

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

TRAVESTISMOS E INTERTEXTUALIDADES EM
***ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF E NA OBRA**
HOMÓNIMA DE SALLY POTTER

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em
Literatura Comparada – Literatura e Cinema

LÍGIA LOPES DE OLIVEIRA

Nome: Lígia Isabel Guerreiro Lopes de Oliveira

Departamento de Letras Clássicas e Modernas

Orientadoras: Professora Doutora Mirian Tavares

Professora Doutora Isabel Fernandes

Data: 14 de Novembro de 2005

Título da Dissertação: Travestismos e Intertextualidades em *Orlando* de Virginia Woolf e na obra homónima de Sally Potter.

Júri:

Presidente: Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares (UALG).

Vogais: Doutora Maria Teresa Alves de Sousa Almeida (UNL);

Doutora Isabel Maria da Cunha Rosa Fernandes (UL);

Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares (UALG).

Aos meus pais, pelas estruturas sólidas.

Aos que comigo vão sobrevivendo na dilatação do tempo. Aos/Às Orlandos que me polvilham a vida de fantasia e de multidade.

Às minhas orientadoras, Professora Mirian Tavares e Professora Isabel Fernandes, pela liberdade, incentivo e orientação constantes.

RESUMO

A presente dissertação pretende dar atenção a uma leitura particularizada de alguns aspectos e conceitos específicos presentes em *Orlando* de Virginia Woolf bem como do modo como eles são trabalhados na obra fílmica homónima de Sally Potter.

O travestismo, usado no sentido literal e no sentido metafórico, será o fio condutor do trabalho. O travestismo será perspectivado como elemento que desafia a ordem simbólica; como *terceiro* que simultaneamente põe em causa o pensamento binário e a ideia de uma identidade fixa e imanente. Ele actua como proporcionador de um espaço de possibilidade, onde as restrições sociais e culturais podem ser questionadas. O uso metafórico de travestismo estará directamente relacionado com o *hibridismo* que o romance de Virginia Woolf encerra.

Assim sendo, a miscigenação de estilos, de vozes e de discursos existente em *Orlando* levaram-nos à teoria de Mikhail Bakhtin e de Linda Hutcheon, que, assim, guiarão a nossa leitura quer do objecto literário quer do objecto fílmico. Conceitos como “polifonia”, “plurilinguismo”, “dialogismo” e “intertextualidade” (a palavra de Julia Kristeva para o termo bakhtiniano de “dialogismo”) serão, pois, úteis na análise que pretendemos levar a cabo no texto literário e no texto fílmico, na medida em que ambos estão em diálogo e interacção permanente com outros textos.

Outro dos argumentos em que nos baseamos, no decurso do trabalho, é precisamente o carácter reflexivo que o romance e o filme contêm. É este cunho reflexivo que lhes permite re-analisar a literatura e o cinema, ao mesmo tempo que re-vêem o mundo com um olhar renovado e fresco.

PALAVRAS-CHAVE:

TRAVESTISMO, PARÓDIA, ANDROGINIA, GÉNERO, DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE.

ABSTRACT:

This work attempts to draw a specific comparative study on Virginia Woolf's *Orlando* and on Sally Potter's homonymous film. Transvestism will serve as guidance throughout this study, either in its literal meaning or metaphorical one. Transvestism will be seen as a disruptive element, a "third" that questions both binary thinking and the idea of a fixed identity. It offers a space of possibility, where one can actually be in, as if to be able to cope with the constraints of culture. Our use of its metaphorical meaning will be dealing with the *hybrid* aspect Woolf's novel is involved with.

Therefore, the miscegenation of style, voice and speech that do exist in *Orlando* has guided us not only towards a Bakhtinian approach to both Woolf's novel and Sally Potter's film but also to the use of Linda Hutcheon's theory of parody, among others.

Also, the concepts of "polyphony", "heteroglossia", "dialogism" and "intertextuality" (Julia Kristeva's word for Bakhtin's "dialogism") will be helpful to our analysis of both texts as being in constant dialogue and interaction with other texts, all of which have the potential of conditioning others. One of our arguments throughout this work is that the novel and the film's self-reflexivity allows them to re-analyse literature and cinema and thus be able to look at the(ir) world with fresh eyes.

KEY-WORDS:

TRANSVESTISM, PARODY, ANDROGYNY, GENDER, DIALOGISM AND INTERTEXTUALITY.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
NOTA BIBLIOGRÁFICA	15
CAPÍTULO I	
Jogos intertextuais em <i>Orlando</i> : o romance como <i>locus</i> da relação dialógica entre <i>textos</i> e <i>texto</i> e <i>leitor/a</i>	16
CAPÍTULO II	
Uma biografia da paródia em <i>Orlando</i> – a revalorização do <i>excêntrico</i>	35
CAPÍTULO III	
Notas em direcção a uma definição do conceito de <i>androginia</i>	63
CAPÍTULO IV	
A descolonização do género – o acto de travestismo como <i>terceiro</i> espaço de possibilidade em <i>Orlando</i> de Virginia Woolf e de Sally Potter	89
CAPÍTULO V	
(Des)construções literárias e cinematográficas em <i>Orlando</i> de Sally Potter	126
CONCLUSÃO	142
BIBLIOGRAFIA	
Bibliografia Primária	144
Bibliografia Secundária	145
FILMOGRAFIA	156
ÍNDICE ONOMÁSTICO	157

The question of who I was consumed me.

I became convinced I should not find the image
Of the person that I
was: Seconds passed. What rose to the surface in me
plunged out of sight again. And yet I felt
the moment of my first investiture
was the moment I began to represent myself –
the moment I began to live – by degrees – second by
second – unrelentingly – Oh mind what you’re doing! –
do you want to be *covered* or do you want to be *seen*? –

And the garment – how it becomes you! – starry
with the eyes of
others,
weeping –

Jorie Graham
“Notes on the Reality of the Self”

Introdução

No âmbito dos estudos comparados entre Literatura e Cinema, a presente dissertação pretende dar atenção a uma leitura particularizada de alguns aspectos e conceitos específicos presentes em *Orlando* de Virginia Woolf bem como do modo como eles são trabalhados na obra fílmica homónima de Sally Potter. A complexidade e densidade do livro de Virginia Woolf levaram à necessidade de procurar escamotear determinados visos que, a nosso ver, são fundamentais ao entendimento do romance e que permitem, assim, a presença de um fio condutor neste trabalho.

Reportar-nos-emos à inclusão do travestismo nas duas obras. Por travestismo entende-se a roupagem que, neste caso, o texto literário e o/a protagonista de Woolf, e, conseqüentemente, o texto fílmico e o/a protagonista de Sally Potter conseguem envergar. Porquanto o travestismo é originador de um terceiro espaço de possibilidade que se constrói por via de uma escolha, o/a protagonista adota-o como forma de escapar à rigidez das condutas sociais e de posicionar-se no prazer que esse espaço, simbólico, lhe permite. Na narrativa (literária e fílmica), ele sobrevém justamente através da dialogia que é conduzida com outros enunciados de proveniência distinta.

Além disso, ao compreender uma multiplicidade de temáticas e de leituras, e ao proporcionar uma vasta possibilidade de pontos-de-vista diferentes acerca da questão do travestismo, da androginia, do amor à escrita ou inclusivamente do amor à leitura, *Orlando* arroga o carácter *híbrido* que o constitui. A miscigenação de formas, de vozes e de discursos que o romance reúne guiou-nos à problematização que o teórico russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin compôs sobre o género romanesco. Aludiremos essencialmente ao entendimento de Bakhtin do romance enquanto género que procura desafiar a autoridade canónica instituída e que, simultaneamente, congrega uma pluralidade de veios discursivos que se acham em permanente zona de contacto vivo. As

noções de polifonia, de plurilinguismo e de dialogismo ajudam ao enquadramento teórico que fazemos de *Orlando*. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva servir-nos-á também de apoio teórico.

O romance é exemplificativo do diálogo entre o fantástico e o biográfico (dificilmente tradutor de verdade absoluta), entre o masculino e o feminino ou entre os cruzamentos da própria história. É, pois, nosso argumento que a voz autoral, a voz do narrador (biógrafo), o discurso idiossincrásico de cada personagem bem como a convivência de vários registos estão necessariamente incluídos na amálgama de vozes que habita o texto literário.

Orlando abarca mais de três séculos da história e cultura inglesas. Esta dilatação temporal permite também que as personagens circulem em vários quadrantes e “microcosmos” sócio-culturais, proporcionando, uma vez mais, a que a teoria bakhtiniana sirva de quadro teórico à nossa leitura de *Orlando*. Como tal, o primeiro capítulo – “Jogos intertextuais em *Orlando*: o romance como *locus* da relação dialógica entre *textos* e entre *texto* e *leitor/a*” – versará sobre as questões supracitadas.

No segundo capítulo do trabalho – “Uma biografia da paródia em *Orlando* – a revalorização do excêntrico” – servir-nos-emos da teoria de Linda Hutcheon sobre paródia. É nosso argumento, neste capítulo, que Virginia Woolf escolhe aportar *Orlando* no subgénero biográfico para, ao mesmo tempo, proceder a uma reflexão quer sobre as especificidades do registo quer sobre a figura do narrador/biógrafo. Ao propor-se meditar sobre a biografia, sobre as suas especificidades ou sobre o processo de fabricação de escrita, a reflexão da autora transcende a troça ao registo biográfico e o carácter metaliterário de *Orlando* torna-se, desse modo, evidente – *Orlando* faz(-se) perguntas, evoca outros textos, outras fontes. Com efeito, o carácter paródico do romance permite-lhe não só potenciar novas *políticas textuais* como também re-visionar

e “transcontextualizar”, na óptica de L. Hutcheon, obras anteriores a ele. Exemplos deste diálogo permanente entre o texto e os seus outros são a figura do narrador, nos termos em que surge retratada no romance; a intertextualidade entre *Orlando* e as figuras alegóricas das “morality plays” dos séculos XV e XVI; os ecos que, cremos, contém da peça de William Shakespeare, *As You Like It* (1595-6) – e que nos apontarão o caminho para o terceiro e quarto capítulos da dissertação –; bem como a (auto)ironia formalizada no romance.

O terceiro capítulo da dissertação – “Notas em direcção a uma definição de androginia” – visa sobretudo procurar entender o modo como alguma crítica feminista considerou o conceito woolfiano de androginia, proposto por Woolf em *A Room of One's Own* (1929). Esta terceira parte recairá sobre a polémica, protagonizada por Elaine Showalter, em torno da definição woolfiana de androginia. Ao recorrer à crítica biográfica como única via de refutar o conceito, Showalter define androginia como utopia falhada, apenas exequível no domínio teórico. Nesse sentido, valer-nos-emos da crítica perfilhada por Toril Moi, numa tentativa de contrapor a fundamentação da primeira. Para tal faremos uso da leitura crítica de alguns ensaios da autora, entre os quais “Professions for Women”, “Women and Fiction” e *A Room of One's Own*. O presente capítulo suportar-se-á, então, na linha teórica proposta por Toril Moi, cuja crítica feminista (de vertente anglo-americana) incide especificamente sobre estudos feministas relativos à obra de Virginia Woolf. Como tal, o fundamento que usámos na primeira parte da dissertação – de que a escrita de Woolf é desconstrutiva, reveladora da natureza plural discursiva e se recusa a apresentar significados unívocos – é aqui retomado quando nos referimos, por exemplo, ao uso que Woolf faz da técnica modernista “the stream of consciousness”. Sempre apoiada na linha teórica de Toril

Moi, a reflexão que tecemos parte para a noção textual defendida por Julia Kristeva, que contempla o texto como *produtividade*.

Da noção de rompimento com a tradição literária e com a linguagem simbólica (na qual se rejeita a fixidez da dicotomia entre masculino e feminino), avançamos para aquele que será o quarto capítulo da dissertação – “A descolonização do género – o acto de travestismo como *terceiro* espaço de possibilidade em *Orlando* de Virginia Woolf e de Sally Potter”.

O trabalho de reflexão sobre o acto de travestismo – neste capítulo perspectivado enquanto sistema retórico de significação – alicerça-se sobretudo na noção de que o género é sempre *performativo*. A nosso ver, Orlando (protagonista de Woolf e de Potter) não incorpora apenas a fusão da dualidade com a que a sociedade talha e ajusta um rol de doutrinas comportamentais relativamente ao sexo biológico. Como representante da subversão que é feita à permanente dicotomia em que são embotados o sexo feminino e o sexo masculino, Orlando vem demonstrar, no filme e no romance, que a identidade enquanto categoria não é fixa e imanente, mas constituída por elementos de *transdisciplinaridade* e de *hibridismo*. O género actua então como espaço propício a uma *performatividade* latente, de que resulta sempre uma *fabricação* da essência ou da identidade, nas palavras de Judith Butler. O travestismo é, nesse sentido, encarado como terceiro espaço de possibilidade, algo que desafia a construção de uma harmoniosa simetria binária. Este *terceiro*, em que se insere o acto de travestismo, actua como simbólico (na terminologia de Jacques Lacan), isto é, o mundo real com que o sujeito tem de se relacionar, nomeadamente através da sua imersão nos códigos e padrões de conduta culturais. Porquanto a presença de alguém que se traveste num texto, num espaço ou numa cultura determina, de imediato, uma crise de identidade nos meandros desse mesmo corpo/lugar e marca a existência do Simbólico na sociedade. O

presente capítulo versará então sobre a forma como a demarcação do simbólico, por meio do acto de travestismo, será materializada quer no filme quer no romance.

O quinto e último capítulo desta dissertação – “(Des)construções literárias e cinemáticas em *Orlando* de Sally Potter” – suportar-se-á na aplicação, no filme, das teorias de M. Bakhtin e de J. Kristeva. Abordaremos questões relativas às noções de dialogismo, de polifonia e de intertextualidade, na tentativa de comprovar que o filme de Potter é também *locus* de diálogo interartístico (estabelecer-se-á, por exemplo, um paralelo entre a cinematografia de Potter e a de Derek Jarman). Tentaremos demonstrar que o carácter metanarrativo que o livro de Woolf comporta serve de mote a Sally Potter para que também proceda a uma reflexão sobre a sua arte e sobre o cinema, em geral. O diálogo que biógrafo e Orlando estabelecem consigo próprios é transposto para a narrativa fílmica ora através da adequação de técnicas experimentais ora através da adaptação de técnicas tradicionais, possibilitadoras de (re)leituras da arte de fazer cinema.

Congregaremos duas correntes diferentes de crítica feminista na leitura que fazemos de *Orlando*: uma de origem anglo-americana (onde se incluem Toril Moi e Elaine Showalter), outra oriunda da escola francesa (de que fazem parte Hélène Cixous e Julia Kristeva). Se por um lado, o *nexus* da crítica feminista anglo-americana é a recuperação das experiências históricas das mulheres enquanto leitoras e escritoras, por outro lado, a crítica feminista francesa olha sobretudo para a forma como o “feminino” tem sido definido e representado por meio dos sistemas simbólicos da própria linguagem. O que nos parece proveitoso será a possibilidade de miscigenar teorias, no intuito de continuarmos a reflectir sobre a construção de um cânone feminino, do qual Virginia Woolf há muito faz parte. Procuraremos, contudo, redescobrir e resgatar

elementos textuais, discursivos, de modo a destacar o *prazer textual* e (*filmico*) que *Orlando*, romance e filme, evocam.

Contrariamente ao que é confessado por Woolf, em *A Writer's Diary*, permanece a convicção de que o tempo que concedeu à reflexão sobre a forma da obra a ajudou, efectivamente, a experimentar novos caminhos na sua escrita e a ousar tirar partido do gozo estético – isto é, de divertir-se com e através do processo de criação de *Orlando*. Divergimos de Woolf quando afirma que não entrou nas profundezas da sua pessoa ao escrever *Orlando*. Fê-lo, porém, através de um estilo e de um tom que aparentemente não se conjugam com a seriedade que as temáticas designadas por convenção requerem. Não é pelo facto de depararmos com uma profusão metaliterária por parte da figura do biógrafo que deixamos de cogitar sobre a questão da sexualidade ambígua de Orlando; sobre a condição alienígena que carrega e a sua conseqüente rendição/desobediência ao espírito da época; ou sobre a necessidade de poder criar uma obra de arte e adentrar-se nela.

Terminamos com a confissão da autora relativamente ao carácter experimental que o romance encerra e que, cremos, nos ajuda a trilhar o caminho da multiplicidade de estilos, vozes e temáticas – aquele que nos serviu de guia no decurso deste trabalho:

[...] I mean the situation is, this *Orlando* is of course a very quick brilliant book. Yes, but I did not try to explore. And must I always explore? Yes I think so still. Because my reaction is not the usual. Nor can I even after all these years run it off lightly. *Orlando* taught me how to write a direct sentence; taught me continuity and narrative and how to keep realities at bay. But I purposely avoided of course any other difficulty. I never got down to my depths and made shapes square up, as I did in the *Lighthouse*. Well but *Orlando* was the outcome of a perfectly definite, indeed overmastering, impulse. I want fun. I want fantasy.

I want (and this was serious) to give things their caricature value. [...] Again, one reviewer says that I have come to a crisis in the matter of style: it is now so fluent and fluid that it runs through the mind like water. [...] I rather think the upshot will be books that relieve other books: a variety of styles and subjects: for *after all, that is my temperament, I think, to be very little persuaded of the truth of anything.*¹

¹ Virginia Woolf, *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf (San Diego: A Harvest Book: Harcourt, Inc., n.d.) 133-134 (November 7th 1928) (sublinhado meu).

Nota Bibliográfica

A lista que se segue pretende indicar as abreviaturas dos textos de Virginia Woolf usadas na presente dissertação. Todas e quaisquer referências aos textos mencionados serão seguidas do respectivo número de página(s).

O: Orlando: A Biography. London: Penguin Books, [1928] 1993.

A Change of Perspective: A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf, Volume III: 1923-1928. Ed. Nigel Nicholson. London: The Hogarth Press, 1977.

“A Letter to a Young Poet”: “A Letter to a Young Poet”. *The Death of the Moth and Other Essays.* Harmondsworth: Penguin Books, 1965.

AWD: A Writer’s Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf. Ed. Leonard Woolf. San Diego: A Harvest Book: Harcourt, Inc., n.d..

Leave the Letters till We’re Dead: Leave the Letters till We’re Dead: The Letters of Virginia Woolf, Volume VI: 1936- 1941. Ed. Nigel Nicholson. London: The Hogarth Press, 1980.

“Professions”: “Professions for Women”. *Virginia Woolf on Women and Writing.* Ed. Michèle Barrett. London: The Women’s Press, 1996.

RoOO: A Room of One’s Own. London: Penguin Books, 2000.

The Sickle Side of the Moon: The Sickle Side of the Moon: The Letters of Virginia Woolf, Volume V: 1932-1935. Ed. Nigel Nicholson. London: The Hogarth Press, 1979.

“WF”: “Women and Fiction”. *Virginia Woolf on Women and Writing.* Ed. Michèle Barrett. London: The Women’s Press, 1996.

I – Jogos *intertextuais* em *Orlando*: o romance como *locus* da relação dialógica entre *textos* e entre *texto* e *leitor/a*

“for great poets do not die; they are continuing presences”

Virginia Woolf

I sketched the possibilities which an unattractive woman, penniless, alone, might yet bring into being. I began imagining the position – how she would stop a motor on the Dover road and so get to Dover; cross the channel etc. It struck me, vaguely, that I might write a Defoe narrative for fun. Suddenly between twelve and one I conceived a whole fantasy to be called “The Jessamy Brides” – why, I wonder? I have rayed round it several scenes. Two women, poor, solitary at the top of a house. One can see anything (for this is all fantasy), the Tower Bridge, clouds, aeroplanes. Also old men listening in the room over the way. Everything is to be tumbled in pell mell. It is to be written as I write letters at the top of my speed; on the ladies of Llangollen; on Mrs. Fladgate; on people passing. No attempt is made to realise the character.

Sapphism is to be suggested. Satire is to be the main note-satire and wildness. The ladies are to have Constantinople in view. Dreams of golden domes. My own lyric vein is to be satirised. Everything mocked. And it is to end with three dots...so. For truth is I feel the need of an escapade after these serious poetic experimental books whose form is always so closely considered.²

² Virginia Woolf, *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf (San Diego: A Harvest Book: Harcourt, Inc., n.d.) 104 (March 14th, 1927). Nigel Nicolson, na biografia sobre Virginia Woolf, reflecte acerca do tom presente nos seus diários e cartas. Segundo o próprio, as cartas de Woolf seriam mais um exercício de estilo do que os diários, geralmente escritos num tom sorumbático, de lamento existencial: “The diary was to her like a hammock, for contemplation; the letters were like a trampoline, for literary exercise and gossip. The dominant tone of the diary was melancholy; of the letters, provocation and delight.” Nigel Nicolson, *Virginia Woolf* (London: Phoenix, 2000) 57.

Esta fantasia de que Woolf fala viria a tomar forma, não segundo as linhas que desenvolve na carta, mas através de uma outra criação que se demarca do pendor dramático-lascivo das duas “poor solitary women”. *Orlando* está evidentemente remoto no que respeita à explanação dos valores materiais credenciados às irmãs Jessamy. Aliás, o “patrician splendour” de *Orlando*, de que nos fala Laura Marcus³, está longe de se assemelhar à ideia primeira de Woolf. A fantasia embrionária permanece, todavia, nos aspectos que envolvem as temáticas relativas não apenas às mulheres, como também à sexualidade e ao modo como é feita a sua partilha em períodos diferentes da história do mundo.

Alguns meses mais tarde, Woolf amadurece esta ideia e diz pretender fazer o esboço de uma resenha histórica em que surjam retratados todos os seus amigos íntimos. O texto funcionará, então, como uma amálgama de duas ideias anteriormente esboçadas, que, contudo, terá um resultado único no cômputo da obra de Woolf. Será uma forma de legitimar em tempo de vida memórias das pessoas caracterizadas, denotando um tom irreverente, ao invés de se fazer uma biografia rígida, críptica, que tem necessariamente que inscrever-se no período póstumo daquele que é biografado.⁴

Num estudo sobre a questão da “impossibilidade da auto/biografia”, Mary Evans⁵ vai ao encontro da perspectiva de Woolf no ensaio “The New Biography” (onde Woolf também inclui uma recensão a *Some People*, de Harold Nicolson). Neste último ensaio, em resposta a uma citação de Sir Sidney Lee, que vê como propósito exclusivo da biografia a transmissão verídica da personalidade da pessoa biografada, Woolf contra-argumenta, revelando que “verdade” e “personalidade” são conceitos

³ Laura Marcus, *Virginia Woolf* (Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1997) 115.

