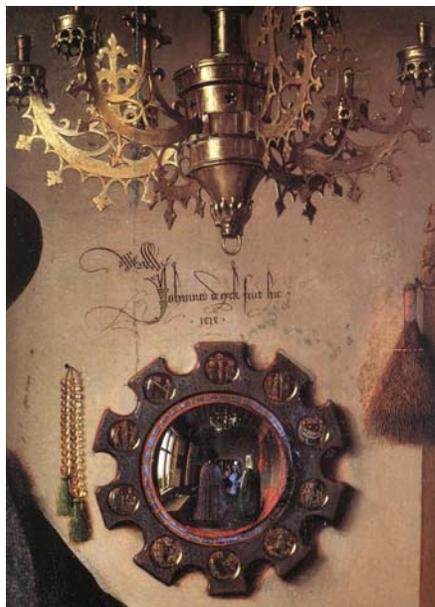
Orlando no presente.

ANEXO D

A MISE EM ABYME NA PINTURA



O Casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami (Jan van Eick, 1434)



Detalhe do Espelho



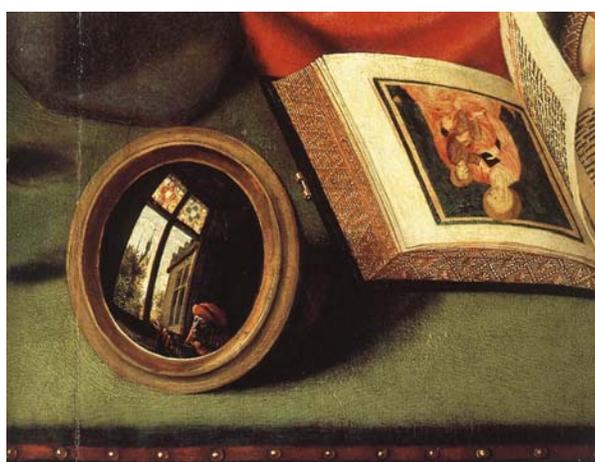
"Díptico de Maarten Nieuwenhove (1487), de Hans Memling"



Detalhe do Espelho



O Cambista e sua mulher(Quentin Matsys, 1514)



Detalhe do Espelho



As Meninas, De Velasquez (Espanha, 1656)