⁴ AWD 112: “One of these days, though, I shall sketch here, like a grand historical picture, the outlines of all my friends. [...] It might be a most amusing book. The question is how to do it. Vita should be Orlando, a young nobleman. There should be Lytton; and it should be truthful, *but fantastic*” (sublinhado meu). E para o carácter póstumo de toda a biografia, veja-se Sidonie Smith, and Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guideline for Interpreting Life Narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001) 5.

⁵ Mary Evans, *Missing Persons, The Impossibility of auto/biography* (London: Routledge, 1999) 1.

contraditórios, e que, ainda que o primeiro elemento seja, de facto, reclamado na biografia, tende a não estabelecer uma relação harmoniosa quer com a ficção quer com qualquer descrição de vida interior.⁶ De igual modo, Mary Evans defende a ficcionalidade da biografia; em suma, ambas partilham a opinião de que o registo biográfico deverá também mesclar a sua narrativa com alguns detalhes ficcionados por contraste com o que acontecia nos primórdios em que aquela se pretendia fidedigna e marcada pela distância entre biógrafo/a e biografado/a. Contrastivamente, na contemporaneidade é dado adquirido que dificilmente a vida biografada espelhará *ipsis verbis* aquela que é/foi a sua realidade. Diz-nos a autora que os subgéneros autobiográfico e biográfico se eximem a digressões meramente “realistas”. Não conseguem registar aquilo que proclamam representar, designadamente o conceito da pessoa como um “todo”; isto porque a noção de “todo” é ela própria uma ficção, uma crença que ambos se outorgaram criar. Neste contexto, esta tendência de catalogar a biografia como não-ficção deverá, na visão de Mary Evans, ser re-equacionada, pois seria certamente mais profícuo aceitá-la como um *mundo possível*, simultaneamente produto de uma projecção mítica da sociedade em que vivemos, bem como dos constrangimentos sociais a que estamos sujeitos.⁷

Note-se ainda que, algures entre o final do século XIX e o início do século XX (precisamente a época em que Virginia Woolf se presta ao serviço da escrita biográfica – a título de exemplo: o já referido ensaio “The New Biography”, que completa quando inicia a escrita de *Orlando: A Biography*, *Flush: A Biography* ou *Roger Fry: A Biography*), emergem no registo biográfico algumas características específicas que irão revelar-se distintivas face ao que havia sido a prática corrente até então. São elas, de acordo com Evans, “the development of self-consciousness, which is a characteristic of

⁶ Cf. Sandra Gilbert, introduction: “Orlando: *Virginia Woolf’s* Vita Nuova”, *Orlando: A Biography*, by Virginia Woolf (London: Penguin Books, 2000) xi-xxxviii.

⁷ Evans 1.

early modernism, and the increasingly problematic negotiation of the boundaries between the public and the private.”⁸

A relação entre memória e história – escrita biográfica e escrita histórica (aqui na acepção estrita de subgénero narrativo) – torna-se num dos aspectos importantes da narrativa de *Orlando*.⁹ Cada relato histórico requer um estilo e um tratamento ensaístico convergentes com cada *Zeitgeist*, tal como é reconhecido em *Orlando*: “[...] for the transaction between a writer and the spirit of the age is one of infinite delicacy, and upon a nice arrangement between the two the whole fortune of his works depends.”¹⁰ Consequentemente, um tratamento literário necessariamente diferenciado daquele utilizado pela figura sibilina e verborreica que biografava a existência de Orlando.

Orlando é sincrético na forma como se desvela ao assumir a sua hibridez, a sua multiplicidade¹¹; “todo o texto que pretenda afirmar algo de unívoco é um universo que

⁸ Evans 12. Face ao exposto, deve reconhecer-se na *persona* literária de Lytton Strachey a sagacidade de modernizar a auto/biografia, demarcando-se das convenções vitorianas a que os dois subgéneros estavam amarrados. Strachey experimenta-o em 1918, nomeadamente através da publicação de *Eminent Victorians*. Esta modernização da auto/biografia deve-se, em grande parte, à leitura atenta de muitos dos escritos de Sigmund Freud, cuja leitura era obrigatória no círculo de Bloomsbury. (Cf. Evans 19) Para a importância de Strachey na história da biografia, leia-se Virginia Woolf, “The Art of Biography”, *The Death of the Moth and Other Essays* (Harmondsworth: Penguin Books, 1965) 163-166. Foi, inclusivamente, na editora caseira que, em 1917, Virginia Woolf fundou com Leonard Woolf, a Hogarth Press, que Freud, entre outros, se revelou (o amor de Woolf pelo saber livresco tem expressão máxima na forma como, ternamente, ela e Leonard compunham os livros à mão, os encadernavam e os expediam).

⁹ Cf. Laura Marcus 115. Também Hermione Lee circunscreve *Orlando* a um hibridismo que ora ridiculariza os *pastiches* próprios da literatura vitoriana ora se deixa submergir neles, fazendo uso de factos históricos comprovados: “Each historical period, which in itself illustrates or sets off a part of Orlando’s character, is invoked by literary or artistic allusions which may [...] move towards actual stylistic parody. Usually, however, the allusions suggest rather than imitate the tone of the period.” Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf* (London: Methuen & Co Ltd, 1977) 143.

¹⁰ Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (London: Penguin Books, [1928] 1993) 184. Todas as referências ao texto remetem para esta edição da obra, doravante identificada pela inicial *O* seguida do número de página(s).

¹¹ No capítulo “Orlando”, Michael Rosenthal assume a tessitura do romance como absolutamente “wild and free”, mas nem por isso deixa de lhe atribuir um propósito sério, no que concerne ao seu respeito pela imaginação criativa, ao tratamento concedido ao tempo cronológico e interior, bem como à forma pela qual exhibe a sexualização dos seres: “[...] although the fun, fantasy, and looseness of structure provide Woolf with a respite from her central preoccupation with form, *Orlando* is by no means a trivial entertainment designed solely to amuse. [...] far from being a precious oddity, *Orlando* is a substantial work of art whose lighthearted treatment of serious subjects does not belie their importance. It is without question a significant part of Woolf’s total achievement.” Michael Rosenthal, *Virginia Woolf* (New York: Columbia University Press, 1979) 128-9. Também referindo-se ao carácter híbrido de *Orlando*, Herbert Marder diz que este romance foge à categorização e está longe de se poder etiquetar: “Fantasy, novel, biography, poem, history – all of these terms may be applied to the book, but no single one describes it

erra [...]”, assim determinou Umberto Eco.¹² É precisamente nesta circunstância que *Orlando* se pode assumir como texto palimpsesto. Ou seja, um texto que existe sob outro(s) texto(s)¹³, circunstância da própria história ou fruto do processo dubitativo de quem o engendra. *Orlando* é, pois, necessariamente consequência das múltiplas leituras levadas a cabo por Woolf. Em última análise, o retrato que emerge é o de Woolf *artista*, propiciadora de visões sobre a arte e sobre o processo criativo que fez nascer *Orlando*, pois qualquer artista, antes mesmo de criar a sua arte, tem que se descortinar a si mesmo/a. Exactamente por isso é que, como iremos verificar mais à frente, Orlando vive uma mudança de sexo e necessita experienciar trezentos anos de existência para, durante esse processo, poder absorver essa descoberta interior.¹⁴

Um romance não se define linearmente. Um romance nunca será só e apenas um romance, na medida em que o género consegue, de uma só penada, incidir sobre a forma que toma, dialogar com os exercícios de escrita anteriores a ele, ou satirizar certas práticas interpretativas, como é o caso da decifração biográfica que vigora em *Orlando*. Woolf trabalha o(s) romance(s) a um nível metafísico, procurando sempre ora experimentar novas formas de reflexão ora consubstanciar novos veios discursivos. Em *Orlando*, a autora chega, inclusivamente, a delinear uma espécie de história da literatura anglo-saxónica.

adequately. It seems fitting that this book about the intermingling of the sexes should be a hybrid of several literary types.” Herbert Marder, *Feminism and Art - A Study of Virginia Woolf* (Chicago: The University of Chicago Press, n.d.) 114.

¹² Umberto Eco, “Interpretação e História”, trans. Miguel Serras Pereira, *Interpretação e Sobreinterpretação*, ed Stefan Collini (Lisboa: Editorial Presença, 1993) 41.

¹³ Do grego *palimpsestos*, «raspado de novo». Christine Brooke-Rose, na conferência “História Palimpsesto”, toma este título de empréstimo a uma noção expressa no romance *Shame*, de Salman Rushdie. Usa-se aqui a interpretação da história como ficção. Segundo Brooke-Rose, o romance teve as suas raízes em documentos históricos e manteve sempre uma ligação íntima com a história. Mas a tarefa do romance, ao contrário da história, “é impelir os nossos horizontes intelectuais, da imaginação e do espírito, até pontos de ruptura.” De acordo com Brooke-Rose, as histórias palimpsesto fazem-no, “combinando o realismo com o sobrenatural e a história com a reinterpretação filosófica [...]” Christine Brooke-Rose, “História Palimpsesto”, Collini 122.

¹⁴ Cf. Rosenthal 130.

É, conseqüentemente, sob a perspectiva atinente às características mais evidentes do romance, enquanto género literário eleito por Woolf, que chegamos à sistematização do género por um dos seus mais influentes teóricos, o russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin.¹⁵

Em evidente cisão com as constricções das Poéticas Clássicas, o romance torna-se, sobretudo a partir do século XVIII, género narrativo por excelência, arrogando-se um carácter multiforme no estilo, no discurso e na voz.¹⁶

Estreitamente ligado à epopeia, mas bem distinto dela, como demonstra Bakhtin (“Epic and Novel”), o romance acaba por vir a desempenhar, nas sociedades modernas, o mesmo papel relevante que outrora cabia àquele género “de caracteres virtuosos”¹⁷ – Hegel ter-se-á referido ao romance como a “moderna epopeia burguesa”. Ainda que objectivamente haja afinidades funcionais entre os dois géneros, o romance destaca-se da epopeia, na medida em que dispõe de uma tridimensionalidade, propiciadora não só de um novo sentido de tempo, mas também de uma abertura espacial ao presente e à realidade contemporânea que decide tratar num determinado momento.¹⁸

Contrastivamente com a epopeia, o romance não se detém na representação de um universo hierarquicamente organizado, de um passado absoluto ou do peso da tradição – ou seja, os três componentes modelares que Bakhtin aponta como constitutivos da epopeia: “The world of the epic is the national heroic past: it is a world of ‘beginnings’ and ‘peak times’ in the national history, a world of fathers and of

¹⁵ Profundamente interessado pela filosofia alemã, Bakhtin via-se, no início da sua produção ensaística, mais como filósofo do que propriamente como teórico literário. No círculo que vem a formar, imediatamente após a Revolução de 1917, o “Círculo de Bakhtine”, incluem-se membros como V. N. Vološinov, primeiramente musicólogo e poeta simbolista, depois linguista; M. V. Judina, pianista; B. M. Zubakin, arqueólogo; e, mais tarde, em 1920, P. N. Medvedev. Cf. Michael Holquist, ed., *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 2001), Introduction, xxi-xxiv.

¹⁶ Cf. M. Bakhtin, “Discourse in the Novel” (1934-35), Holquist, ed., *The Dialogic Imagination* 261.

¹⁷ Cf. Aristóteles, *Poética* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004) 1449b 46-7.

¹⁸ Cf. Bakhtin, “Epic and Novel” 11.

founders of families, a world of ‘firsts’ and ‘bests’.¹⁹ Ao passo que o discurso épico é accionado pela tradição (corroborando quer a inacessibilidade do passado à experiência pessoal quer a inexistência de um ponto de vista ou de uma avaliação pessoal acerca do evento descrito), o romance, em contraposição, está associado à zona de contacto vivo com as linguagens do seu tempo, a pontos de vista diversos, repletos de heterodoxia, de entre os quais Bakhtin destaca: “holiday forms, familiar speech, profanation.” Em tom sardónico, o teórico certifica que, no romance, até os mortos “are loved in a different way”.²⁰

Como já foi referido anteriormente, é de salientar que Bakhtin foi (a par de Lukács, nos anos ’20, e, mais tarde, Ian Watt e Lucien Goldman) quem mais teorizou sobre a forma do romance. A sua teoria prenunciava, contudo, uma preocupação particular com a linguagem e o discurso. Ainda segundo Bakhtin, enquanto fenómenos sociais, estes dois elementos eram capazes de desafiar a autoridade canónica instituída, fazendo vir à tona vozes/discursos alternativos.²¹ Contemplando o romance como aglutinador de diversos géneros já existentes, Bakhtin concede-lhe um carácter absolutamente omnívoro – “hybrid of languages”²² –, e, por isso mesmo, encara-o como anti-género, pela inexistência de um molde ou regra pré-determinada (como acontecia com os géneros canónicos).²³ No seu cerne descobrem-se duas características que vêm

¹⁹ Bakhtin, “Epic and Novel” 13.

²⁰ Bakhtin, “Epic and Novel” 20.

²¹ Cf. Raman Selden, Peter Widdowson, and Peter Brooker, *A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory* (Hertfordshire: Prentice Hall, 1985) 41-45.

²² Holquist xxix.

²³ No ensaio “Discourse in the Novel” (1934-35), Bakhtin discorre sobre a combinação das unidades estilísticas que compõem o género romanesco, onde conclui da sua natureza plurívoca: “[...] the style of a novel is to be found in the combination of its styles; the language of a novel is the system of its ‘languages’.” Bakhtin, “Discourse in the Novel” 262. Curiosamente, alguns anos após a publicação de *Orlando*, em “A Letter to a Young Poet” (publicada em Julho de 1932, com o número 8 de *The Hogarth Letters*), eis que Virginia Woolf, numa das suas deambulações literárias, escreve a uma personagem ficcionada, o poeta John, e assume, por oposição à escrita lírica, uma posição de charneira por parte dos prosadores. Chega inclusivamente a afirmar que a escrita da poesia torna os seus praticantes sectários de regras impingidas – “I would rather be a child and walk in a crocodile down a suburban path than write poetry, I have heard prose writers say. It must be like taking the veil and entering a religious order – observing the rites and rigours of metre. That explains why they repeat the same thing over and over

agitar as noções rígidas e clássicas que, até à época, pareciam vigorar no campo dos géneros literários, a saber: “personal experience and free creative imagination.”²⁴ Por conseguinte, o teórico olha para o género romanesco como portador de uma diversidade de vozes individuais, orquestradas artisticamente.²⁵

Bakhtin versa ainda sobre a possibilidade que o género tem de, concomitantemente, consentir o cruzamento de registos/veios discursivos de proveniência diversa e de variadas potencialidades de representação – a este conceito, que teve a sua génese na problematização da obra de Dostoievski, Bakhtin dá o nome de *plurilinguismo* (ou, num decalcamento de Bakhtin, a *intertextualidade* – “uma permutação de textos”, de que fala Julia Kristeva²⁶). O tropo da polifonia está naturalmente relacionado com a música.²⁷ A metáfora da música polifónica, neste caso concreto, adequada ao romance, vem demonstrar que nele não pode subsistir uma linha única de desenvolvimento, redutora da possibilidade de existência de crescendos e/ou de registos múltiplos. Este conceito, uma vez aplicado ao romance (*polifonia romanesca*), demonstra por si só uma possibilidade infinita de congregar e concatenar múltiplos

again. Whereas we prose writers [...] are masters of language, not its slaves; nobody can teach us; nobody can coerce us; we say what we mean; *we have the whole of life for our province. We are the creators, we are the explorers...* So we run on – nonsensically enough, I must admit.” Virginia Woolf, “A Letter to a Young Poet”, *The Death of the Moth and Other Essays* (Harmondsworth: Penguin Books, 1965) 179-180 (sublinhado meu).

²⁴ Bakhtin, “Epic and Novel” 39.

²⁵ Cf. Bakhtin, “Discourse in the Novel” 262. A título de curiosidade, poder-se-ia definir o género como “multitude container” (aqui numa alusão indirecta ao entendimento da sua *persona* por Walt Whitman, na frase “I contain multitudes”).

²⁶ A este processo de incorporação de outras formas de escrita no “espaço de um texto”, Julia Kristeva dá o nome de *intertextualité*. Define o conceito como um mosaico de referências a outros textos, enunciados, imagens e convenções que “se cruzam e se neutralizam”. Cf. Julia Kristeva, *Semiótica do Romance* (Lisboa: Arcádia, 1977) 37. Ainda a este propósito, note-se que a noção de género – “genre” – que Julia Kristeva nos propõe é também ela oriunda da teoria bakhtiniana – saliente-se a polémica em torno das ideias de Kristeva, que, para muitos críticos e teóricos mais não são do que uma apropriação forjada dos pensamentos de M. Bakhtin (Linda Hutcheon usa o termo “coin”, indicador de um decalcamento menos sério da teoria do investigador russo. Cf. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody* [New York: Methuen & Co. Ltd, 1985] 87). Em consonância com as ideias de Bakhtin, Kristeva põe de lado a concepção tradicional; vê o que denominamos de “romance” como uma textura narrativa “woven together with strands borrowed from other verbal practices such as carnivalesque writing, courtly lyrics, hawker’s cries, and scholastic treatises.” Leon S. Roudiez, introduction, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, by Julia Kristeva (Oxford: Blackwell Publishers, 1981) 2.

²⁷ Cf. Nota 15.

pontos de vista – “ínteiros e autónomos”²⁸ –, componentes e características cujas fontes são amplamente variáveis. Realça a coexistência de uma multiplicidade de vozes que não se fundem numa única consciência, mas que geram um dinamismo dialógico entre si. A polifonia romanesca de que fala Bakhtin acaba por surgir num momento em que o romance estava ele próprio a sofrer mutações de vária ordem. Referimo-nos ao *fin-de-siècle*, altura em que o romance naturalista começa a perder terreno no campo da literatura. Embora a motivação analítica da tradição romanesca realista resista através da prática corrente da crítica de costumes ou da representação de cenários sociais, esta é uma época assinalada por rupturas e crises de ordem vária que, evidentemente, se imiscuem na evolução do romance (crise do Positivismo, surgimento da Teoria da Relatividade e crise da unidade de sujeito, de raiz freudiana).²⁹

Nesse sentido, o romance polifónico é fruto quer de uma dilatação de temporalidade quer de uma dilatação espacial, isto porque, através da descrição de meios sócio-culturais diversificados em que gravitam múltiplas personagens, o/a leitor/a dá-se conta do pluralismo social que deles emerge. Tal verifica-se também no caso de *Orlando*, em que deparamos com uma profusão de frescos e cruzamentos (fantásticos) entre personagens e a própria história. Orlando nutre particular afeição por companhias plebeias e por pessoas letradas, “For Orlando’s taste was broad; he was no lover of garden flowers only; the wild and the weeds even had always a fascination for him. [...] he had always a liking for low company, especially for that of the lettered people [...]”³⁰; durante a Grande Vaga de Frio, anseia por “another landscape, and another tongue”³¹; pouco antes da metamorfose sexual deixa incrédulo o corpo social

²⁸ Bakhtin, *La poétique de Dostoievski*, qtd in Carlos Reis, e Ana Cristina Macário Lopes, *Dicionário de Narratologia* (Coimbra: Livraria Almedina, 2002) 333.

²⁹ Cf. Reis 334.

³⁰ O 20.

³¹ O 32.

aristocrata, ao casar-se com Rosina Pepita, bailarina e filha de pai incógnito³²; já mulher experiencia a vida em comunidade cigana e sente na pele a diferença que os distancia, “They [gipsies] began to suspect that she had other beliefs than their own [...]. ‘Four hundred and seventy-six bedrooms mean nothing to them,’ sighed Orlando. ‘She prefers a sunset to a flock of goats,’ said the gipsies”³³; ou traveste-se de homem para poder movimentar-se nos meandros de uma Londres também ela híbrida, “Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord.”³⁴

De modo a concluir os reparos sobre a teoria bakhtiniana do romance, que, sem dúvida, nos ajudará a entender a hibridez de *Orlando/Orlando*, devemos, todavia, relacionar o romance polifónico com dois outros conceitos basilares da sua teoria: o de plurilinguismo (*heteroglossia*) e o de dialogismo. O dialogismo é, então, na concepção de Bakhtin, o modo epistemológico próprio de um mundo regido pelo plurilinguismo, na medida em que a significação está sempre dependente de um contexto e da interacção constante entre significados. O plurilinguismo é perceptível, no género romanescos, através das variadas vozes individuais que se imiscuem no texto, entre elas a voz autoral, a voz do narrador, o discurso característico de cada personagem ou, inclusivamente, a fusão de outros registos literários.³⁵

Para Bakhtin, o dialogismo romanescos já se adivinhava em alguns géneros da Antiguidade Clássica. Um dos exemplos que dá é designadamente o diálogo socrático – Socratic laughter (reduced to irony) and Socratic degradations (an entire system of metaphors and comparisons borrowed from the lower spheres of life – from

³² Cf. *O* 94.

³³ *O* 101.105.

³⁴ *O* 149.

³⁵ Cf. Bakhtin, “Discourse in the Novel” 263; Cf. Holquist, “Glossary” 426. 428.

tradespeople, from everyday life, etc.) bring the world closer and familiarise it in order to investigate it fearlessly and freely.³⁶

– ou ainda a sátira menipeia – “Menippean satire is dialogic, full of parodies and travesties, multi-styled, and does not fear elements of bilingualism.”³⁷

Num romance polifónico há necessariamente um processo de autonomização da personagem. É-lhe dada uma notoriedade merecida, pois o romance que Bakhtin teoriza tende a valorizar a complexidade psicológica das figuras que povoam o universo ficcional. Ora, como o discurso romanescos não se coaduna com uma prática monológica, o sujeito que o protagoniza não pode também ele alhear-se do que o rodeia, tendo, necessariamente, que “valorizar entidades outras que entram no processo de comunicação discursiva.”³⁸ Plurilinguismo e dialogismo vão assim de par com o que Woolf constrói em *Orlando*.

Cônsua do poder imaginativo que possui, Woolf teme, contudo, ser sobrepujada pela ideia, não sendo capaz de dominar estruturalmente a catadupa imagética que lhe perpassa a mente.³⁹ É, também, neste sentido que podemos associar esta recusa de fechamento que Woolf sente com a teoria de Bakhtin acerca da inconclusividade do momento presente relatado no romance, que, na óptica do teórico, é o que impede o romance de entorpecer o tempo. Bakhtin é peremptório: “The novelist is drawn toward

³⁶ Bakhtin, “Epic and Novel” 25.

³⁷ Bakhtin, “Epic and Novel” 26-7.

³⁸ Reis 101; Veja-se ainda sobre o mesmo assunto, Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio* (Teorema: Lisboa, 1998) 139.

³⁹ Hermione Lee é também uma das suas leitoras que crê que a predisposição de Woolf para um estado imaginativo exuberante advenha dos Românticos – “Clearly, Virginia Woolf inherits something of the Romantic idea of the potency of imagination.” Lee 28. Confirma-se o interesse de Virginia Woolf pelos Românticos, tal como a sua leitura atenta aquando do processo de escrita de *Orlando*: “[...] I said to pacify myself since last February, or earlier. Talk of planning a book, or waiting for an idea! Then one came in a rush; I said to pacify myself, being bored and stale with criticism and faced with that intolerable dull Fiction. ‘You shall write a page of a story for a treat; you shall stop sharp at 11.30 and then go on with the Romantics.’ AWD 115.

everything that is not yet completed.”⁴⁰ E, se nos detivermos nesta argumentação, é precisamente desta inquietude que padece Woolf:

I can make up situations, but I cannot make up plots. That is: if I pass a lame girl I can, without knowing I do it, instantly make up a scene: (now I can't think of one). This is the germ of such fictitious gift I have. [...] And instantly the usual exciting devices enter my mind: a biography beginning in the year 1500 and continuing to the present day, called *Orlando: Vita*; only with a change about from one sex to another.⁴¹

Hermione Lee atamanca Woolf (ou E. M. Forster) no rol de figuras secundárias do movimento modernista, dando prioridade à energia linguística de escritores como Proust, Conrad, Joyce ou Lawrence. Abona, contudo, a capacidade que Woolf tem de instituir outra(s) realidade(s), onde a obra de arte tem o poder de gerar, através da forma, a sua própria verdade.⁴² Para Lee, a obra literária de Woolf padece da intromissão do seu meio social ou da sua cultura intelectual, para não falar da instabilidade emocional da escritora ou das suas reservas face à sexualidade.⁴³

Orlando ridiculariza os acólitos vitorianos do género biográfico. É sabido que os escritores do género consideravam inconcebível escrever-se uma biografia acerca de alguém com essa pessoa ainda viva. Ora, Woolf torna seu sujeito literário a ménade Vita Sackville-West, cujo nome remete para a própria “vida”, e propõe-lhe uma existência de trezentos e muitos anos, exactamente com o propósito de satirizar não unicamente a

⁴⁰ Bakhtin, “Epic and Novel” 27.

⁴¹ AWD 114-5 (Wednesday, October 5th, 1927).

⁴² A realidade em Woolf não é fixa; e, certamente, não é a mesma para todas as personagens, já que nem todas elas parecem comungar da mesma rigidez e semelhança. Exemplos pungentes deste argumento são o narrador/biógrafo e a figura biografada – Orlando.

⁴³ Cf. Hermione Lee 14. Apropriando-nos das palavras de T. W. Adorno, que definia o social como sendo pertencente a uma “segunda natureza”, concluímos que o artista jamais está por completo no mundo. “[...] um dos seus olhos não se despreza do que se passa dentro de si.” J. M. Coetzee, *Youth* (London: Vintage, 2003) 31. E, nessa óptica, Woolf nutria particular interesse pelo fabrico da ficção modernista, que, para H. Lee, “is usually described as a response to an era whose political and social developments invited nihilism, scepticism and despair.” Lee 13.

biografia vitoriana, mas igualmente a pré-determinação de circunscrever a vida da pessoa biografada às escassas décadas que medeiam entre o seu nascimento e a sua morte.

Em “The Body of the People in Virginia Woolf”, Gillian Beer dá-nos conta do interesse de Woolf pelas formas narrativas biográficas e autobiográficas “even while she [Woolf] distrusted their evidences and their determinism”.⁴⁴ *Orlando* adultera precisamente tal determinismo. O romance tem a audácia de desafiar as duas inevitáveis etapas – nascimento e morte:

Up to this point in telling the story of Orlando’s life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers; regardless of shade; on and on methodically till we fall plump into the grave and write *finis* on the tombstone above our heads.⁴⁵

Pouco importa ao/à leitor/a (acompanhante) de Orlando tentear o que quer que seja sobre o seu nascimento ou tampouco sobre a sua morte. Seguimos inevitavelmente o seu plurívoco percurso de vida. As suas não-escolhas revelam-nos o suficiente para que possamos preferir continuar a viver as etapas a que Orlando se propõe.

⁴⁴ Gillian Beer, “The Body of the People in Virginia Woolf”, *Women Reading Women’s Writing*, ed. Sue Roe (Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1987) 94.

⁴⁵ O 47. Como nos explica Nancy Topping-Bazin, em *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Woolf teria concordado com D. H. Lawrence, quando, em *À propos of “Lady Chatterley’s Lover”* (London, 1931), este dizia que os seres humanos possuíam dois tipos distintos de conhecimento: “knowing in terms of apartness, which is mental, rational, scientific, and knowing in terms of togetherness, which is religious and poetic.” Cf. Nancy Topping-Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1973) 3. De facto, para Woolf, a verdade do real e a personalidade encontravam-se em barricadas opostas, e, assim sendo, a tarefa de as coligir numa biografia, ainda que necessária, seria árdua, porque limitada pelos parâmetros do subgénero. A descrição da vida interior (emocional) dificilmente será real ou objectiva, simplesmente porque ela não é *stasis*, é irremediavelmente fluida, indecifrável. Porém, a bem de possuir-se capacidade criadora e inovadora, “one must use the ‘whole’ mind”. Topping-Bazin 3. Aliás, como ressalva Nigel Nicolson na sua biografia sobre Woolf, pouco antes de iniciar a escrita de *Orlando*, Woolf havia publicado, no *New York Herald Tribune*, sob o título “The New Biography”, uma resenha crítica à compilação de contos que Harold Nicolson escrevera aquando da sua estada em Teerão, *Some People*. Nicolson desenvolvera uma nova forma de ficção, “half true, half fantasy, in which real people like Harold himself were put in imaginary situations, and imaginary people in real situations.” Ao que consta, V. Woolf ficou impressionada com esta nova forma biográfica “and something of its manner crept into *Orlando*, elaborating his fact-cum-fiction into an elegant arabesque.” Nicolson, *Virginia Woolf* 90.

Orlando enquanto *cogito* concede-nos a possibilidade de aprender consigo a adaptação (ainda que céptica) às circunstâncias adversas que os sistemas por que passa lhe impõem e a dar-nos, por isso, consciência crítica dos mesmos. É Nancy Topping-Bazin quem nos alerta para o facto de Virginia Woolf estar absolutamente consciente de que, para se alcançar um ponto de equilíbrio, indivíduo e época têm necessariamente que se confrontar e negociar “the exact nature of the opposing forces.”⁴⁶

Virginia Woolf parodia pretensões à objectividade, pondo a descoberto a impossibilidade de reconstrução de um passado que apenas existe em suporte pouco crível; que não foi experienciado por quem o narra e, assim sendo, muito dificilmente poderá alcançar o estatuto de verdade.⁴⁷ Neste sentido, *Orlando* transcende a troça ao subgénero biográfico; antes sugere meditar sobre ele, usufruindo de um carácter metaliterário.⁴⁸ Entre tantas outras definições, *Orlando* é também um romance metabiográfico, que reflecte sobre as convenções a ele intrínsecas, as emprega e as subverte. Ao/À leitor/a de *Orlando* é-lhe, por vezes, imposta uma leitura que o/a distancia do conteúdo da obra, para o/a fazer reflectir, conjunta e concomitantemente, com a autora sobre a forma que o romance toma. *Grosso modo*, poder-se-á, nesse sentido, confirmar a validação de um acordo tácito entre leitor/a e texto, na medida em que quem lê esta ficção narrativa não se confina, mas antes credivelmente se adentra pelos meandros especulares da prosa sem perda da ilusão de assim com ela se

⁴⁶ Topping-Bazin 3.

⁴⁷ Há uma noção evidente, por parte de Woolf, do carácter preciso que este tipo de texto requer; em que realidade e ficção se mesclam e se confundem, de forma a gerarem uma ilusão que não perca essa condição híbrida, que seja passível de ser entendida exactamente pelo que é: “[...] 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 and fantasy must be careful.* It is based on Vita, Violet Trefusis, Lord Lascelles, Knole, etc.” AWD 115 (October, 22nd, 1927) (sublinhado meu).

⁴⁸ A leitura que Umberto Eco faz da natureza de “textos palimpsestos” fortifica a noção de metaliterariedade. A sua convicção é a de que estes textos, em que podemos circunscrever *Orlando*, como é nosso argumento, são “aqueles que de modo simples e explícito tornam evidente a sua própria contradição interna, ou que não se limitam a configurar uma contradição psicológica [...], mas desenham uma relação de contradição cultural e intelectual. Quando configuram a própria natureza contraditória do acto de escrever em si, acedem a um estatuto metatextual, ou seja, falam da sua própria abertura radical e interna.” Eco, “Réplica”, Collini 125.

identificar, confirmando o que Coleridge designou de “suspensão voluntária da descrença” – “the willing suspension of disbelief”. O/A leitor/a ganha então consciencialização do processo de fabricação da obra.⁴⁹ Está atento/a ao desenrolar do processo de escrita, ouve os comentários à composição das frases, propende às escolhas feitas pela autora (biógrafo?)⁵⁰, como é disso exemplo o comentário seguinte: “[...] if we are truthful we say ‘No’; nature, who has so much to answer for besides the perhaps unwieldy length of this sentence, has further complicated her task and added to our confusion [...]”⁵¹

Nem a forma que a prosa exhibe escapa aos olhos de quem lê *Orlando*. A metaescrita sobrevive, todavia, ao desfalecimento de que o biógrafo padece já perto do *telos* de *Orlando*, abrindo lugar a uma reflexão sobre si própria. Woolf denuncia, uma vez mais, o absurdo de se levar à letra certas convenções da biografia, tornando assim conspícuo aos olhos do/a leitor/a o objecto que o/a confronta:

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.⁵²

O “grande” espaço em branco incumbido ao/à leitor/a para que preencha com a sua própria liberdade poética (como realça Eco, “o Leitor Real é o que compreende que

⁴⁹ Gillian Beer, em “The Body of the People in Virginia Woolf”, aponta, de igual modo, para a indispensabilidade de o/a leitor/a de *Orlando* discorrer sobre o dinamismo do seu papel nesta tríade rotativa autor-texto-leitor: “The reader is jestingly made aware of how much we believe our reading”. Beer, “The Body of the People in Virginia Woolf” 85.

⁵⁰ Se Eco, na *Obra Aberta*, defendia o papel activo do intérprete na leitura de textos dotados de valor estético, “O ‘leitor’ excita-se portanto diante da liberdade da obra, da sua proliferabilidade infinita, [...] do convite que a tela lhe faz para não se deixar determinar pelos nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transacção rica de descobertas cada vez mais imprevisíveis” Umberto Eco, *Obra Aberta* (Lisboa: Difel, 1989) 183, observamos a tentativa de Woolf de fazer de quem a lê indagador/a do processo literário em si, como nítida defesa da literatura.

⁵¹ O 55.

⁵² O 184.

o segredo de um texto é o seu vazio”⁵³), deve Woolf a uma experimentação previamente levada a cabo por Laurence Sterne em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Há, também, no diário de V. Woolf, compilado por Leonard Woolf, uma referência, algures em 1925, ao facto de Lytton Strachey (a quem não agradara a limitação da protagonista de *Mrs Dalloway*, Clarissa Dalloway) ter incitado Woolf a dominar finalmente o seu método. Pretendia Strachey que Woolf se embrenhasse numa escrita mais fantástica, desprendida, shandyana:

Perhaps, he said, you have not yet mastered your method. You should take something wilder and more fantastic, a framework that admits of anything, like *Tristram Shandy*. But then I should lose touch with emotions, I said. Yes, he agreed, there must be reality for you to start from.⁵⁴

Não esqueçamos que Woolf insere L. Sterne na lista de agradecimentos que prefacia *Orlando*. Um dos prováveis ensinamentos que Woolf vai buscar à ficção de Sterne será precisamente o modo (essencialmente multiforme) como este concebe o género narrativo do romance e explora e denuncia exaustivamente as suas convenções, tal como James Joyce viria a fazer entre 1914 e 1922, em *Ulysses*. A estética de Sterne compõe a linguagem como espaço aberto à possibilidade de descrever “todos os pormenores da existência de um indivíduo, por dentro e por fora.”⁵⁵ A figura do narrador enquanto entidade ficcional criada pelo autor empírico – claramente uma representação shandyana que terá influído em Woolf – propicia, em *Orlando*, uma reflexão sobre as possibilidades infinitas quer da narrativa quer do próprio acto de escrita. Tal como o narrador de *Tristram*, a figura que biografa e narra a vida de

⁵³ Eco, “Interpretação e História” 42. Acrescenta ainda que “ao leitor cabe a tarefa de captar as configurações icónicas e linguísticas, por forma a que os ‘brancos’ intersticiais da página, da escrita, sejam re-interpretados. Disponíveis à apreensão daquele que lhe retira sentido próprio, através da edificação de novos signos textuais.” Eco, “Interpretação e História” 42.

⁵⁴ AWD 77 (June 18th 1925).

⁵⁵ Laurence Sterne, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, trans. Manuel Portela (Lisboa: Edições Antígona, 1998) 15 – Prefácio à Parte Primeira – volumes I-IV.

Orlando vê-se enredada nos fios narrativos, bem como nas interrogações que esta escrita ficcional, em estreita ligação com o real, suscita ora no narrador ora no/a leitor/a. É exactamente esta noção de concatenação dialógica entre facto e ficção que acerca *Orlando* da ficção shandyana (entre outras concepções análogas que serão referidas posteriormente, como é o caso específico do uso do registo paródico). Se há verdadeiramente ensinamento que Virginia Woolf tenha assimilado da “linhagem literária”⁵⁶ de L. Sterne, ele será porventura o facto de Sterne, através da sua prática ficcional, ter industriado Woolf a tornar-se efebo permanente do seu próprio acto de escrita. Como nos explica Manuel Portela, no prefácio que antepõe à obra de Sterne, “a ficção do acto de escrever parece querer absorver a ficção gerada pela escrita, numa espécie de jogo entre o direito e o avesso da narrativa.”⁵⁷

Orlando também integra parte desta estética de Sterne, na medida em que Virginia Woolf recorre ao vazio tipográfico – ao espaço em branco – para fazer significar princípios de prazer e de realidade que, para gáudio de cada leitor/a, só ele/a poderá trilhar.⁵⁸ É o que acontece a dado passo na narrativa quando a figura do biógrafo engendra a argumentação de que a sábia economia da natureza concedeu ao espírito

⁵⁶ O termo “literary lineage” é usado por Gabriele Griffin em “Troubling Identities, or *Why is John Lennon Wearing a Skirt?*”. Neste contexto, o termo é usado de forma a deixar esclarecida a noção de que *Orlando* é shandyano. Além de ser uma construção ficcional engendrada a partir de uma fantasia satírica, o romance encerra também algumas características próprias do realismo mágico, na medida em que do/a leitor/a de *Orlando* não se espera que se detenha sobre o “como” da mudança de sexo do/a protagonista. Griffin acrescenta: “The reader is expected to suspend disbelief, and we do.” Note-se ainda que a tese do referido artigo assenta na crença de que a identidade não resulta de uma escolha individual, sendo necessariamente coarctada pelos valores morais de uma sociedade que se impõe sobre ela. Gabriele Griffin, “Troubling Identities, or *Why is John Lennon Wearing a Skirt?*” *Revista Anglo-Saxónica Série II* – n.ºs 16 e 17 (Lisboa: Edições Colibri, 2002) 95. 100.

⁵⁷ Sterne 16.

⁵⁸ No que diz respeito à necessária intervenção de cada leitor/a na significação que faz do texto, a teoria de Eco vai ao encontro de um dos aforismos de Wittgenstein relativos à leitura, em que o filósofo solicitava directamente ao/a escritor/a – “Deixa ao leitor tudo o que ele pode fazer sozinho.” Ludwig Wittgenstein, *Cultura e Valor* (Lisboa: Edições 70, 1996) 114. A este propósito, Gillian Beer menciona o facto de, através da leitura de *Orlando*, Woolf nos proporcionar uma geminação do prazer, precisamente porque alerta a nossa consciência relativamente às lacunas que existem entre “reading and living and also of how readily we confuse them.” Beer crê que o processo de leitura de *Orlando* contém em si o poder de transmutar o/a leitor/a, aproximando-o/a de Orlando: “In reading we readily shift gender – until the activity is pointed out to us and then it seems strange.” Beer, “The Body of the People in Virginia Woolf” 85.

moderno a possibilidade de dispensar a linguagem. Esta técnica narrativa abre, uma vez mais, a diegese à expressão do tempo vivencial, quer das personagens em questão – Orlando e Shelmerdine – quer do fluxo de consciência que cada leitor/a edifica relativamente a esta inequívoca abertura à poetização da narrativa. Reportamo-nos, afinal, à quase-impossibilidade de registar um dos mais poéticos instantes de *Orlando*: “[...] and the most poetic is precisely that which cannot be written down. For which reasons we leave a great blank here, which must be taken to indicate that the space is filled to repletion.”⁵⁹

Há ocasiões e circunstâncias particulares em que a vida de Orlando se assemelha a um livro. Entre uma série de pausas, silêncios, sussurros ao/à leitor/a, conselhos, esclarecimentos, digressões *flâneur* por entre miríades de códigos literários que colocam em causa a linha narrativa, existem episódios da vida de Orlando que são inteiramente obliterados, apagados da narração. É Nancy Topping-Bazin quem refere precisamente essa possibilidade vivencial que os romances de Woolf abrem ao/à leitor/a: “In her novels Virginia Woolf sought to convey what it feels like to live.” Woolf, lembra Bazin, fazia-o através do uso de ambiguidades, “paradoxes, and complexities of one’s innermost thoughts and feelings and to communicate honestly and exactly ‘the things people don’t say’ because they don’t want to admit what they feel.”⁶⁰

A descrição feita por Topping-Bazin não é ferramenta basilar para uma leitura de *Orlando*/Orlando, isto porque a presença (necessária) do biógrafo – narrador onisciente – na obra nos obriga *também* a usufruir da nossa própria capacidade de experimentação poética. O extraordinário e o maravilhoso são narrados com acuidade e,

⁵⁹ O 176. Cf. Páginas 118-119 da presente dissertação, a propósito do modo como este espaço é preenchido no filme de Sally Potter.

⁶⁰ Topping-Bazin 23.

ainda assim, o “leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação.”⁶¹

Assim sendo, *Orlando* pode ser visto à luz da teoria bakhtiniana, porque congrega uma multiplicidade de vozes e se propõe reflectir sobre a forma que elas tomam na(s) narrativa(s), discorrendo, simultaneamente, sobre a relação entre vida e literatura. É, também, nesse sentido que o romance de Woolf promove uma inequívoca abertura a um novo espaço de interpretação. Romance e protagonista vivem à margem das convenções literárias e sociais, dialogam com textos e contextos heterodoxos e, por isso, obrigam o/a leitor/a a um exercício dialógico (não-unitário) com este texto, os que se justapõem a ele, e ainda os que habitam na memória de cada um/a em particular.⁶²

⁶¹ Walter Benjamin, “o Narrador”, trans. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, e Manuel Alberto, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio D’Água, 1992) 34. Pareceu-nos fundamental referir as palavras proferidas por Walter Benjamin acerca da importância da existência da figura do narrador numa obra literária. Neste caso concreto, Benjamin tece uma reflexão acerca da obra de Nikolai Lesskov, no opúsculo “Der Erzähler”, datado de 1936.

⁶² Woolf admite-o no prefácio (paródico) que dá início ao romance: “[...] yet no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macauley, Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater – to name the first that come to mind.” *O* 5.

II – Uma paródia da biografia em *Orlando* – a revalorização do *excêntrico*⁶³

Orlando é uma obra que, rompendo de alguma forma com o estilo sério e complexo dos romances de Woolf que a antecedem, se consolida também como terreno propício à proliferação do que estes têm de original. Além do humor e da leveza com que inicialmente é levada a cabo, há nela características que suplantam o que fora iniciado com outros romances. *Orlando* tem muitos mais momentos de “iluminação” intelectual do que, por exemplo, *Clarissa Dalloway*. A experimentação da técnica do “monólogo interior” iniciada com *Mrs Dalloway*, assim como a problematização da identidade da protagonista, simultaneamente múltipla e singular (pública e privada), são em larga medida excedidas com *Orlando*. O exíguo quarto de Jacob (*Jacob’s Room*) converte-se numa mansão de trezentos e sessenta e cinco quartos em *Orlando*.

Orlando subsiste, entre frémios, ao amor, à felicidade, à desilusão, ao desejo pela fama. A desilusão permite-lhe o contacto com o vazio, pedra de toque da sua iluminação. Retira-se do público para o privado, do convívio social para um convívio que considera mais leal – com cães e a Natureza, reunindo pensamentos profundos no alto da colina onde se encontra enraizado o seu Carvalho (qual árvore de Siddhartha, potenciadora de espaço de reflexão e de meditação) – metáfora do seu amor pela escrita. Como já referimos, o acto de escrita obriga-nos a descobrir o que pensamos, a abrir e arrumar gavetas da memória. A solidão em *Orlando* nada tem de dramático, de moral ou de pedagógico, antes é condição para encontrarmos respostas a perguntas acumuladas. O facto de a personagem eleger o isolamento como forma de vida pode ter

⁶³ Em inglês “ex-centric”. Termo cunhado por Linda Hutcheon em “Intertextuality, Parody and the Discourses of History”. Este é um vocábulo chave para o entendimento de *Orlando* como texto que propõe revalorizar as margens e os recantos do tecido textual/social. Ele é, ao mesmo tempo, “off center” e “de-centered” (para utilizar a terminologia de Hutcheon) e tem como desígnio chamar à atenção do que é diferente, isto é, do que permanece numa condição alienígena, própria do *Outro*, procurando desafiar a investida uniformizadora da cultura dominante. A paródia, neste caso específico, não procura escarnecer o cânone, antes se apodera dele para passar a redefini-lo. Cf. Hutcheon, “Intertextuality, Parody and the Discourses of History”, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction* 130.

um carácter marcadamente estético, pateriano, mas Orlando (uma vez mais, Virginia?⁶⁴) não cai no solipsismo *per se*. Se há solipsismo, ele é projectado/projecta-se. A solidão impele-a para a escrita. Para um diálogo formal consigo mesma, com a sua vivência (e eventualmente com os outros).

Esse caminho é o da busca interior, da psique humana, mas é também metaliterário, no sentido de ser condição da própria escrita: “Orlando naturally loved solitary places, vast views, and to feel himself for ever and ever and ever alone. So, after a long silence, ‘I am alone’, he breathed at last [...]”; “Solitude was his choice. How he spent his time, nobody quite knew.”⁶⁵

Sabemos hoje que as escritoras modernistas procuravam negociar espaços de entre os meandros do modernismo, designadamente através do uso de formas literárias menos canónicas como o diário, a auto/biografia ou o romance epistolar, pois só assim poderiam ascender à capacidade de criar algo singular, em clara ruptura com a tradição.⁶⁶

Sendo o seu maior motejo o uso constante de críticas esparsas à problemática da tradição e da originalidade, *Orlando* pretende ser, em concomitância, uma homenagem a Vita Sackville-West, amiga e amante de Woolf, por quem esta nutriu um grande amor (e a quem o romance é dedicado).⁶⁷ Pretendia *Orlando* centrar-se na ambivalência e

⁶⁴ Bloom não parece acreditar na existência de alguma projecção de Virginia em Orlando: “Como aristocrata, como amante, até mesmo como escritor Orlando é Vita e não Virginia.” Harold Bloom, *O Cânone Ocidental* (Lisboa: Temas e Debates, 1997) 397.

⁶⁵ *O* 14.49.

⁶⁶ Entre as quais Vita Sackville-West, Djuna Barnes, Willa Cather ou Gertrude Stein. Para o carácter menos canónico dos subgéneros escolhidos pela escritora modernista, veja-se o capítulo de Susan M. Squier “The City as Landscape”, *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, Mary Ann Caws, ed. (Amsterdam: Gordon and Breach, 1991) 111 e Laura Marcus 115.

⁶⁷ Em conformidade, temos a noção de Clare Hanson que vê *Orlando* como uma celebração pública da mulher que Woolf amava. Hanson acrescenta, todavia, que havia perigos reais em fazer esta declaração pública de amor *sáfico* – “‘Sapphic’ love”, mas Woolf parecia não estar preocupada com a natureza potencialmente escandalosa do seu livro. Cf. Clare Hanson, “Imaginary Lives: *Orlando* and *A Room of One’s Own*.” *Virginia Woolf* (New York, St. Martin’s Press, n.d.) 94-5.

alegria de Vita.⁶⁸ Woolf estava ciente do quão transgressora a biografia de uma mulher podia ser na sociedade arditamente puritana em que circulava: “[...]; but the truth is that when we write of a woman, everything is out of place – culminations and perorations; the accent never falls where it does with a man).”⁶⁹

Conforme contou, numa carta datada de 9 de Outubro de 1927, à sua amada e aristocrática escritora-poeta, Vita, *Orlando* nasceu de uma homenagem que pretendia fazer-lhe:

Yesterday morning I was in despair. [...] I couldn't screw a word from me; and at last dropped my head in my hands: dipped my pen in the ink, and wrote these words, as if automatically, on a clean sheet: Orlando: A Biography. No sooner had I done this than my body was flooded with rapture and my brain with ideas. I wrote rapidly till 12. [...] But listen; suppose Orlando turns out to be Vita; [...] Shall you mind? Say yes, or No: Your excellence as a subject arises largely from your noble birth. (But what's 400 years of nobility, all the same?).⁷⁰

A primeira frase deste excerto da carta de Virginia a Vita descreve o *jeu d'esprit* que somente a escrita lhe provocava, porquanto o acto de escrita é sempre uma procura freme de nós mesmos. Escrevemos para entrar em diálogo connosco próprios; para obter o nosso obverso. Woolf tinha absoluta consciência, nas palavras de Eduardo Prado Coelho, que escrever é:

⁶⁸ Camille Paglia acusa Woolf de ter convertido *Orlando* num romance entediante precisamente porque se terá deixado enredar na necessidade de desconstruir a narrativa masculina que dominava os cânones literários da época. Segundo Paglia, “Orlando’s fictive energy comes from Woolf imagining Victoria Sackville-West as a man. When, halfway through, Orlando turns into a woman – that is, when Vita becomes simply herself – the life goes out of the book. And frankly, the book’s brilliant idea, of a hermaphrodite time-traveller embodying each great phase of English literature, is poorly executed. It may have been Woolf’s scorn for masculine intellectual history that crippled her and made what should have been the wittiest of her books into one of the most tedious.” Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York: Vintage Books, 1991) 455-6.

⁶⁹ O 215.

⁷⁰ Virginia Woolf, *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf, Volume III: 1923-1928*, ed. Nigel Nicholson (London: The Hogarth Press, 1977) 428-9.

[uma] actividade em que aquele que escreve apenas escreve para saber o que quer dizer (para dialogar com as ideias do seu corpo), para perder a sua consciência no ilimitado da significância. É nessa perda de consciência que o texto adquire o seu valor erótico: o texto aproxima-se do orgasmo.⁷¹

Será, certamente, esta a diferença que terá sempre pautado a existência de Virginia Woolf, que era demasiado apaixonada pela escrita, para que, verdadeiramente, pudesse entregar-se a outra paixão – porque “a escrita é a mão, portanto é o corpo: as suas pulsões, os seus controlos, os seus ritmos, os seus pesos, os seus deslizes, as suas complicações, as suas fugas, em resumo, não a *alma*, mas o sujeito carregado com o seu desejo e com o seu inconsciente.”⁷²

Em *Orlando*, Virginia Woolf é parteira (no sentido mais socrático do termo) de textos, de aventuras e de emoções literárias. *Orlando* é também, como referido anteriormente, um texto metaliterário. Faz(-se) perguntas, descobre erros (essencialmente culturais), procura a(s) verdade(s), é “território do jogo e das hipóteses”.⁷³

Nesta perspectiva, *Orlando* pode, uma vez mais, entender-se no horizonte da teoria bakhtiniana de que o romance, enquanto género, não goza de quaisquer regras próprias. Ele é a “plasticidade em si”.⁷⁴ Está em permanente interrogação.

É a sua própria mente que fascina Woolf (como o diria, aliás, de Sterne), mas encanta-a de igual modo a longa história da literatura inglesa ou a psicologia inerente ao/à artista.

⁷¹ Prefácio de Eduardo Prado Coelho à primeira edição portuguesa de *O Prazer do Texto*. Roland Barthes, *O Prazer do Texto* (Lisboa: Edições 70, 2001) 25. A este propósito ver também a carta de Virginia Woolf a Vita Sackville-West, de 13 de Outubro de 1927, em que Woolf confessa o prazer que a escrita de *Orlando* lhe está a proporcionar: “I am writing at great speed. For the third time I begin a sentence. The truth is I’m so engulfed in Orlando I can think of nothing else.” *A Change of Perspective* 431.

⁷² Roland Barthes, *O Grão da Voz: Entrevistas 1962-1960* (Lisboa: Edições 70, 1982) 191.

⁷³ Milan Kundera, *A Arte do Romance* (Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988) 96.

⁷⁴ Bakhtin, “Epic and Novel” 39.

Se, durante muito tempo, os escritores pouco olharam para os seus textos como uma linguagem interrogadora de si própria, Woolf materializa-o em *Orlando*. Faz com que a literatura reflecta sobre si mesma. Como nos diz Barthes, no seu ensaio crítico “Literatura e Metalinguagem”, até um passado recente, a literatura “falava, mas não se falava”. Mais tarde, “provavelmente com os abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: a um tempo objecto e olhar sobre esse objecto, fala e fala dessa fala, literatura-objecto e metaliteratura.”⁷⁵

Woolf cumpre uma função, trabalha a sua fala e:

[...] absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre é que esta actividade narcísica não deixa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: encerrando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a questão aberta por excelência: porquê o mundo? Qual é o sentido das coisas?⁷⁶

Virginia Woolf almeja encontrar-se a si mesma, os seus *eus*, antes mesmo de aquiescer encontrar a quem dedica *Orlando*, Vita.

Ora, o subtítulo do livro – “Uma Biografia” – indica desde logo o objecto do seu “divertimento filosófico”. Vamos estar perante um biografia muito pouco ortodoxa.⁷⁷

Retomando a temática iniciada no primeiro capítulo da presente dissertação, desde muito jovem Virginia Woolf gostou de ler biografias, que frequentemente

⁷⁵ Roland Barthes, “Literatura e Metalinguagem”, *Ensaio Críticos* (Lisboa: Edições 70, 1977) 143-44.

⁷⁶ Barthes, “Escritores e Escreventes”, *Ensaio Críticos* 207.

⁷⁷ Em 1909, Woolf terá abordado a ineficácia do método empregue no género biográfico vitoriano num conto mordaz intitulado “Memoirs of a Novelist”. Cf. Introduction, Virginia Woolf, *Orlando: a Biography*, The Shakespeare Head Press Edition. J.H. Shape, ed. (Oxford: Blackwell Publishers, 1998) xii. A este propósito, Jean Alexander considera, não apenas *Orlando*, mas também *Flush*, *The Waves* e *The Years*, pseudo-biografias. Cf. Jean Alexander, *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf* (New York: National University Publications. Kennikat Press, 1974) 127.

criticava em jornais e revistas periódicas. Daí que o seu olhar estivesse particularmente adestrado relativamente ao estilo predominante desta forma literária.⁷⁸

Por norma, a biografia fazia-se reger por um estilo doutoral, em que os ditos “absurdos” do biógrafo eram, segundo Woolf, tipicamente masculinos, plenos de inanidades e de enredos egocêntricos.⁷⁹ Vigorava, no subgénero, uma inequívoca pretensão de objectividade factual⁸⁰, sendo, paralelamente, manifesta a relutância em lidar com aspectos mais nebulosos da vida, tais como a paixão, o sonho ou, em última análise, a fantasia.

Havia, por parte de grande maioria dos biógrafos de então, uma tentativa inequívoca de corroborar os seus ditos. Faziam-no, nomeadamente, através da incorporação, no texto, de múltiplas provas, que podiam reportar-se a documentos de todo o tipo, desde históricos, a entrevistas ou até arquivos familiares. O intuito da sua inclusão na biografia seria unicamente a comprovação daquilo que estava a ser relatado.⁸¹ Poucos seriam os biógrafos que arriscavam usar as suas memórias pessoais

⁷⁸ Entre as biografias lidas por V. Woolf na sua juventude encontravam-se muitos clássicos históricos, de que são exemplos, *History of England*, de Macaulay; *French Revolution*, de Carlyle; *History of Rome*, de Thomas Arnold; o multi-volume de Gibbons – *Decline and Fall of the Roman Empire*, tal como *Life of Carlyle*, de Froude. Gilbert, “Introduction: Orlando: *Virginia Woolf's Vita Nuova*.” xxi.

⁷⁹ Num dos momentos em que confessa a sua “dieta livresca”, Virginia Woolf comenta o cunho masculino do género biográfico: “[...] history is too much about wars; biography too much about great men;” Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (London: Penguin Books, 2000) 107.

⁸⁰ O certo é que os pressupostos da biografia contemporânea parecem ter-se petrificado. Escritoras e académicas como A. S. Byatt e Germaine Greer olham este registo com alguma desconfiança. De acordo com Anne Chisholm, biógrafa, as regras básicas da biografia não só são simples como se mantêm: “The biographer can, and should, select and arrange the facts about the subject's life; but the facts themselves should be demonstrably true. No words or thoughts, motives or actions should be ascribed to the subject without evidence. The sources of the evidence should be clear and verifiable.” Sublinha-se, por conseguinte, a total subversão destes pressupostos por Woolf, já na década de ‘20 – “Empathy and imagination are vital, but should be used with caution and always indicated to the reader so as to distinguish between what is provable and what is speculative.” Kathryn Hughes, and Anne Chisholm, “Life lines – analysing biography”, <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0FQP/is_4537_-130/ai_75098142>

⁸¹ É nesse sentido que Woolf se serve, por exemplo, no início do terceiro capítulo, do elemento paródico para criticar esta pretensa factualidade: “It is, indeed, highly unfortunate, [...] when he played a most important part in the public life of his country, we have least information to go upon. [...] But the revolution which broke out [...], and the fire which followed, have so damaged or destroyed all these papers from which any trustworthy record could be drawn, that what we can give is lamentably incomplete. Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through.” *O* 84.

como prova efectiva da realidade. A ferrugem da memória não se coaduna com a factualidade; a não ser que a relação com o indivíduo biografado fosse estreita ao ponto de não ser sequer posta em causa.⁸²

Contrastivamente, no romance de Woolf é justamente a figura do narrador quem nos dá uma perspectiva humana dentro do contexto fantasioso da obra, porquanto um dos princípios reguladores da fantasia é precisamente essa necessidade de haver um olhar humano perante o panorama de um mundo fantástico. Assim o afirma John Graham em “The ‘Caricature Value’ and Fantasy in Orlando”. Graham dá também como exemplo o romance de Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, sendo Alice a figura humana que nos guia no “País das Maravilhas”. É a sua presença neste mundo “às avessas” que faz com que o aceitemos imaginativamente.

Relativamente à proximidade que o/a leitor/a vai sentindo com Orlando, à medida que a obra caminha para o seu final, Graham tece uma reflexão particularmente interessante: “[Orlando] from being a fantastic object *at which we look*, [she] becomes a human subject *with whom we look*; and this involved transferring to her the human perspective formerly supplied by the biographer.”⁸³

Woolf agarra nestas idiosincrasias da biografia de então e decide parodiar o estilo e o seu autor – o biógrafo.⁸⁴ São exemplos deste estilo característico do biógrafo o seguinte passo do romance – quando Orlando se depara com a presença exótica de Sasha:

⁸² Cf. Sidonie Smith and Julia Watson 6.

⁸³ John Graham, “The ‘Caricature Value’ and Fantasy in Orlando”, *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1971) 112-13.

⁸⁴ Saliente-se, contudo, que, uma vez publicado o romance, Woolf manifesta algum receio face às vendas do livro, já que o local mais certo onde o romance irá figurar será, obviamente, nas estantes relativas à biografia. É então nessa altura que Woolf quase chega a arrepender-se de ter embarcado nesse registo paródico: “No one wants biography. But it is a novel, says Miss Ritchie. But it was called biography on the title page, they say. It will have to go to the biography shelf. I doubt therefore that we shall do more than the cover expenses – a high price to pay for the fun of calling it a biography. And I was so sure it was going to be the one popular book!” (September 22nd 1928) AWD 130.

(For though we must pause not a moment in the narrative we may here hastily note that all his images at this time were simple in the extreme to match his senses and were mostly taken from things he had liked the taste as a boy. But if his senses were simple they were at the same time extremely strong. To pause therefore and seek the reasons of things is out of the question.)...⁸⁵

– assim como o passo que se segue, a propósito de um dos acessos de melancolia de Orlando, ainda em companhia da sua paixão russa:

(For that was the way his mind worked now, in violent see-saws from life to death, stopping at nothing in between, so that the biographer must not stop either, but must fly as fast as he can and so keep pace with the unthinking passionate foolish actions and sudden extravagant words in which, it is impossible to deny, Orlando at this time of his life indulged.)⁸⁶

Ambos os excertos (de índole ironicamente parentética), indicadores óbvios dessa ridicularização da actividade do biógrafo, obrigam, contudo, a revisitar essa entidade que se recusa a documentar a vida de Orlando de um ponto vista estritamente externo ao sujeito. O biógrafo/narrador que Woolf providenciou a Orlando demonstra uma maior lealdade à experiência humana concreta e às suas possibilidades alternativas, exactamente porque renuncia à fidelidade própria da narrativa convencional, de firmar-se no real e factual.⁸⁷ A ausência da narração da morte acaba por ser um dos aspectos mais relevantes na diferença que esta obra em particular consagra. Se, em muitos dos romances de Woolf, a morte pauta a narrativa e é necessária à sua economia⁸⁸, em

⁸⁵ O 26.

⁸⁶ O 32.

⁸⁷ Cf. Harold Skulsky, “Virginia Woolf’s *Orlando*. Metamorphosis as the Quest for Freedom”, *Metamorphosis. The Mind in Exile* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1981) 213.

⁸⁸ Cf. Beer, “The Body of the People in Virginia Woolf” 99.

Orlando: A Biography, um género que, à partida, não dispensa a narração da morte, a subversão deste valor actua como catalisador da própria paródia.

Gillian Beer acrescenta que o romance reflecte sobre a morte precisamente porque decide obliterá-la do corpo do texto. Não é a morte ou a ausência de uma pessoa que suporta a narrativa, como o fora em *Jacob's Room*, *To the Lighthouse* ou em *The Waves*, mas o facto de ela não figurar numa biografia: “‘Bio-graphy’ – the writing of a life – is the form which ordinarily takes death for granted.”⁸⁹

Simultaneamente, há, na narrativa, dois momentos precisos em que a morte toma lugar de destaque. Esta morte é, contudo, simbólica; prefigura a cessação de uma condição na vida de Orlando. Os dois transe a que Orlando (ainda homem) é submetido introduzem, na sua existência, dois novos estados. No primeiro transe (espécie de morte curta e exorcizadora), assiste-se ao perecimento da sua dor emocional; no segundo, Orlando castra a negação de que sempre fora – também – mulher. É a assunção plena do seu eu. Pela primeira vez, a narrativa é interrompida por um acanhado (porém directo e meditativo) apontamento sobre a morte:

Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the business of living? [...] Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and of what nature is life?⁹⁰

A verborreia (construída de falácias) com que o biógrafo ataca o/a leitor/a de *Orlando* pode inclusivamente originar aborrecimento, caso a sua recepção seja mais incauta e não se dê conta de como esta paródia é leve e bem-disposta. Pois o carácter

⁸⁹ Beer, “The Body of the People in Virginia Woolf” 99.

⁹⁰ *O* 48-49.

paródico que é urdido adensa-se sobretudo quando o biógrafo, como nos dois excertos anteriores a este último, disserta longa e solenemente sobre o óbvio. O festival de chavões e lugares-comuns é tal, que, só por incompreensão, o/a leitor/a não lhes esboça um sorriso. Não nos esqueçamos, contudo, que esta voz vai desfalecendo ao longo de *Orlando*, particularmente quando Orlando é mulher, desassombradamente consciente da sua pulsão erótica, da sua multiplicidade, bem como do modo como produz sentido.

Em consonância com as ideias primeiramente discutidas no que à questão do subgénero biográfico bem como à figura/voz do narrador/biógrafo diz respeito, pareceu-nos indispensável valermos-nos da teoria da paródia, de modo a clarificar não só a necessidade da evocação de outros textos (outras tessituras), mas também conduzir a leitura de *Orlando* como romance que, possuidor deste grau de acutilância perante o mundo, representa o estilhaçar de convenções há muito estabelecidas. Com efeito, ele está em permanente diálogo com outros textos e outras fontes, como foi, aliás, discutido na primeira parte desta dissertação.⁹¹

Dando início à abordagem teórica que Linda Hutcheon faz do termo *paródia*⁹², socorremo-nos de T.S. Eliot, contemporâneo de Woolf, para, uma vez mais, registar a inacessibilidade de um regresso à origem:

⁹¹ Em acréscimo, em “A Letter to a Young Poet”, pode-se discernir a noção de paródia, bem como a de *pastiche*. Embora Woolf não faça qualquer referência directa a Jonathan Swift no prefácio a *Orlando*, Swift é tornado personagem do romance e as suas *Gulliver's Travels* (1726) são, inclusivamente, lidas numa das *soirées* que Orlando frequenta. A questão do uso recorrente da paródia por Woolf tem repercussões, não apenas em *Orlando*, mas também em alguma da sua obra, nomeadamente na carta que escreve ao ficcionado poeta John. Pois, como se confirma, em 1720, Jonathan Swift teria escrito uma “Carta de aviso a um jovem poeta”, onde se insurreccionava contra os excessos que pareciam envolver a condição de poeta. Ora, como sabemos, Woolf agarra nesta ideia de Swift e parodia o seu estilo, já de si satírico. Prepara um exercício retórico, insurgindo-se contra o ofício de poeta que, como sabemos, em nada a parecia incomodar, ou não fosse Orlando metáfora plena daquilo que a poesia pode fazer pelo ser humano. Cf. Jonathan Swift, “Carta de aviso a um jovem poeta”, *Preceitos para uso do pessoal doméstico* (Lisboa: Estampa, 2003).

⁹² Um dos fundamentos-base de Linda Hutcheon, em *A Theory of Parody*, é o facto de o termo *paródia* ter vindo a ser recorrentemente menosprezado ao longo da sua utilização nas várias artes. Esta inferiorização a que o termo tem sido votado, cuja contextualização será discutida nas páginas seguintes, acaba por estar arreigada na etimologia da palavra. A maioria dos teóricos, afirma Hutcheon, remonta a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que significa “contra-canto”, não aprofundando a dupla significação do prefixo *para*. Se *para* significa “oposição” ou “contra” (o significado que mais tem

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism.⁹³

Eis que, por intermédio de T.S. Eliot, nos aproximamos de forma sugestiva daquela que nos parece ser a mais produtiva acepção do termo *paródia*.

Como sabemos, não sendo propriamente um fenómeno recente⁹⁴, houve necessidade de re-definir a natureza, os limites e a função da paródia no âmbito das variadas artes do século XX.

Por conseguinte, o interesse pela paródia surge, segundo Hutcheon, da necessidade que a modernidade tem em interrogar-se acerca da natureza da modalidade auto-referencial, isto é, do processo contínuo de reflexividade na arte moderna, da ênfase na *intertextualidade* (Hutcheon emprega a taxinomia de Genette, “transtextualidade”⁹⁵) e, logicamente, da auto-legitimação que daí sobrevém.⁹⁶

Em pleno século XX, a paródia liberta-se do jugo conservador (moralista e evangelizante) do final do século XIX e passa a adquirir um estatuto diferenciado.

sido utilizado para reduzir a importância do termo) também indica “ao longo de”, exigindo uma diferenciação na sua significação. Nesta última acepção sugere uma réplica ou uma intimidade, ao invés de um contraste definitivo em relação ao diálogo a que os textos são confinados. “Parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is *repetition with difference*.” Cf. Hutcheon, *A Theory of Parody* 31-2 (sublinhado meu).

⁹³ T.S.Eliot, “Tradition and the Individual Talent” [1919/1920], *The Norton Anthology of English Literature*. 6th Edition, volume 2 (New York & London: W.W. Norton & Company, 1993 [1962]) 2171.

⁹⁴ Linda Hutcheon chega, inclusivamente, a afirmar que muitas foram as eras que procuraram reclamar o título de “Age of Parody”. O Romantismo tardio do século XIX terá usado o conceito específica e ocasionalmente em algumas das suas produções líricas e novelescas. Não esqueçamos, todavia, que, neste período, o público receptor deste tipo de texto seria suficientemente literato para se aperceber da coexistência de alguns textos denodadamente mais canónicos e clássicos (entre os quais a Bíblia, por exemplo) e de outros mais contemporâneos. Cf. Hutcheon, *A Theory of Parody* 2.

⁹⁵ Em *Palimpsestes*, Gérard Genette define da seguinte forma o conceito de «transtextualidade»: «*transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes’» Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982) 7.

⁹⁶ Hutcheon, *A Theory of Parody* 1-2. 20.

Ganha poder transformador, passa a criar novas sínteses e actua como potenciadora de novas *políticas* textuais: quer ao nível da construção formal quer da temática do texto. Este novo molde de construção do texto terá consequências a nível cultural e ideológico, na medida em que a paródia requer conhecimentos literários, neste caso específico, bastante consistentes, de referência intertextual/interartística – “Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse”⁹⁷, como aliás preconizara T.S. Eliot com *The Waste Land* (suspeitando, todavia, das capacidades referenciais do seu público).

A paródia que Hutcheon pretende analisar está integrada num processo de modelação estrutural que visa, como lhe chama Peter Rabinowitz⁹⁸, uma “reciclagem artística”, que consiste na incorporação ininterrupta de outros textos no seio do mesmo: “revising, replaying, inverting, and ‘trans-contextualizing’ previous works of art.”⁹⁹ Em suma, o texto “alvo” da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado.¹⁰⁰

Apelidada de “parasitária” e “derivativa”, a paródia foi sempre objecto de críticas por estetas românticos defensores de conceitos como o génio, a originalidade ou a individualidade.¹⁰¹ Em *Orlando*, Woolf consegue fazer conviver estas duas noções aparentemente contraditórias. Quando, numa carta a Vita, vaticina sobre a revolução que vai operar sobre o género biográfico (para que o mundo da ficção ainda pareça mais real do que a própria vida real), Woolf assume não só a função de insigne nefelibata, como de escritora insubmissa.¹⁰²

⁹⁷ Hutcheon, *A Theory of Parody* 2.

⁹⁸ *qtd in* Hutcheon, *A Theory of Parody* 15.

⁹⁹ Hutcheon, *A Theory of Parody* 11.

¹⁰⁰ Hutcheon, *A Theory of Parody* 16.

¹⁰¹ Hutcheon, *A Theory of Parody* 3-4.

¹⁰² “[...]; and also, as I told you, it sprung upon me how I could revolutionise biography in a night.” Carta datada de 9 de Outubro, 1927. *A Change of Perspective* 429.

Exemplo dessa insubordinação face às regras da narração auto/biográfica é o facto de o casamento, em *Orlando*, não se apresentar como solução para a liberdade da protagonista. Ainda que disponha dela há quatrocentos anos, Orlando sente afinal maior poder sobre si quando mulher. A maternidade em *Orlando* chega também a ser perversa; é resumida em duas páginas, páginas essas em que Woolf congrega valores distintos. Celebra, ao mesmo tempo, o decoro da maternidade e as possibilidades sociais, sexuais e literárias da cidade moderna.¹⁰³ A sujidade e o hibridismo de Londres servem de cenário ao nascimento do seu filho:

Wait! Wait! The kingfisher comes; the kingfisher comes not.

Behold, meanwhile, the factory chimneys, and their smoke; behold the city clerks flashing by in their outrigger. Behold the old lady taking her dog for a walk and the servant girl wearing her new hat for the first time not at the right angle. Behold them all.

[...] Hail! natural desire! Hail! happiness! divine happiness! and pleasure of all sorts, flowers and wine, though one fades and the other intoxicates; and half-crown tickets out of London on Sundays, and singing in a dark chapel hymns about death, and anything, anything that interrupts and confounds the tapping of typewriters and filing letters and forging of links and chains, binding the Empire together.

[...] But wait! but wait! we are not going, this time, visiting the blind land. Blue, like a match struck right in the ball of the innermost eye, he flies, burns, bursts the seal of sleep; the kingfisher; so that now floods back refluent like a tide, the red, thick stream of life again; bubbling, dripping; and we rise, and our eyes (for how handy a rhyme is to pass us safe over the awkward

¹⁰³ Cf Mary Ann Caws 99-117.

transition from death to life) fall on – (here the barrel-organ stops playing abruptly).

‘It’s a very fine boy, m’lady,’ said Mrs. Banting, the midwife, putting her first-born child into Orlando’s arms.¹⁰⁴

A descrição do nascimento do filho de Orlando é manifestamente anti-convencional; joga com a ética normativa em que reside o valor imaculado da maternidade.

Na terminologia de Bakhtin, “a paródia pode ser centrípeta – isto é, ter uma influência homogeneizante, hierarquizante. Mas também pode ser centrífuga, desnortativa.” Neste caso concreto ela é “normativa na sua identificação com o Outro, mas é contestatária na sua necessidade edípica de distinguir-se do Outro anterior.”¹⁰⁵

Woolf é, contudo, mais complexa do que isso. Os seus romances procuram – ao mesmo tempo – *dissipar* características intrínsecas das personagens e reintegrar a experiência humana sob uma perspectiva estética. Buscam representar a emoção da impermanência, o estímulo efémero.

Com o surgimento de novos valores culturais e de novas correntes de crítica literária (veja-se o caso da defesa de T.S. Eliot da relação do escritor/poeta para com os “dead poets and artists”, o formalismo russo, ou o “New Criticism”) foi dada uma nova importância ao texto e à sua relação com todos os outros que, inevitavelmente, o precedem. É então, sob essa perspectiva, que Hutcheon define paródia como uma “forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica”, nem sempre às custas do texto parodiado. Nessa óptica, a paródia é “repetição com distância crítica”; marca sobretudo a diferença, ao invés da semelhança¹⁰⁶ ou, como sintetiza Siegmund-Schultze, ela actua como “productive-creative approach to tradition”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ O 203-204.

¹⁰⁵ Hutcheon, *A Theory of Parody* 76-77.

¹⁰⁶ Hutcheon, *A Theory of Parody* 6.

¹⁰⁷ *qtd in* Hutcheon, *A Theory of Parody* 7.

Exemplos incontestáveis, em *Orlando*, desta abordagem criativa/produzida da tradição são, por exemplo, a apropriação que Woolf faz, não só de algumas figuras alegóricas das moralidades dos séculos XV e XVI (já William Shakespeare fizera uso delas em algumas das suas peças), mas também de textos literários canonizados pela crítica.

As figuras alegóricas que surgem em *Orlando* podem ser entendidas como elementos paródicos às moralidades dos séculos XV e XVI¹⁰⁸, sermões dramatizados e representados em vários locais públicos, cujo intuito primeiro seria, como o próprio nome indica, a clarificação dos valores morais da época, bem como o entretenimento do povo que assistia a estas representações. Estas “morality plays” eram repartidas em pequenos episódios, sendo que cada um deles correspondia a um encontro com uma personagem alegórica específica. As circunstâncias em que estas personagens irrompem no romance denotam o registo paródico que Woolf pretende imprimir aquando da mudança de sexo de Orlando. Eis que, ao sétimo dia do transe de Orlando, surgem três figuras alegóricas – “Our lady of Purity, of Chastity and of Modesty”, personificações neo-clássicas (como lhes chama Beer¹⁰⁹), que deixam algum embaraço no/a leitor/a, fazendo com que nos apercebamos da naturalidade com que habitamos a vida ficcional de Orlando. Com a entrada destas figuras alegóricas na trama do romance, há, de imediato, uma diferença abrupta de registo, própria da linguagem rebuscada e moralizadora do universo de onde estas figuras foram retiradas. Como afirma Hutcheon,

¹⁰⁸ Uma das moralidades mais populares seria uma peça datada do final do século XV (vários teóricos apontam o ano de 1495 como data provável da sua produção), *The Moral Play of Everyman*, cuja dimensão metonímica indicaria a indispensabilidade de fazer valer a mesma moral para todas as pessoas. O esquema das moralidades era simples e directo, validando o uso do terror e da punição para chegar a um “good ending” – após a clarificação da “tentação” a que o indivíduo teria sido exposto, seguir-se-ia o seu “arrepentimento” e a consequente “salvação”. Cf. A. C. Cawley, ed., *Everyman and Medieval Miracle Plays* (London: Dent & Sons, 1970), “*Everyman*” 204-234.

¹⁰⁹ Gillian Beer, “Representing Women: Re-presenting the Past”, *The Feminist Reader. Essays in Gender, and the Politics of Literary Criticism*, eds. Catherine Belsey, and Jane Moore (Hampshire: MacMillan Press, Ltd, 1993) 79-80. Saliente-se, contudo, que Gillian Beer não se detém numa reflexão mais aprofundada sobre o uso das figuras alegóricas no romance, indicando apenas que o seu uso é mantido num registo paródico.

o *status* mimético e ideológico da paródia é subtil.¹¹⁰ E muito embora a paródia seja, essencialmente, um modo de reflexividade, Hutcheon não crê que seja um paradigma da ficcionalidade ou do processo de feitura da ficção. É uma forma de imitação e de apropriação textual que, todavia, “*does seek differentiation in its relationship to its model*”.¹¹¹

Vejam, então, a linguagem paródica que acompanha a aparição destas personagens, nomeadamente através do uso abundante de vocábulos pouco comuns, de adjectivação superlativa, hipérboles ou ainda de comparações que fazem com que a recepção à entrada destas três figuras seja re-visionada num contexto nitidamente jocoso:

At which – Heaven be praised! for it affords us a breathing space – the doors gently open, as if a breath of the *gentlest* and *holiest* zephyr had wafted them apart, and three figures enter.

First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound up with fillets of the *whitest* lamb’s wool; whose hair is *as an avalanche of the driven snow*; and in whose hand reposes the white quill of a virgin goose. Following her, but with a *statelier* step, comes our Lady of Chastity; on whose brow is set *like a turret of burning but unwasting fire a diadem of icicles*; her eyes are *pure stars*, and her fingers, if they touch you, *freeze you to the bone*. Close behind her, sheltering indeed in the shadow of her *more stately* sisters, comes our Lady of Modesty, *frailest* and *fairest* of the three; whose face is only shown *as the young moon shows when it is thin and sickle shaped and half hidden among clouds*.¹¹²

Neste contexto particular, reportar-nos-emos a *As You Like It*, uma das “Late Comedies” (1595-6), de W. Shakespeare. Em *As You Like It* (outra das fontes que

¹¹⁰ Hutcheon, *A Theory of Parody* 27.

¹¹¹ Hutcheon, *A Theory of Parody* 38 (sublinhado meu).

¹¹² O 95-96 (sublinhados meus).

alguma crítica acerca de *Orlando* cita como fazendo parte do diálogo intertextual a que a obra está sujeita¹¹³), há, também, no final, a introdução de uma personagem alegórica – Hymen, deus do casamento e símbolo da promessa de futuro – que vem ajudar a restaurar a ordem, assegurando a virgindade das duas primas, Rosalind e Celia, depois da visão obscena e física do casamento que nos é dada pelo bobo Touchstone e pela pastora Audrey.

Apesar de a crítica ter, esparsamente, associado *As You Like It* a *Orlando*, nunca se debruçou verdadeiramente acerca da apropriação que Woolf faz da peça. Muito embora o nome do herói/heroína de Woolf tenha, muito provavelmente, origem numa das obras mais representativas do Renascimento Italiano, o poema épico *Orlando Furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, e no jovem Orlando de *As You Like It* (de origem aristocrata, porém destituído da sua condição pelo irmão), não cremos que seja essa a razão central por que Woolf terá optado por nomear dessa forma o seu/a sua protagonista.¹¹⁴ *As You Like It* insiste na duplicidade: usa complexas coberturas de disfarce para tornar a identidade sexual de Rosalind, a personagem que, na peça, se traveste, ainda mais ambivalente. Representada por um “boy actor”, Rosalind é uma personagem feminina que se disfarça de rapaz – Ganymede – e assim, assumindo o disfarce masculino, representa o papel do seu próprio “eu” feminino. Tal como em *Orlando*, as ambiguidades da obra envolvem não só o género, mas também o sexo. No epílogo, esta figura ambivalente recusa-se a escolher entre masculino e feminino,

¹¹³ Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf anuncia a sua predileção por algumas das heroínas de Shakespeare. A seu ver, apesar de grande parte não padecer de qualquer anomalia de carácter ou de personalidade (muitas revelavam uma natureza claramente vigorosa e enérgica), é com dissabor que olha para o definhamento de muitas delas nas obras de grandes dramaturgos. De entre as mais marcantes personagens femininas da história da dramaturgia (Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Cressida, Desdemona), Woolf recorda Rosalind, a protagonista de *As You Like It*, indiciando a sua preferência pela peça. Cf. *RoOO* 44.

¹¹⁴ Sublinha-se, nesta afirmação, a relevância que a posição social e o dinheiro exercem para os protagonistas de Shakespeare – e, sob esta perspectiva, inclusivamente para a protagonista de Woolf. Ainda que não sejam assunto basilar nas duas obras, ambos acabam por pautar o desenrolar da narrativa.

insistindo na ambiguidade. Neste mesmo discurso, a personagem é concomitantemente Rosalind e o actor que representa o papel de Rosalind.¹¹⁵

Atente-se na escolha que Rosalind faz do nome por que passará a ser tratada, a partir do momento em que decide travestir-se de homem – Ganymede. Protótipo do rapaz imberbe, gracioso, que agradava aos homens, Ganymede enquadra-se na mitologia grega no panorama da homofilia, protagonizando o papel de amante de Zeus. Por conseguinte, o disfarce de Rosalind promove, na peça, a conceptualização de um ser andrógino que actua como imagem de transcendência (suportada, designadamente, pelas tradições neoplatónicas e bíblicas, frequentes na literatura do século XVI). A partir desta nova efígie abre-se espaço à reconfiguração das limitações que a existência material impõe à aspiração espiritual. Contudo, o facto mais revelador da semelhança entre a peça de Shakespeare e o romance de Woolf é, indubitavelmente, o momento em que, em *As You Like It*, Rosalind exhibe a masculinidade como um conjunto de elementos exteriores. Assume a máscara, o acto de travestismo, com base na focalização dos aspectos visíveis, materiais, pois só eles a podem tornar mais consistente: o recurso

¹¹⁵ No epílogo de *As You Like It*, cujo título é por si só indutor da noção da constância da ambivalência, Rosalind termina assim o seu discurso:

ROSALIND. I charge you, O women, for the
love you bear to men, to like as much of this play
as please you. And I charge you, O men, for the
love you bear to women – as I perceive by your
simpering none of you hates them – that between
you and the woman the play may please. If I were
a woman, I would kiss as many of you as had
beards that pleased me, complexions that liked
me, and breaths that I defied not. And I am sure,
as many as have good beards, or good faces, or
sweet breaths, will for my kind offer, when I make
curtsy, bid me farewell. (*AYL*. 5. Epilogue. 209-220)

William Shakespeare, *As You like It*, ed. Agnes Latham (London: The Arden Shakespeare, 1996) 131. Em *A Room of One's Own*, Woolf fez questão de assinalar a obrigatoriedade da leitura de Shakespeare, exactamente pelo seu carácter andrógino (também o diz de Keats, Sterne e Coleridge): “One must turn back to Shakespeare then, for Shakespeare was androgynous”. *RoOO* 102.

às armas, ao ar marcial, à força, ao poder de decisão e à segurança aparente, são o denominador comum do género masculino.¹¹⁶

Retomando, a questão da *intertextualidade/transtextualidade* – das relações (manifestas ou secretas) entre textos, como lhe chama Hutcheon¹¹⁷ – é, portanto, fulcral enquanto contexto primário em que se circunscreve o conceito de paródia.¹¹⁸ Hutcheon reporta-se, especificamente, ao estudo da intertextualidade feito por Genette, em *Palimpsestes* e foca a questão da *hipertextualidade* que o teórico advoga, ou seja, as relações de (não-comentário) entre um texto e outro que lhe é anterior.¹¹⁹

Outra característica basilar que advém do conceito de paródia é a (auto)ironia que é formalizada em *Orlando*. Hutcheon aponta a ironia como o principal mecanismo retórico que parece despertar a consciência do/a leitor/a para o facto de a dialogia textual usada na paródia permitir ver as diferenças entre os vários textos a ela inerentes. Leve e translúcida, esta ironia actua como uma lente, que distorce, apenas subtilmente, o objecto que nos é familiar. E “the subtler it is, the better, for the hallmark of good parody is its ironically straight-faced imitation of its victim...”¹²⁰ Rindo de si mesma, Virginia Woolf ri do mundo em *Orlando*.¹²¹ A auto-ironia concretiza-se, no romance, de

¹¹⁶ ROSALIND. Were it not better,
Because I am more than common tall,
That I did suit me all points like a man?
A gallant curtle-axe upon my thigh,
A bear-spear in my hand, and in my heart,
Lie there what hidden woman’s fear there will,
We’ll have a swashing and a martial outside,
As many other mannish cowards have
That do outface it with their semblances. (AYL. 1. 3. 110-118)

¹¹⁷ Hutcheon, *A Theory of Parody* 21.

¹¹⁸ Note-se, todavia, que Hutcheon não considera *intertextualidade* e *paródia* sinónimos.

¹¹⁹ Genette: «J’appelle donc hypertexte tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*.» Genette 14.

¹²⁰ John Graham, “The ‘Caricature Value’ of Parody and Fantasy in *Orlando*” 106.

¹²¹ Depois de inúmeras opiniões antinómicas acerca do livro, Woolf pranteia ainda dúvidas e desconfianças sobre o romance, chegando, inclusivamente a afirmar que “it is all a joke; and yet gay and quick reading I think; a writer’s holiday” (March 22nd, 1928). Apelida-o de “too freakish and unequal, very brilliant now and then” (May 31st, 1928), e resume-o a “mere child’s play” (November, 2nd, 1929) AWD 122. 125-6. 146. Numa carta de 28 de Outubro de 1928, em resposta a uma leitora e amiga, Lady Cecil, nota-se já um certo distanciamento de Woolf relativamente a *Orlando*. Woolf explica a dificuldade

formas diversas. Das sugestivas relações homoeróticas (a serem desenvolvidas no capítulo IV da presente dissertação) ao modo como Woolf pensa a sua própria relação com o tempo (“when a man has reached the age of thirty, as Orlando now had, time when he is thinking becomes inordinately long; time when he is doing becomes inordinately short.”¹²²), a auto-ironia sobressai, em especial, no estilo com que a escritora disserta sobre o amor que sente pela escrita e pela leitura. É sobretudo nestes passos que podemos destrinçar a marca autoral que também habita a amálgama de vozes existentes no romance. Se Orlando padecia de amor pela literatura, “he was a nobleman afflicted with a love for literature”¹²³, a sua condição de artista (criador) coloca-o/a perante a mais terrível angústia, a da escrita:

He soon perceived, however, that the battles which Sir Miles and the rest had waged against armed knights to win a kingdom, were not half so arduous as this which he now undertook to win immortality against the English language. *Anyone moderately familiar with the rigours of composition will not need to be told the story in detail*; how he wrote and it seemed good; read and it seemed vile; corrected and tore up; cut out; put in; was in ecstasy; in despair; had his good nights and bad mornings; snatched at ideas and lost them; saw his book plain before him and it vanished; acted his people’s parts as he ate; mouthed them as he walked; now cried; now laughed; vacillated between this style and that; now preferred the heroic and pompous; next the plain and simple; [...] and could not decide whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world.¹²⁴

de leitura que *Orlando* pode provocar ao/à leitor/a comum: “Why is Orlando difficult? It was a joke, I thought. Perhaps a bad one. I don’t know. But I enjoyed writing it, and I should enjoy still more answering any questions about it, if put in person.” *A Change of Perspective* 553.

¹²² *O* 68.

¹²³ *O* 52.

¹²⁴ *O* 57-8 (sublinhado meu).

O romance (biografia/fantasia) é, por conseguinte, a personificação de uma gargalhada sobre a humanidade, envolta em “*acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção*” – três dos dons naturais que Harold Bloom preconizou como essenciais à constituição de um/a escritor/a susceptível de figurar no centro do Cânone (segundo o próprio, apenas Dante e Shakespeare são superiores a todos os outros escritores ocidentais).¹²⁵

Embora *Orlando* seja fundamentalmente uma declaração de amor, a mais longa em literatura, como nos afirma Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West e organizador das cartas de Virginia Woolf à sua mãe¹²⁶, e haja efectivamente um “tu” (Vita) a quem Virginia se dirige, esse “tu” é também ela própria.

Woolf tem a clara noção de que há um “tu” interior que se multiplica; temos um Orlando que se transforma em vários “eus”, através das várias vidas por que passa e das pessoas diferentes alojadas num dado momento do espírito humano.¹²⁷ Esta confiança de que há mais de dois mil “eus” presentes numa só pessoa é transmitida por uma voz que há muito descurou o suporte narrativo (dificilmente a intromissão do narrador ganha vulto neste cenário). Há, neste momento da diegese, uma clara interferência da instância literária na instância narrativa (fazendo uso da taxinomia de G. Genette).¹²⁸

¹²⁵ Bloom 53 (sublinhado meu).

¹²⁶ “[*Orlando*] was her almost elaborate love-letter, rendering Vita androgynous and immortal: it transformed her story into a myth, gave her back to Knole. Without shame on either side, she identified Vita as her model by the dedication and the photographs. *Orlando* defused their affair, and they remained friends till Virginia died.” Nicolson, Introduction, *A Change of Perspective* xxii.

¹²⁷ De acordo com a teoria de Julia Kristeva, há sempre no texto narrativo um “speaking subject”. O argumento-base de *Desire in Language* é o de que os textos literários são *sempre* heterogêneos, construídos de elementos da semiótica, do simbólico e de outros textos que, como diria Marcel Proust, não só “encerra[m] repetidas alusões”, como também convertem o pensamento numa “espécie de franco-maçonaria de costumes, e numa herança de tradições.” Marcel Proust, *O Prazer da Leitura* (Lisboa: Teorema, 1997) 73. 57. E segundo nos afirma Leon S. Roudiez, na introdução que faz à tradução inglesa desta obra de Kristeva, “One should always bear in mind that this is a *split subject – divided between unconscious and conscious motivations*, that is, between *physiological processes and social constraints*. [...] The activities and performances of the speaking subject are the result of a dialectical process.” Kristeva, *Desire in Language* 6 (sublinhado meu).

¹²⁸ A dado momento do seu diário, Woolf põe a descoberto a inconstância com que olha o seu próprio eu: “Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is

Esta temática vem também deitar por terra a capacidade da escrita em descrever (medir) o tempo de vida de uma só pessoa, ao mesmo tempo em que recapitula os “eus” de Orlando ao longo do romance.¹²⁹ O passo que se segue é exemplificativo da noção de que cada ser humano reúne muitos “eus” e muitos “tempos” em si:

Come, come! I'm sick to death of this particular self. I want another. [...] these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, [...]. So Orlando, at the turn by the barn, called 'Orlando?' with a note of interrogation in her voice and waited. Orlando did not come.

'All right then,' Orlando said, with the good humour people practise on these occasions; and tried another. For she had a great variety of selves to call upon, [...] Orlando may now have called on the boy who cut the nigger's head down; the boy who strung it up again; the boy who sat on the hill; the boy who saw the poet; the boy who handed the Queen the bowl of rose water; or she may have called the young man who fell in love with Sasha; or upon the Courtier; or upon the Ambassador; or upon the Soldier; or upon the Traveller; or she may have wanted the woman to come to her; the Gipsy; the Fine Lady; the Hermit; the girl in love with life; the Patroness of Letters; the woman who called Mar [...] or Shelmerdine [...] or Bonthrop [...] or all three together – which meant more

transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through. But what is the light?" AWD 138 (January 4th 1929).

Em “Conversas sobre a Arte do Romance”, Kundera aborda também a questão do “enigma do eu” nos romances de todos os tempos. O escritor é da opinião que “logo que se cria um ser imaginário, um[a] personagem, está-se automaticamente confrontado com a pergunta: o que é o eu? Através de quê se pode apreender o eu?” Kundera 37. É, sobretudo, sob essa perspectiva que a pergunta pessoal de Woolf acaba por espelhar-se no romance.

¹²⁹ Cf. Gilbert, notes to *Orlando*, 263. Gillian Beer acrescenta, em “The Body of the People in Virginia Woolf”: “Each human being is a full, fleeting history, incommunicable because made not out of public events but from sense-recall and private messages.” Beer, “The Body of the People in Virginia Woolf” 99.

things than we have space to write out – all were different and she may have called upon any one of them.¹³⁰

No romance, Orlando e biógrafo convergem, à medida que o enredo se desenrola e se arrasta até um adensamento climático.¹³¹ No caminhar do romance para o final, a voz do biógrafo eclipsa-se. Dissolve-se gradualmente, dando lugar ao “eu” sereno, complexo e maduro de Orlando mulher.

Procuramos continuar a desenvolver o argumento de que Orlando não é unicamente Vita, ou antes uma exaltação da personalidade complexa de Vita; ele/a é também Virginia Woolf. É personificação de um ou vários “eus” seus, pois, à semelhança de Orlando, Woolf sente essa angústia não apenas perante a folha em branco – mas também pela página escrita.¹³²

Numa das suas inúmeras cartas a Vita, de 20 (?) de Março de 1928, está bem patente essa alienação que Woolf vive através da escrita. Não está certa da data em que

¹³⁰ O 212-213. Woolf terá certamente lido os românticos alemães, nomeadamente Novalis, pois configura-se a certeza de que os registos formais se aclimatam às profundezas da alma. A riqueza e a complexidade humanas, em Woolf, vêm de um “eu” interior. A poesia romântica alemã, de que foram expoentes máximos Friedrich Schlegel (fundador da revista *Athenäum* [1798-1800]) e Novalis, dizia ser universal, abrangente da realidade e da subjectividade, afirmando o livre arbítrio do poeta. O poeta romântico vive em permanente movimento de fuga de tempo, de espaço; daquilo que é vivido por si no momento. Para tal, faz uso da imaginação, da fantasia, do maravilhoso, do exótico, do aventureiro, da aproximação à natureza interior e exterior do ser humano. Busca-se a origem, a essência original. Woolf parece corroborar esta *intertextualidade*, este mosaico de características – “I mean Orlando was imagination”, numa carta a Vita Sackville-West, de 15 de Novembro de 1940. Virginia Woolf, *Leave the Letters till We're Dead: The Letters of Virginia Woolf, Volume VI: 1936-1941*, ed. Nigel Nicholson (London: The Hogarth Press, 1980) 445.

¹³¹ Em “Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf”, Gillian Beer dá-nos conta de duas condições específicas em que vê encerrada a obra de Woolf: “Woolf’s books reject plot” e “The avoidance of narrative climax is a way of getting outside the fixing properties of event.” A argumentação que se segue assenta em bases sólidas e creíveis, porém, no caso de *Orlando* não concordamos com algumas destas concepções, na medida em que se há uma história de vida a ser contada (ainda que ficcional ou o autor materializado através dos seus “ego experimentais”, na concepção de Kundera), ela assenta necessariamente num modelo de narração em que o enredo, de forma mais ou menos subtil, mais ou menos subversiva, é delineado: “Plot insists on origins, sequence, consequences, discovery, exclusion and closure. She reads the formulation of experience as being essentially social, and conforming to the particular rigid structure of English society. Plot gives primacy to our acted parts.” Gillian Beer, “Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf”, *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979) 94-95.

¹³² Em “The ‘Caricature Value’ of Parody and Fantasy in *Orlando*”, J. Graham também problematiza a questão da preocupação excessiva que a escrita provoca em Woolf, mais em *Orlando* do que em qualquer outro romance: “Orlando’s own struggle to write, the parody of styles, even the historical atmosphere, which is derived more from literature than from a reading of history, all indicate a preoccupation with writers and writing which is unmatched in her other novels.” Graham 103.

se encontra. Só esta alusão nos fornece a consciência do processo arrebatador, das miríades horárias, em que Woolf, tal como Orlando, embarca aquando do fabrico de uma obra: “ORLANDO IS FINISHED!!! [...] Now every word will have to be re-written, and I see no chance of finishing it by September – It is all over the place, incoherent, intolerable, impossible – And I am sick of it.”¹³³

Numa outra carta, aqui já referida, eufórica com a possibilidade de poder revolucionar o género biográfico, desdiz logo de seguida o que afirma e coloca a hipótese de não mais continuar a produzir *Orlando*: “[...] as I told you, it sprung upon me how I could revolutionise biography in a night: and so if agreeable to you I would like to toss this up in the air and see what happens. Yet, of course, I may not write another line.”¹³⁴

Além da originalidade coruscante com que surpreende o/a seu/sua leitor/a, Woolf vai também inspirar-se na multiplicidade do modelo proposto pelo ideário romântico, apesar de, aparentemente, o não consciencializar. Como referido anteriormente, a escritora tem a temeridade de *miscigenar* formas de escrita, amalgamando outros veios; outros géneros narrativos. Daí que *Orlando* seja concomitantemente biografia (re-visionária, segundo Sandra Gilbert), declaração de amor, “fantasia utópica” (como lhe chamou Bloom), *novela*¹³⁵, uma celebração, um

¹³³ *A Change of Perspective* 474.

¹³⁴ *A Change of Perspective* 429. Carta a Vita Sackville-West (13 de Outubro de 1927).

¹³⁵ O termo *novela* parece, ainda hoje, suscitar algumas questões de ordem tipológica, na medida em que, como afirma Philip Hobsbaum, em *A Reader's Guide to D. H. Lawrence*, existe uma forma de ficção que tem sido germe para o que de melhor se faz em língua inglesa: “Yet, it has no agreed name. Various it is called the long short story, the conte, nouvelle, novella or the tale.” Philip Hobsbaum, *A Reader's Guide to D. H. Lawrence* (London: Thames and Hudson, 1981) 101. A própria definição de *novela* aproxima-se recorrentemente da de “short story”, porém, em *A History of the German Novelle*, E. K. Bennett alude a uma característica particular deste género narrativo que pode ter induzido Harold Bloom a baptizar *Orlando* de *novela*: “it [the Novelle] narrates something new in the sense of something unusual or striking.” E. K. Bennett, *A History of the German Novelle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965) 1. Bloom terá presumivelmente optado por deixar manifesto que *Orlando* é, acima de tudo, um romance *híbrido*, já que *grosso modo*, *Orlando* não se coaduna, em absoluto, com as características da *novela*. Se, por um lado, o romance se reveste dessa vertente fantástica, inovadora, que narra acontecimentos inauditos, por outro lado, na *novela* a *diegese* é demasiado condensada, a sua forma é fechada (neste aspecto, *Orlando* é aberto), e as suas personagens são, por norma, consideradas planas,

hino erótico ao prazer da leitura, um longo poema de amor, a invenção de nós mesmos.¹³⁶

O carácter fragmentário de *Orlando* é indicador desse tipo de forma aberta, assim como as interpelações directas, livres, lúdicas com que o biógrafo nos assola; ou ainda o diálogo criativo com outras formas e géneros tradicionais.

O uso da lírica em *Orlando* é demonstrativo da importância que a escrita da poesia tem para Orlando – homem e/ou mulher. Evidencia a necessidade que qualquer ser humano tem do saber livresco. Pode ser interpretada como uma ode de Woolf ao “sacred subject of poetry” (como remata Nick Greene, no filme de Sally Potter). Greene é quem chama à realidade Orlando, seu mecenas, apesar do escárnio a que é submetido o seu longo poema, *The Oak Tree*:

She had been working at it for close on three hundred years now. It was time to make an end. Meanwhile she began turning and dipping and reading and skipping and thinking as she read, how very little had changed all these years. She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are; and then she had been amorous and florid; and then she had been sprightly and satirical; and sometimes she had tried prose and sometimes she had tried drama. Yet through

uma vez que não lhes é conferido espaço para uma evolução psicológica. Ora, como bem sabemos, o percurso de Orlando não é linear, a personagem resiste a muitos dos entraves que lhe são infligidos e nós, leitores/as, trilhamos esse caminho com Orlando. Cf. Sandra Madeira, “Lou Witt – entre C.G. Jung e D. H. Lawrence. Para uma leitura e caracterização de *St. Mawr*,” diss. FLUL, 2003, 56-66. A este propósito, assinalamos que Quentin Bell também aproxima *Orlando* da *novela*, ou antes, da *novelette* (conforme D.H. Lawrence, por exemplo, a propósito de *St. Mawr*, cuja data de publicação terá precedido *Orlando* em três anos). Quentin Bell, *Virginia Woolf. A Biography*. Volume II – 1912-1941 (Suffolk: Triad Granada, 1982) 118. Em acréscimo, não esqueçamos a *Novelle* romântica, para cuja teoria Friedrich Schlegel terá contribuído decisivamente com o seu texto *Nachricht von den poetischen Werken des Johann Boccaccio* (*Notícia das obras poéticas de Giovanni Boccaccio*, 1801) Veja-se, a este propósito, AAVV, *História da Literatura Alemã – Das Origins à Actualidade – Volume I* (Lisboa: Edições Cosmos, 1993) 260.

¹³⁶ Mary Jacobus alega que *Orlando* é concomitantemente uma “história argumentativa” – a história de uma mulher escritora e, conseqüentemente, uma autobiografia feminina, na medida em que considera que o romance de Woolf se enquadra numa esfera reflexiva. Para Jacobus, a temática mais relevante de *Orlando* é exactamente a reflexão que o livro faz acerca da (sua) própria escrita. Cf. Mary Jacobus, “Reading Woman (Reading),” *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism*, eds. Robyn Warhol, and Diane Price Herndl (New Jersey: Rutgers University Press, 1991) 956-7.

all these changes she remained, she reflected, fundamentally the same. She had the same brooding meditative temper, the same love of animals and nature, the same passion for the country and the seasons. [...] than, to her astonishment and alarm, the pen began to curve and caracole with the smoothest possible fluency. Her page was written in the neatest sloping Italian hand with the most insipid verse she had ever read in her life:

I am myself but a vile link
Amid life's weary chain,
But I have spoken hallow'd words,
Oh, do not say in vain!

Will the young maiden, when her tears,
Alone in moonlight shine,

Tears for the absent and the loved,/Murmur –¹³⁷

A reivindicação que *criadora e criação*, Woolf e *Orlando*, fazem do espaço artístico livre para si próprios e para o/a seu/sua leitor/a¹³⁸ é disso exemplo crasso. Woolf e Orlando vivem da leitura para sobreviverem à sua própria escrita.

Está patente no romance que é o amor pela leitura que indica o caminho da escrita a Orlando:

¹³⁷ O 163-4.

¹³⁸ Umberto Eco resume o óbvio num dos seus ensaios em *Sobre os Espelhos e outros ensaios* – “Todo o artista aspira a ser lido.” Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e outros ensaios* (Lisboa: Difel, 1989) 21. Em consonância com esta afirmação, Woolf acredita que quem a lê tem também uma tarefa a cumprir: “But also I think that the author can scarcely state his meaning except in the words which he has used in his book. Interpretation must be left to the reader.” – Carta datada de 24 de Agosto de 1934, enviada a Robert Oliver, reitor de uma universidade em Washington. Virginia Woolf, *The Sick Side of the Moon: The Letters of Virginia Woolf, Volume V: 1932-1935*, ed. Nigel Nicolson (London: The Hogarth Press, 1979) 325.

The taste for books was an early one. [...] he was a nobleman afflicted with a love of literature. [...] But worse was to come. For once the disease of reading has laid hold upon the system it weakens it so that it falls an easy prey to that other scourge which dwells in the inkpot and festers in the quill. The wretch takes to writing.¹³⁹

Como argumenta Barthes, em “Escritores e Escreventes”, para o escritor, “*escrever* é um verbo intransitivo”, a literatura é sempre o resultado de um olhar suspenso do real, é sempre irrealista, embora possa, efectivamente, colocar questões profícuas acerca do mundo, do real. Daí que Orlando sinta a responsabilidade de olhar para a literatura como um “*compromisso falhado*, como o olhar de Moisés sobre a Terra Prometida do real”.¹⁴⁰ É disso exemplo o seguinte passo de *Orlando*:

Orlando slowly drew in his head, sat down at the table, and, with the half-conscious air of one doing what they do every day of their lives at this hour, took out a writing book labelled ‘Aethelbert: A Tragedy in Five Acts’, and dipped an old stained goose quill in the ink.

Soon he had covered ten pages and more of poetry. He was fluent, evidently, but he was abstract. [...] At last, however, he came to a halt. He was describing, as all young poets are for ever describing, nature, and in order to match the shade of green precisely he looked (and here he showed more audacity than most) at the thing itself, which happened to be a laurel bush growing beneath the window. After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another.¹⁴¹

Confirma-se, por conseguinte, que o carácter paródico de que Woolf faz uso em *Orlando* não tem como intuito a exclusiva ridicularização do modelo canónico. Nesta

¹³⁹ O 52-53.

¹⁴⁰ Barthes, “Escritores e Escreventes” 208-9.

¹⁴¹ O 13.

óptica, a escritora apodera-se do cânone para lhe propiciar uma redefinição; facultá-lhe, simultaneamente, a possibilidade de re-visionar quer a história quer entendimentos outros que textos anteriores (neste caso, o biografismo) tomavam como “verdade”. Ora, é, então, nesse sentido, que recorreremos à teoria de Linda Hutcheon. Como romance que evoca outros textos, mas que também consegue distanciar-se dos que o precedem, *Orlando* reflecte também sobre si próprio. Servimo-nos de *As You Like It*, de exemplos denodadamente paródicos e de digressões auto-irónicas presentes no texto, para demonstrarmos como esse diálogo (subtil) com outras fontes – necessariamente contínuo, interartístico e de índole reflexiva – se processa.

III – Notas em direcção a uma definição do conceito de *androginia*¹⁴²

“O Sexo é uma vala de Signos

O Signo é um Sexo descarnado.”

Jean Baudrillard

“O mundo grego é permanentemente atraído pelo *Apeiron* (indefinido). O indefinido é o que não tem *modus*. Escapa à norma. Fascinada pelo indefinido, a civilização grega, a par do conceito de identidade e de não contradição, constrói a ideia de metamorfose contínua, simbolizada por Hermes.”

Umberto Eco

Arnold Bennett, numa recensão crítica a *Orlando*, publicada a 8 de Novembro de 1928 no *Evening Standard*, é feroz e aporético para com o romance de Virginia Woolf.¹⁴³ Apesar de considerar o tema pungente, não o reconhece condigno de uma escritora como Virginia Woolf, mas sim de Victor Hugo, a quem vê qualidades inerentes para saber lidar com o mundo fantástico que o texto propõe. Entre outras

¹⁴² N.º *O Simpósio*, de Platão (que se consolida no diálogo acerca de Eros, bem como do amor nas suas múltiplas significações), Aristófanes, uma das personagens, refere-se ao conceito de “androginia” e ao mito sobre a formação de “duas espécies de seres humanos”. Reza o mito que, “a princípio, havia três espécies de seres humanos, e não duas [...] o masculino e o feminino e, além destes, um terceiro, composto pelos outros dois, que veio a extinguir-se. [...] Era a espécie andrógina, que tinha a forma e o nome das outras duas, masculina e feminina, das quais era formada”. Platão, *O Simpósio ou o do Amor*, trans. Pinharanda Gomes (Lisboa: Guimarães Editores, Lda., 1986) 49-59 [49-50] (“Discurso de Aristófanes”). Ao decidirem escalar o céu e guerrear os deuses, estes seres onipotentes – compostos por uma só cabeça, quatro mãos, quatro pernas e dois órgãos sexuais – terão sido punidos por Zeus, através da sua cisão em duas partes isométricas. A partir de então passaram a constituir dois sexos apartados, de que o amor tenderia a reencontrar a antiga natureza, esforçando-se por se fundir numa só. Segundo o diálogo platónico, o masculino teria origem no Sol, o feminino na Terra, e a espécie mista provinha da Lua. Como se sabe, o carácter hermafrodita da Lua aparece mencionado em antigos hinos órficos. Platão 50. 125. O discurso de Aristófanes terá, provavelmente, estado na origem da proliferação de um infindável número de criaturas na tradição literária (entre hermafroditas, adeptas do travestismo, homossexuais e andróginas).

¹⁴³ Arnold Bennett, “Arnold Bennett on Virginia Woolf”, *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, eds. Robin Majundar, and Allen McLaurin (London: Routledge and Kegan Paul, 1975) 232-4. A frase que dá início a esta crítica literária de *Orlando*, viria, contudo, a ser apropriada, nas edições seguintes do romance, para servir de propaganda ao livro: “You cannot keep your end up at a London dinner-party in these weeks unless you have read Mrs Virginia Woolf’s *Orlando*.” Bennett 232.

críticas, esclarece: “It is a very odd volume.”¹⁴⁴ Pronuncia-se também acerca da incorporação de fotografias “realistas”¹⁴⁵ de Vita Sackville-West, tiradas com o propósito de serem integradas na publicação do livro, tal como de fotografias de pinturas que foram retiradas de Knole, a mansão da família Sackville-West.

Esta apropriação que Woolf faz da figura de Vita não aponta, como seria de esperar, para um realismo biográfico. Leva-nos, sobretudo, a meditar sobre a *teatralidade* que a obra encerra. A temática da pose indica-nos o caminho para uma (id)entidade que é fabricada/urdida. Vita (entre outras pessoas “reais” que se travestem para figurarem em algumas páginas do romance, como é o caso da sobrinha de Woolf, Angelica) posa *enquanto* Orlando, não *como* Orlando. Esta efígie dimana de uma representação de convenções várias que, no percurso do texto, cada época retratada evoca. Laura Marcus sugere também a possibilidade de, no romance, ao termo “roupagem” ser atribuída uma conotação fundamentalmente figurada, cujo cunho não distingue exclusivamente as roupas como diferenciadoras das épocas históricas narradas. Marcus alega que Woolf faz uso delas para, de alguma forma, manifestar o facto de serem, não apenas portadoras de uma certa frivolidade, mas também reveladoras de um carácter denodadamente exterior, social. Elas são usadas para sugerir que a ambivalência do sexo é, com frequência, reduzida à *bivalência* (dos dois pólos e papéis sexuais);¹⁴⁶ e, conseqüentemente, que a identidade sexual pode ser apenas “a matter of costume, performance, and disguise.”¹⁴⁷

¹⁴⁴ Bennett 232.

¹⁴⁵ “[...] the novel, which is a play of fancy, a wild fantasia, a romance, a high-brow lark, is illustrated with ordinary *realistic* photographs, including several of Vita Sackville-West. [...] The portraits *are labelled* ‘Orlando.’” Para Bennett, “This is *the oddest of all the book’s oddities...*” Bennett 232 (sublinhado meu).

¹⁴⁶ Cf. Jean Baudrillard, *A Troca Simbólica e a Morte I* (Lisboa: Edições 70, 1996) 201.

¹⁴⁷ Marcus 127.

Nesse sentido, Orlando-personagem é proteiforme. O modo como se imiscui num tempo e épocas distintos, idiossincrásicos, altera-se com frequência, caso contrário não seria possível a Orlando subsistir enquanto pessoa.¹⁴⁸

As oscilações entre um estado de ser e outro são, antes de mais, vacilações por que Orlando, num processo inerente ao amadurecimento, tem de passar. Se, por um lado, este decurso desafia o tempo comum, físico¹⁴⁹ (demonstrado, aliás, no facto de Orlando “crescer” cerca de vinte anos em quase quatro séculos), por outro lado, este crescimento é sobretudo interior. Nem que para tal Orlando tenha que experienciar a metamorfose sexual, procurando com isso descobrir o escopo de tal maturação:

And here it would seem from some ambiguity in her terms that she was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither; and indeed, for the time being, she seemed to vacillate; *she* was man; *she* was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Barthes foca precisamente esta necessidade de fabricação de uma identidade almejada pela pessoa fotografada, aquando do momento da pose: “Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, *fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.*” Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 2003) 26 (sublinhado meu). Não obstante, Barthes vai mais longe, ao afirmar que a essência jamais será alvo de qualquer avatar, na medida em que se “[me] presto ao jogo social, poso, sei isso muito bem, quero que também o saibam, mas esta mensagem suplementar não deve alterar em nada [...] a essência preciosa da minha individualidade, aquilo que sou [...]”. Barthes, *A Câmara Clara* 27.

¹⁴⁹ Como afirma Laura Marcus, no capítulo “Writing Lives: *Orlando* and *The Waves*”, *Orlando* não encerra, nem procura cumprir uma estrutura narrativa melíflua. Ela é propositadamente truncada, mutilada, para que nos apercebamos de que não é possível reconstruir uma vida à luz de pequenos episódios: “The text and history move forward not only through violent transitions from one age to the next but during periods of amnesia, trances and death-like states. Orlando lives through the centuries but never retains or contains the totality of time.” Parodiando, uma vez mais, o género biográfico, mas indo além da mera suposição da morte, “Death does not close the text, but it does punctuate it.” Marcus 130.

¹⁵⁰ O 113 (sublinhado meu). Notemos, todavia, que a tradução portuguesa, por convenção linguística e literária, omite o pronome pessoal utilizado resolutamente por Woolf. A escritora toma partido pelo pronome pessoal feminino e inscreve a mudança de sexo num território que estaria definido *a priori*. Woolf escolhe o pronome feminino para assim definir os dois sexos. Assim sendo, resta-nos como opção a pergunta retórica que passa a assolar qualquer leitor/a neste estádio da diegese do romance: e ele era ela antes mesmo de metamorfosear-se em ela? É esta a resposta que o romance não hesita em não nos querer dar. Já Laura Marcus parece não ter dúvidas relativamente a esta questão: “[...] sexual identity is an uncertain question from the first line onwards, fixed only by linguistic necessity (he or she).” Marcus 126.

Esta afirmação surge num contexto em que as vozes de Orlando e biógrafo/a parecem convergir. A descrição deste estado ambíguo em que Orlando se encontra é demasiado íntima, proveniente do âmago, para que biógrafo/a consiga fazê-la com este grau de acuidade. Orlando não se limita então a um território adormecido ou a permanecer anquilosado a um dos sexos. Ora, é precisamente desta descrição que parece emergir a noção de androginia proposta por Woolf. Este bulício interior com que deparamos – “ a most bewildering and whirligig state of mind to be in” – acaba por converter-se num estilhaçar de falsas aparências, encerrando em si uma pretensão redentora do próprio ser humano. Leva-nos sobretudo a procurar um sentido de auto-conhecimento, em que possamos criar um estado de re-criação pessoal e do mundo, para que finalmente as coisas passem a significar.

O conceito de androginia proposto por Woolf, primeiramente em *Orlando* e, mais tarde, em *A Room of One's Own*, sofre, no entanto, fortes objecções por parte de alguma crítica feminista. Em *A Room of One's Own*, a escritora serve-se da metáfora de duas pessoas, um homem e uma mulher, a entrarem num táxi, para explicar a necessária fusão dos dois sexos, depois de uma cisão (forçada ou não) entre ambos.¹⁵¹

Elaine Showalter, investigadora feminista americana, cujo objecto de estudo incide particularmente sobre a literatura anglo-saxónica, protagoniza a crítica ao conceito woolfiano de androginia.¹⁵² Para Showalter, o conceito de androginia,

¹⁵¹ *RoOO* 96: “[...] But the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness? And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating.”

¹⁵² Refira-se que o conceito de androginia era, de forma geral, acarinhado por todo o grupo de Bloomsbury. Elaine Showalter faz uso da concepção de Caroline Heilbrun de que o grupo possuía um estilo de vida andrógino, para, uma vez mais, demonstrar a sua recusa em concordar com esta definição. Se, para Heilbrun, “they were all marvelously capable of love, that lust in their world was a joyful emotion, that jealousy and domination were remarkably sparse in their lives” (citada em Showalter), para Showalter, essa pretensa falta de dominação e ciúme no círculo de amigos vitimou alguns deles, inclusive Virginia Woolf: “we should also remember the victims of this emotional utopia: Mark Gertler, Dora

unicamente enquanto ideia abstracta, é, de facto, atractivo. Contudo, o que falha nesta concepção, segundo a autora, é justamente o carácter não-material que a ele subjaz: “The concept of androgyny – full of balance and command of an emotional range that includes male and female elements – is attractive, although I suspect that like all utopian ideals androgyny lacks zest and energy.”¹⁵³ Showalter intensifica a sua crítica e assevera-nos que Woolf se serviu do conceito de androginia para fugir à confrontação com a sua própria noção de feminilidade que, como nos revela, lhe era penosa e, como tal, “[...] enabled her to choke and repress her anger and ambition.”¹⁵⁴

Um dos argumentos em que Showalter se apoia para, de certo modo, descredibilizar a noção de androginia incensada por Woolf é o de que a escritora teria sido fortemente influenciada pela figura de sua mãe, Julia Stephen, falecida em 1895. Esta fatalidade, a que Woolf foi submetida apenas com treze anos, não terá resultado tanto num sentimento de perda ininterrupto ou numa infelicidade continuada, mas antes num estranhamento relativamente à representação materna.

Quem chega a esta conclusão é Jane Dunn, num estudo onde disserta sobre a forte relação que Woolf mantinha com a sua irmã mais velha, Vanessa Bell – *Virginia Woolf and Vanessa Bell. A Very Close Conspiracy*: “The tragedy of Julia’s death was

Carrington, Virginia Woolf. They are the failures of androgyny; their suicides are one of Bloomsbury’s representative art forms.” Elaine Showalter, *A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing* (London: Virago, 1991) 263-5. Hermione Lee também aborda esta questão da envolvimento do grupo em comportamentos amorosos que pretendiam escapar às normas da sociedade vitoriana, referindo que os actos de amor levados a cabo por alguns deles tomavam forma homossexual, como era o caso de Lytton Strachey e de Vita Sackville-West. Contrariamente ao que é tido por argumento-base em Heilbrun e Showalter, ainda que ambas se encontrem em frentes opostas, na óptica de Hermione Lee, não é a androginia que define idiossincriticamente o grupo, mas um aspecto matriarcal, em que o feminino parece sobrepor-se ao masculino: “At the same time, Bloomsbury developed strongly matriarchal characteristics. The masculine ambience of Cambridge in which it had its origins was much changed by the London influence of the Stephen sisters.” Lee 4.

¹⁵³ Showalter 263. Apesar de olhar para o conceito com alguma simpatia, a investigadora americana volta a vincar o carácter não-material que ele possui, desta feita com provas científicas: “Who could possibly object the idea of androgyny? Even clinical psychology confirms that ‘the really creative individual combines ‘masculine’ and ‘feminine’ qualities.’” Showalter 284.

¹⁵⁴ Showalter 265. Num momento mais avançado da sua explanação, Elaine Showalter volta a insistir na utopia (falhada, no seu parecer) em que se apoiava a androginia de Woolf: “Even in the moment of expressing feminist conflict, Woolf wanted to transcend it. Her wish for experience was really a wish to forget experience.” Showalter 282.

not so much her children's acute sense of loss and resultant unhappiness, but the 'conventions of sorrow' which made their mother's character become unreal to them."¹⁵⁵ Além do mais, Virginia Woolf cresceu com uma noção cabal dos valores vitorianos, quer através do papel que a mãe se dispunha a representar quer, inclusivamente, por parte do pai, figura respeitada no mundo literário do jornalismo, da filosofia ou da biografia (foi Leslie Stephen quem organizou e compilou o primeiro dicionário britânico sobre biografias – o *Dictionary of National Biography*). Uma imagem recorrente na infância de Woolf, de acordo com Jane Dunn, seria quando – “her [Virginia's] father working in his study would cast some large book open on to the floor beside him, and then another, until he became an island isolated in a sea of printed words.”¹⁵⁶

Já Julia Stephen permanecia resoluta a perpetuar esses mesmos valores que Woolf tão veementemente viria a repudiar, nomeadamente em “Professions for Women”. Jane Dunn faz-nos um retrato da mãe de Woolf, no qual deixa manifesta a sua devoção relativamente a causas sociais:

Their mother was ceaseless in her activities on behalf of others. Not only was she responsible for the administrative, emotional, and sometime educational demands of her large multifarious family, but she was orderly and diligent to a fault in the disposition of her duties beyond the confines of 22 Hyde Park Gate.¹⁵⁷

Facilmente associamos Julia Stephen à personagem lendária que Woolf acabaria por imortalizar em “Professions for Women”, o “Angel in the House” (sobre o qual falaremos mais à frente). Ante a descrição subsequente de Dunn, poder-se-ia anunciar

¹⁵⁵ Jane Dunn, *Virginia Woolf and Vanessa Bell. A Very Close Conspiracy* (London: Virago Press, 2001) 37.

¹⁵⁶ Dunn 126.

¹⁵⁷ Dunn 126.

Julia Stephen como a personificação desta figura (re)criada por Woolf: “Their mother’s example was one of self-discipline, self-sacrifice and unfaltering effort; it would seem that the phrase ‘I cannot’ was not part of her vocabulary and was discouraged in her children’s.”¹⁵⁸

Nancy Topping-Bazin, em *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, deixa bem claro que Woolf é, ela própria, resultado dessa combinação de características – estereotipadas – femininas e masculinas:

I believe that Virginia Woolf’s experience during mania is related to what she would have considered an essentially feminine vision of life and that her experience during depression is related to what she would have considered an essentially masculine vision of life.¹⁵⁹

Obviamente, esta suposição, a nosso ver, falaciosa com que Topping-Bazin circunscreve Woolf, acaba por servir de argumento a Showalter para demonstrar, não apenas que a personalidade da escritora era arbitrariamente bifurcada nestes estereótipos sexuais, como também que a sua experiência pessoal era similarmente regida por essa mesma dicotomia. Se, por um lado, o modelo patriarcal levava Virginia Woolf a um estado de anulação permanente – a que Showalter dá o nome de “self-annihilation”¹⁶⁰, o modelo masculino “proporcionava-lhe” a oportunidade de realização pessoal. Todavia, a aceitação do modelo masculino por parte de Woolf promoveria inevitavelmente a desapropriação da sua condição de mulher, assim nos assegura Showalter: “to choose it [the masculine model] meant to renounce womanhood, to declare herself deficient in

¹⁵⁸ Dunn 127.

¹⁵⁹ Topping-Bazin 6.

¹⁶⁰ Showalter 266. A sociedade vitoriana denominava este estado de anulação pessoal de “selflessness”. Showalter 266. Ao que parece, o modelo feminino representado pela figura patriarcal, ou pelas mulheres em geral, conduziria a um estado letárgico continuado, em que o aniquilamento e a destruição pessoais levariam instintivamente a pessoa a um adormecimento perene. Era Walter Benjamin quem falava da existência de uma espécie de “sono colectivo”, quando procurava traçar as características da sociedade adormecida do século XIX. Neste caso específico, pretendia a sociedade vitoriana fazer adormentar o feminino em cada pessoa.

sexual and maternal energy.” Nessa perspectiva, a “androginia” de Woolf, conclui Showalter, “was a struggle to keep two rival forces in balance without succumbing to either. Full ‘femaleness’ and full ‘maleness’ were equally dangerous.”¹⁶¹

Não é essa a premissa que retiramos das palavras de Orlando. O estado interior pleno, emocional, de alvoroço interior que nos é revelado – “bewildering and whirling”, impele-nos a refutar esta visão despudorada e pessimista de Showalter. Aliás, a seguinte afirmação arranca a Woolf a sua identidade e petrifica-a num estado de “selflessness”, com o qual recusamos compactuar. Showalter insiste na noção de que Woolf se sentia presa à necessidade de encontrar um “território neutro”, no qual pudesse dar continuidade à sua alegada inadequação: “Deprived of the use of her womanhood, denied the power of manhood, she sought a serene androgynous ‘oneness,’ an embrace of eternity that was inevitably an embrace of death.”¹⁶²

Showalter tem como propósito adulterar por completo o entendimento ínsito que Woolf faz do estado andrógino. Prossegue, obstinadamente, a afirmação de que ele não representa mais do que a solução para o dilema existencial que a escritora sempre vivenciara. Daí a pertinácia: “[...] we should not confuse flight with liberation.”¹⁶³

Afirma também que Woolf vivia inquietada com o acto de escrita. Receava que este fosse um acto “that unsexed her, made her an unnatural woman, and isolated her from the world of female fulfilment [...]”.¹⁶⁴

Contrariamente ao que é inferido por Showalter e Topping-Bazin, Woolf iniciou a sua actividade literária perfeitamente consciente das dificuldades com que teria que defrontar-se, caso o seu fito fosse o de produzir ficção.

¹⁶¹ Showalter 266.

¹⁶² Showalter 280.

¹⁶³ Showalter 280.

¹⁶⁴ Showalter 270. Nancy Topping-Bazin parece professar da ideia de que Woolf, nos primeiros anos de produção literária, tivesse sentido esse mesmo temor perante a “brancura de uma folha de papel [...] indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar” que, aliás, é personificado por Orlando ao longo do romance: “Confronted with a blank page in those early years, she felt similarly shy and fearful as a writer.” Topping-Bazin 5. [Cf. José Cardoso Pires, *O Delfim* (Lisboa: Moraes Ed., 1972) 139.]

Em “Women and Fiction”, ensaio posterior a *Orlando* (que acabaria por estar na génese de *A Room of One’s Own*), a escritora clarifica:

The great change that has crept into women’s writing is, it would seem, a change of attitude. The woman writer is no longer bitter. She is no longer angry. She is no longer pleading and protesting as she writes. We are approaching, if we have not reached, the time when writing will have little or no foreign influence to disturb it.¹⁶⁵

No entanto, Woolf admite que o caminho a percorrer terá, forçosamente, de ser retomado a cada conquista: “[...] But it is still true that before a woman can write exactly as she wishes to write, she has many difficulties to face.”¹⁶⁶

Os obstáculos a que Woolf se reporta são sobretudo impedimentos de cariz técnico. Aparentemente simples, eles estão profundamente enraizados num modo de fazer literatura/cultura que, sendo dominante, actua, conseqüentemente, de forma dominadora, e, como tal, recusa-se a englobar a mundivisão feminina. A própria linguagem parece não ter em conta a escrita feminina. Woolf denuncia: “[...] the very form of the sentence does not fit her [the woman writer]. It is a sentence made by men; it is too loose, too heavy, too pompous for a woman’s use.”

Em consonância com as ideias de Woolf, no texto “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays” (retirado de *The Newly Born Woman – La Jeune née*, na sua publicação original, datada de 1975), Hélène Cixous diz ser capaz de reconhecer o feminino na escrita através de um “privilégio de voz”.¹⁶⁷ Linguagem e voz (o corpo e o

¹⁶⁵ Virginia Woolf, “Women and Fiction”, ed., Michèle Barrett, *Virginia Woolf on Women and Writing* (London: The Women’s Press. 1996) 48.

¹⁶⁶ “WF” 48.

¹⁶⁷ “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays” é paradigmático da estética proposta por Hélène Cixous. Neste texto, Cixous opera uma metamorfose, da qual resulta um mundo trabalhado onde há lugar para a manifestação literária e estética da própria escrita feminina. À pergunta que inicia o artigo de Cixous – “Where is she?” – é-nos revelado o território minado do binarismo – “das dicotomias estéreis e dos paradigmas exauridos”, de que fala Robert Stam, crendo que o pensamento de Bakhtin apontará o

inconsciente) encontram-se de tal modo enredadas e interligadas que a continuidade da escrita e o ritmo da voz conseguem sublimar-se através desta troca, fazendo com que o texto tome corpo por meio de silêncios e de suspensões de tempo.¹⁶⁸

Através da noção de *écriture féminine*¹⁶⁹, que não tem que ser necessariamente escrita por mulheres, antes é uma noção que rompe com as convenções da escrita canónica ocidental, há facções teóricas que a ligam tanto aos ritmos do corpo feminino, quanto ao prazer (sexual) daí proveniente – *jouissance*. Face ao exposto, a escrita feminina – *écriture féminine* – a que Cixous se refere é aquela em que há uma

rumo para a superação desta falácia em que assenta a lógica humana. Cf. Robert Stam, *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa* (S. Paulo: Editora Ática, 1992) 102:

Where is she?
Activity/Passivity
Sun/Moon
Culture/Nature
Day/Night
Father/Mother
Head/Heart
Intelligible/Palpable
Logos/Pathos.
Form, convex, step, advance, semen, progress.
Matter, concave, ground – where steps are taken, holding-
and dumping-ground.
Man
Woman [...]

Com efeito, Cixous sublinha que o pensamento terá sempre funcionado através de oposições binárias, necessariamente hierárquicas, que, contudo, actuam sob a forma de par. Esta noção de olhar homens e mulheres enquanto seres complexos e mutáveis, capazes de aceitar o outro sexo como seu componente, enriquecerá sobretudo a capacidade inventiva de cada indivíduo. Só dessa forma poderá ser criado um novo espaço, aberto à cristalização dos vários “eus” – *selves*, tal como Woolf preconizou em *Orlando* (a ser problematizado no capítulo referente à descolonização do género). A este processo Cixous dá o nome de “crystallisation of [my] ultrasubjectivities”. Hélène Cixous, “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Catherine Belsey, and Julie Moore, eds. (Hampshire: MacMillan Press, 1993) Cf. 101-116 [101. 103].

¹⁶⁸ Cf. Cixous, “Sorties” 109-10.

¹⁶⁹ Cujas teóricas foram essencialmente H. Cixous e a semiótica Julia Kristeva. Entre os seus praticantes contam-se autores como Joyce, Bataille, Mallarmé, Artaud ou Lautréamont, devido ao ritmo, à linguagem pré-referencial que usavam e, acima de tudo, à construção de textos que iam contra as regras compartimentadas da linguagem convencional. Para Kristeva, o discurso feminino que rompe com a tradição é um acto de dissidência política, ou seja, uma forma de acção feminista. Já Cixous (admiradora de Joyce e de Genet quer pelos seus textos “antifalocêntricos”, quer por não terem reprimido a natureza bissexual das suas fases pré-ediapianas – que, aliás, traz para discussão na sua tese de doutoramento) é mais radical; olha para a escrita de mulheres como um acto em si mesmo de uma força revolucionária. No entanto, o que as aproxima é a crença de que os sistemas de linguagem derivam dos sistemas de poder cultural. E, uma vez desconstruído o texto literário, as contradições relativas a ambos os sistemas revelam-se de forma notória. Ainda a este propósito, veja-se Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, *Feminisms, An Anthology of literary Theory and Criticism*, eds. Robyn Warhol, and Diane Herndl (New Jersey: Rutgers University Press, 1991) – “There are some men (all too few) who aren’t afraid of femininity.” 342.

identidade textual/sexual que incorpora uma estética diferenciada. Confirma-se que o acto de escrita é, também para Cixous, o caminho que se abre ao *Outro* em nós: “the other that I am and am not, that I don’t know how to be, but I that feel passing, that makes me live – that tears me apart, disturbs me, changes me, who? – a feminine one, a masculine one, some?”¹⁷⁰

Através desta escrita a mulher escreve-se/inscreve-se a si mesma na história do mundo e toma de volta o seu corpo confiscado¹⁷¹:

To write – the act that will ‘realise’ the un-censored relationship of woman to her sexuality, to her woman-being giving her back access to her own forces; that will return her goods, her pleasures, her organs, her vast bodily territories kept under seal. [...] Write yourself: your body must make itself heard. Then the huge resources of the unconscious will burst out.¹⁷²

Já anteriormente, quando se inaugurou na actividade escrita, Woolf terá deparado com uma realidade também ela fixada nos padrões de um tempo e de um espaço paradigmáticos de uma História ancorada em uma só versão.¹⁷³ Em “crise” com os seus fundamentos e experiências, ela anseia por libertar-se dessas cordas do passado, amputando a parte que nela a impelia a respeitar o que os homens tinham a dizer, bem como a reprimir os seus próprios pensamentos e emoções. Em “Professions for Women”¹⁷⁴, Woolf confessa as angústias do seu início de jornada literária e demonstramos como conseguiu lidar com os seus fantasmas:

I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know

¹⁷⁰ Cixous, “Sorties” 105.

¹⁷¹ Ideia também presente no ensaio “The Laugh of the Medusa”, em que a teórica francesa assume a escrita como exclusiva *possibilidade de mudança*.

¹⁷² Cixous, “Sorties” 116.

¹⁷³ Woolf tentara desde cedo re-escrever a história oficial, numa tentativa de fundamentar o que Cixous viria a chamar de “a outra história”, e que Woolf também designou de “Lives of the Obscure”.

¹⁷⁴ Virginia Woolf, “Professions for Women”, ed., Michèle Barrett 57-63.

her better I called her after the heroine of a famous poem, The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews.¹⁷⁵

Descreve então à sua audiência o seu primeiro “encontro” com o “Angel in the House” (este discurso foi primeiramente proferido à National Society for Women’s Service, em 1931, antes de ser publicado em *The Death of the Moth*). Esta figura não passa, afinal, de uma metáfora da mulher vitoriana, arredada dos prazeres individuais, industriada a colocar-se numa situação de auto-infligência permanente, de sacrifício em prol da família. Por isso mesmo, conta-nos Woolf, assim que decidiu iniciar a sua actividade literária, o “anjo” colocou-se no seu caminho:

And when I came to write I encountered her with the very first words. [...] I took my pen in my hand to review that novel by a famous man, she slipped behind me and whispered: ‘My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter; deceive; use all the arts and wiles of our sex. Never let anyone guess that you have a mind of your own.’¹⁷⁶

A Woolf resta unicamente travar uma disputa contra este conceito determinista de que a mulher, para conseguir alcançar os seus propósitos, tem necessariamente de agir em conformidade com o que lhe é imposto por uma sociedade bafienta, como era o caso do corpo social vitoriano. A forma de luta que encontra, ainda que metafórica, valer-lhe-á uma existência integral, plena de identidade:

I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-

¹⁷⁵ “Professions” 58.

¹⁷⁶ “Professions” 59.

defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing.¹⁷⁷

A produção escrita de Woolf colide com o que Showalter nos diz dela. Tendo por base os tratamentos específicos – como proposta de cura – para mulheres neuróticas, aos quais Woolf esteve, durante várias fases da sua vida, sujeita, Showalter conclui que os danos por eles ocasionados, nas pacientes que se lhes submetiam, tomavam, de facto, proporções drásticas. Acabavam por reduzi-las a uma condição de dependência infantil do seu médico. Na sua perspectiva, Woolf inclui-se nesta definição – “The ingredients of the rest cure”, assegura Showalter, “were isolation, immobility, prohibition of all intellectual activity, and overfeeding [...]”. O resultado seria inevitavelmente: “[...] a sinister parody of idealized Victorian femininity: inertia, privatisation, narcissism, dependency.”¹⁷⁸

Conforme indicam os registos diários de Virginia Woolf, concluimos que este argumento de Showalter pode ser facilmente refutado. Se, por um lado, Virginia Woolf se encontrava efectivamente dependente dessa condição letárgica, por outro lado, essa condição era a causadora de muitos dos seus momentos mais pungentes e criativos. Num registo de 1930 (datado de 16 de Fevereiro), é a escritora quem nos dá conta da ebulição criativa em que se encontrava no momento (o uso que faz desta agitação

¹⁷⁷ “Professions” 59. Num conto de 1919, “A Society”, Virginia Woolf já se perguntava por que razão a mulher estaria votada a ler uma história na qual não se revia. Leitura e escrita parecem estar irremediavelmente entrelaçadas, pois, como questiona este grupo que Woolf descreve, o cultivo de uma escrita feminina só pode tomar corpo se o acto de leitura também ele estiver desnudo de pré-conceitos: “[...] We have gone on all these ages supposing that men were equally industrious, and that their works were of equal merit. While we have borne the children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have populated the world. They have civilised it. But now that we can read, what prevents us from judging the results? Before we bring another child into the world we must swear that we will find out what the world is like.’ *So we made ourselves a society for asking questions.*” Virginia Woolf, “A Society”, *Monday or Tuesday* (London: Hesperus Press, 2003) 9 (sublinhado meu).

¹⁷⁸ Showalter 274. É de salientar, no entanto, que Virginia Woolf acreditava na necessidade de qualquer escritor/a procurar atingir um estado inconsciente, letárgico: “[...] a novelist’s chief desire is to be as unconscious as possible. He has to induce in himself a state of perpetual lethargy.” “Professions” 61.

interior pode ser revelado através da escrita ou das ideias possíveis para um romance futuro):

I believe these illnesses are in my case – how shall I express it? – partly mystical. Something happens in my mind. It refuses to go on registering impressions. It shuts itself up. It becomes chrysalis. I lie quite torpid, often with acute physical pain [...]. Then suddenly something springs. [...] I then begin to make up my story whatever it is; ideas rush in me; often though this is before I can control my mind or pen. It is no use trying to write at this stage. And doubt if I can fill this white monster. [...] To do nothing is often my most profitable way.¹⁷⁹

Em *Sexual/Textual Politics*, Toril Moi propõe-se contestar alguns estudos feministas mais críticos da obra de Woolf, nos quais se inclui, designadamente, o caso de Elaine Showalter. No capítulo que dedica à análise que Elaine Showalter faz dos textos de Woolf, encontramos exposta a noção de que há, por parte de Showalter, uma rejeição declarada à obra de Woolf – “The Rejection of Woolf”.¹⁸⁰ Toril Moi é da opinião que a teórica relativiza a importância de *Orlando*¹⁸¹, a que apelida de “tedious high camp”, procurando ancorar a “problemática andrógina” não em *Orlando*, mas efectivamente em *A Room of One’s Own*. De *A Room of One’s Own*, Showalter ressalta a sua estrutura superficial e apelativa, minimizando, em termos comparativos, as técnicas com que o ensaio é engendrado relativamente àquelas usadas na ficção de Woolf, em particular *Orlando* – “which she was writing at the same time: repetition, exaggeration, parody,

¹⁷⁹ AWD 150-1.

¹⁸⁰ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics* (London: Routledge, 2002) 2.

¹⁸¹ Retirado de “A Flight Into Androgyny”: “In 1928, androgyny, which she had also celebrated in the tedious high camp of *Orlando*, represented her ambivalent solution to the conflict of wishing to describe female experience at the same time that her life presented paralysing obstacles to such self-expression.” Showalter 291.

whimsy, and multitude viewpoint.”¹⁸² Esta análise pretende, a todo o custo, despersonalizar *A Room of One's Own*, anunciando que quem lê o ensaio nunca chega a ter uma noção inequívoca de que perspectiva Woolf é defensora. Segundo Showalter, a maior dificuldade com que o/a leitor/a depara é a multiplicidade de perspectivas, bem como as várias tomadas de posição exercitadas ao longo do ensaio (Showalter parece desconhecer que a linguagem é incapaz de apreender um sentido único). Clarifiquemos, não obstante, o seguinte aspecto: em *Orlando*, apesar dos múltiplos seres em que a/o protagonista se transmuta (ou traveste, como também acontece, nomeadamente quando Orlando se traveste de homem e deambula pelas ruas de Londres, em jeito de *flânerie*¹⁸³), não chegamos, de facto, a ter uma mudança drástica ao nível da essência da/o protagonista, embora possamos observar múltiplas perspectivas de posição de sujeito. Além do mais, contrariando Showalter a propósito de *A Room of One's Own* e até de *Orlando*, enquanto textos, ambos são espaços indefinidamente abertos, refractários a um sentido unívoco, onde o/a intérprete pode descobrir ligações infinitas. A forma concomitantemente simbólica e ambivalente com que sempre descreveu os estados e reacções da consciência confere a Woolf a prerrogativa de conceder autoridade parcial a quem a lê. Como sabemos, o regozijo do/a leitor/a é exactamente

¹⁸² Showalter 282.

¹⁸³ A actividade da *flânerie*, que aqui associamos às digressões nocturnas de Orlando, constituía, segundo nos relata Maria João Cantinho, em “Modernidade e alegoria em Walter Benjamin”, “a ocupação privilegiada do burguês ocioso (o *flâneur*) [...] que sustentava a convicção da fecundidade da *flânerie*, de que nos fala, não apenas Benjamin, nos seus estudos sobre Baudelaire, como também o próprio Baudelaire, na sua obra *As Flores do Mal*”. Por conseguinte, esta actividade tomava, no fundo, forma escapista face ao aborrecimento – *tedium vitae* – e à solidão do cidadão que procurava, então, refugiar-se nas multidões. Benjamin é citado no mesmo artigo: “O flâneur procura um refúgio na multidão. A multidão é o véu, através do qual a vida familiar se move para o flâneur, em fantasmagoria.” É Benjamin quem afirma que o *flâneur* é um estudioso da natureza humana, condição de que Orlando não pode dissociar-se. “Sob a aparência de um olhar desatento e distraído, esconde-se alguém cuja volúpia reside na decifração dos sinais e das imagens.” Maria João Cantinho, “Modernidade e alegoria em Walter Benjamin”, *Agulha – Revista de Cultura* (Outubro 2002) <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>>.

descobrir que os textos podem significar tudo, excepto aquilo que o seu autor queria que significassem.¹⁸⁴

Em “Conversations” (antologia de seminários proferidos por Hélène Cixous), a crítica feminista francesa contesta o confinamento de um texto – corpóreo, matéria – à sua mera representação; expressão de algo ou de alguém, retomando a ideia de que um texto “is beyond both representation – the exact reproduction of reality – and expression: it always says something other than it intends to say.” Em concordância com o que é afirmado por Umberto Eco, Cixous assegura-nos que a existência de um texto transpõe desde logo a barreira da significação literal. Um/O texto é sempre mais do que um/a autor/a “wants to express or believes s/he expresses.”¹⁸⁵

Num texto há inevitavelmente dois espaços contíguos: um espaço de tempo (*Zeitraum*) e um tempo de sonho (*Zeit-Traum*).¹⁸⁶ Em *Orlando*, estas duas componentes são perceptíveis, na medida em que o espaço de tempo se desdobra em períodos distintos e possibilita, assim, a fantasia de Orlando e a do/a leitor/a. A diegese do romance comporta um tempo mais fluido e mais complexo e proporciona ao/a protagonista a capacidade de conservar a sua consciência individual na reflexão sobre si mesmo/a ou sobre a condição da sua essência, que, como Woolf nos faz crer, não só em *Orlando*, mas no cômputo da sua obra, jamais é una. Este tempo subjectivo, vivencial das personagens é aquele que Bergson designou por *durée* e Woolf por *time in mind*.¹⁸⁷

É precisamente esta ideia da fixidez da identidade que Toril Moi critica de forma acutilante em Showalter. Não sendo propriamente uma crítica feminista marxista, Showalter baseia-se numa formulação de George Lukács, em que este afirma que a

¹⁸⁴ Eco, “Interpretação e História” 41.

¹⁸⁵ Hélène Cixous, “Conversations”, *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, ed. K. M. Newton (Basingstoke Hampshire: Macmillan Press Ltd, 1997) 225.

¹⁸⁶ Cf. Cantinho <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>>.

¹⁸⁷ Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (Coimbra: Almedina, 1991) 747. Cf. Páginas 81-83 da presente dissertação.

consciência política de qualquer romancista acaba por se tornar dilemática na sua escrita: “the ethic of a novelist becomes an aesthetic problem in his writing.”¹⁸⁸ Crítico marxista, para quem a forma narrativa completa era exclusivamente o romance realista, Lukács caucionava o realismo enquanto única possibilidade de representação de um contexto social unívoco e fiel à história da humanidade. Era particularmente defensor de um modelo específico de realismo, a que dava o nome de “realismo crítico”, já que a sua estrutura narrativa não seria meramente mimética, mas teria necessariamente que abranger as inúmeras contradições que a sociedade burguesa incorporava.¹⁸⁹ É sob essa perspectiva que Lukács diferencia o comumente designado “realismo socialista” do “realismo crítico”: “Socialist realism differs from critical realism, not only in being based on a concrete socialist perspective, but also in using this perspective to describe the forces working towards socialism *from the inside*.”¹⁹⁰ Olhava a obra literária como *artefacto*, objecto produzido no espaço e no tempo, que “se separa do sujeito criador, do sujeito fenomenológico, possuindo uma realidade material, uma textura semiótica sem as quais não seriam possíveis nem a leitura, nem os juízos estéticos.”¹⁹¹

Lukács não passava de um teórico estalinista que rejeitava a escrita modernista, apelidando-a de “reaccionária”, fundamenta Toril Moi.¹⁹² Na visão de Lukács, o carácter fragmentário e subjectivo em que se sustentava a corrente modernista estava necessariamente associado à opressão e reificação do sujeito por um sistema capitalista.

¹⁸⁸ Showalter 298.

¹⁸⁹ Cf. Moi 4-5. Contrastivamente, no contexto de uma construção poético-teórica do pós-modernismo, é Linda Hutcheon quem dissolve esta ideia feita de que, na crítica contemporânea, o “realismo” não passa de um conjunto de convenções e que a representação do real “is not the same as the real itself.” Hutcheon vai mais longe, acusando a “corrente realista” de excessiva credulidade no que diz respeito à representação que faz do mundo, já que o que estas correntes têm em comum é exactamente o facto de procurarem separar o que, para Hutcheon, é inseparável, isto é, a arte do mundo. Hutcheon, “Intertextuality, parody, and the discourses of history” 125.

¹⁹⁰ Georg Lukács, “Critical Realism and Socialist Realism”, *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, ed., Newton 163.

¹⁹¹ Aguiar e Silva 34.

¹⁹² Moi 6.

Toril Moi opõe-se a reconhecer Elaine Showalter como “humanista proletária”¹⁹³; apenas vê como legítima a sua crença na necessidade da existência de uma arte política que, todavia, padece da limitação de subsistir apenas enquanto forma de luta contra o sexismo.

O tratado que Woolf redige precisamente sobre as relações entre sexismo e fascismo, ou melhor, sobre a associação do feminismo ao pacifismo – *Three Guineas* –, não é tido em conta por Showalter, que não só o desaprova, afirmando que “*Three Guineas rings false*”, como também garante que a sua linguagem é “empty sloganeering and cliché”.¹⁹⁴ Uma vez mais, assegura-nos Toril Moi, Showalter mitiga a relevância de Woolf, acusando-a de ser “too subjective, too passive and for wanting to flee her female gender identity by embracing the idea of androgyny [...]”.¹⁹⁵ No fundo, Toril Moi acusa o feminismo de Showalter de aproximar-se perigosamente do conceito humanista ocidental, marcadamente masculino e centrado na unidade fixa do ser. Daí a rejeição cerrada que Showalter faz à *fragmentação do ser* professada por Virginia Woolf.

Toril Moi tem, portanto, como propósito acautelar a produção ficcional de Virginia Woolf, no que diz respeito à sua importância enquanto obra feminista. Propõe-se, então, encontrar alternativas a esta leitura redutora da obra de Woolf.

Sendo a escrita de Woolf claramente desconstrutiva¹⁹⁶, na medida em que põe a descoberto a natureza plural discursiva, há (como já foi referido), da sua parte, uma recusa veemente em apresentar significados unívocos.¹⁹⁷

¹⁹³ Moi 6.

¹⁹⁴ Showalter 182. Cf. Moi. 7.

¹⁹⁵ Moi 7.

¹⁹⁶ Cf. Moi 9. Além de equiparar os romances de Virginia Woolf aos de Marcel Proust, Vítor de Aguiar e Silva caracteriza o romance woolfiano de “análise psicológica” ou de “*romance impressionista*”. Aguiar e Silva 684. 734. Através da análise que Bakhtin faz do herói dostoievskiano em *La poétique de Dostoievski*, onde refere que “o herói interessa a Dostoievski como *ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio* [...]”, Aguiar e Silva vê o romance dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX como herdeiro desta lição de Dostoievski: “De Bourget a Musil e de Virginia Woolf a Hermann Broch, esse romance não apresenta apenas personagens complicadas, contraditórias, difíceis de apreender numa fórmula ou de explicar linearmente por um esquema de teor

Uma vez mais, podemos aplicar a teoria romanesca de Bakhtin à concepção que Woolf tinha acerca da escrita do mundo. Tal como Woolf, Bakhtin aspirava a uma condição de eterna re-avaliação do mundo, que só tinha lugar através do romance: “[...] characteristic for it [the novel] is an eternal re-thinking and re-evaluating.”¹⁹⁸

Em *The Novels of Virginia Woolf*, Hermione Lee põe também em evidência outro dos aspectos em que assenta a escrita de Woolf – o uso da técnica modernista conhecida por “stream of consciousness”. Sabemos que, em Woolf, esta arte joyceana¹⁹⁹ de uma *flâneuse* mental tem *nuances* específicas. É delineada com um toque poético e trazida para a ficção em prosa com alguns ritmos da poesia lírica. O exercício do “stream of consciousness” permitiu-lhe explorar com subtileza os problemas da identidade pessoal (sexual?), bem como o significado da passagem do tempo, da própria mudança, ou da memória.²⁰⁰ Reconheça-se, no entanto, que o exercício desta “corrente

casualista, não se limita tão-só a devassar as profundezas e os recessos da interioridade humana [...]: cria personagens como que descentradas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas.” Aguiar e Silva 707. Num dos seus registos diários, Woolf revela o processo de criação das suas personagens, a que dá o nome de “tunnelling process”. Notemos, todavia, que há intenção por parte de Woolf de fazer com que a complexidade das personagens não tolde o seu presente, e, conseqüentemente, a leitura que possamos fazer delas. Nesse sentido, não podemos afirmar que em *Orlando* haja a intencionalidade própria do “efeito de nevoeiro” – “effet de brouillard”, pois sabemos sempre se o narrador está a falar do presente ou do passado, de uma experiência recordada ou actual. Perante o uso deste recurso estilístico seríamos obrigados a voltar atrás e a descobrir que a nossa curiosidade acabaria por sair gorada. Woolf não recorre a estratégias verbais ou narrativas que se ocupem em confundir leitor/as: “I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment.” *AWD* 59 (August 30th 1923).

¹⁹⁷ Em suma, Virginia Woolf tinha uma noção muito particular do romance. Via-o essencialmente como um momento visionário, em que era dada a possibilidade aos seus leitores e às suas leitoras de poderem olhar para o mundo, primeiramente de forma transitória, e só depois de modo permanente. Esta sua ideia, diz-nos Topping-Bazin, tinha origem nas suas inúmeras experiências místicas: “Her aesthetics, therefore, were rooted in the whole of her being.” Topping-Bazin 35. Também afirma que esse mesmo conceito defendido por Woolf nunca mudou: “[T]he dual vision of the evanescent and the eternal and the need to bring the two into equilibrium, appear in all Virginia Woolf’s writings. Significantly, she often summed up this duality in visual terms.” Topping-Bazin 44.

¹⁹⁸ Cf. Bakhtin, “Epic and Novel” 31.

¹⁹⁹ Em *A Arte do Romance*, ensaio em que o escritor Milan Kundera expõe a sua concepção pessoal acerca do romance europeu, o romancista resume, modelarmente, a temporalidade de Joyce a um “fugidio momento presente”. Kundera 17.

²⁰⁰ A esta técnica chamava-lhe o círculo de Bloomsbury “o processo das galerias”, justamente por ser repleta de relâmpagos de linguagem; de palavras em torrente contínua de experiência, analisando a forma pela qual o tempo é vivido simultaneamente como uma sequência de momentos soltos e como um fluxo ininterrupto de anos e séculos. Se *Orlando* é concretização disso mesmo, já *Jacob’s Room* (1922) revelava propensão para este tipo de narrativa.

de consciência” está, em parte, aportado no contexto cultural do seu tempo. Para o seu surgimento contribuíram largamente a reflexão de William James sobre o tempo psicológico (foi aliás James quem o designou por “stream of consciousness”), as teorias de Bergson sobre o tempo psicológico – a já referida *durée* bergsoniana, bem como todo o trabalho desenvolvido por Freud relativamente ao seu estudo sobre o inconsciente.

Para além de ser obrigatoriamente fruto de um ponto de vista específico, esta técnica está necessariamente aberta à rapidez e à cadência do pensamento, tal como à auto-definição que o “eu” pretende (re)descobrir incessantemente. O discurso característico desta corrente não reclama ouvinte, daí a sua estruturação gramatical ser, frequentemente, truncada e nebulosa. Há, para além de uma assumida hipertrofia das componentes de natureza subjectiva, a consciência de que o “eu” se encontra em permanente processo de auto-indagação e de redefinição.

Pese embora o facto de os conteúdos subjectivos parecerem, muitas vezes, absurdamente incoerentes na escrita de Woolf, é sua convicção que o/a romancista tem de se ocupar destes estados espontâneos. O passo seguinte de *Orlando* é elucidativo do emprego desta temporalidade difusa por V. Woolf. Para que a “corrente de consciência” emerja, a figura do narrador terá forçosamente que prescindir da sua função organizacional no texto (ainda que dele não desapareça totalmente), outorgando à personagem a voz que lhe garantirá autonomização:

‘What then? Who then?’ she said. ‘Thirty-six; in a motor-car; a woman. Yes, but a million other things as well. A snob am I? The garter in the hall? The leopards? My ancestors? Proud of them? Yes! Greedy, luxurious, vicious? Am I? (here a new self came in). Don’t care a damn if I am. Truthful? I think so. Generous? Oh, but that don’t count (here a new self came in). Lying in bed of a morning

listening to the pigeons on fine linen; silver dishes; wine; maids; footmen. Spoilt? Perhaps. Too many things for nothing.²⁰¹

Como remata Hermione Lee a propósito deste conceito: “The style of writing known as stream of consciousness consists in pure point of view, no other order than that of the self struggling to reach the core of feeling (or to escape from it) in each successive moment.”²⁰²

Toril Moi é da opinião de que dificilmente pode existir apenas um sentido ou uma forma, necessariamente simplista, de denominar as coisas: “The free play of signifiers will never yield a final, unified meaning that in turn might ground and explain all the others.” Acrescenta ainda que é sob esta perspectiva teórica – textual e linguística – que: “[...] we can read Woolf’s playful shifts and changes of perspective, in both her fiction and in *Room* [...]”²⁰³

Não obstante, Woolf faz mais do que praticar apenas uma forma não-essencialista de escrita, assegura Toril Moi. O conhecimento, ainda que incipiente, que Woolf possuía da psicanálise, poderá ter influenciado a escritora a duvidar da existência rígida de uma só identidade. Como Moi assegura, tanto para Woolf como para S. Freud, “unconscious drives and desires constantly exert a pressure on our conscious thoughts and actions. For psychoanalysis the human subject is a complex entity, of which the conscious mind is only a small part.”²⁰⁴

²⁰¹ O 214. As marcas autorais são, aliás, comprovadas pela repetição parentética de “(here a new self came in)”. Nas notas que acompanham a edição da Penguin de *Orlando*, Sandra Gilbert faz alusão ao facto de, no romance, este exemplo de “stream of consciousness” funcionar como sátira ao estilo fragmentário de Joyce: “Orlando’s stream of consciousness as expressed here parodies the staccato, exclamatory style used by James Joyce.” Sandra Gilbert, introduction, *Orlando* 263. Note-se, todavia, que, independentemente da paródia que Woolf faça do uso joyceano do monólogo interior, o microfone que Joyce colocou na cabeça de Bloom permitiu-nos aceder a informações sobre a nossa própria substância/essência.

²⁰² Lee 21.

²⁰³ Moi 9.

²⁰⁴ Moi 10.

A defesa de uma leitura unitária da literatura é sempre redutora do próprio sentido do texto. Desta perspectiva partimos então para uma noção textual inovadora, que é aquela defendida pela teórica Julia Kristeva, que, tendo por base o sistema de ideias psicanalítico de Freud e de Jacques Lacan, contempla o texto como *produtividade*. A relação do texto com a língua em que se situa, observa Kristeva, é redistributiva (destrutivo-construtiva), permitindo cruzar-se com um acervo de enunciados outros, extraídos de diversos textos.²⁰⁵

A visão sustentada por Kristeva incide particularmente sobre o aspecto revolucionário da poesia modernista, nomeadamente sobre a poesia de Lautréamont e de Mallarmé. De acordo com Kristeva, a produção poética destes dois autores traduz processos de ritmo e de som provindos do inconsciente. O uso que ambos fazem do som está vinculado aos impulsos de cariz sexual primário ou ao fluxo pré-linguístico de movimentos, gestos, sons e ritmos associados à fase pré-edipiana; na qual a relação de dependência da mãe apenas abre como possibilidade a delimitação das partes do corpo e não dá lugar à constituição (parcial ou integral) da personalidade da criança.²⁰⁶ A este processo de significação desalinhada que se mantém activa, embora camuflada sob o escudo de uma *performance* linguística amadurecida, Kristeva dá o nome de “semiótica”. Contudo, à medida que a semiótica se auto-regula, nomeadamente através da formação de uma sintaxe coerente, própria da racionalidade de um adulto, ela torna-se “simbólica”. Assim sendo, o “simbólico” coloca o sujeito na sua posição, fazendo com que este adquira identidade própria. É precisamente sob esta óptica que, segundo Kristeva, a poesia modernista incorpora a revolução social que é capaz de romper com os discursos autoritários pré-existentes. Em suma, através da ordem simbólica da

²⁰⁵ Cf. Kristeva, *Semiótica do Romance* 37.

²⁰⁶ *Moi* 11-12.

sociedade, a linguagem poética pode introduzir uma abertura subversiva do semiótico.²⁰⁷

A argumentação de que Julia Kristeva se serve é sucintamente definida por Toril Moi em *Sexual/Textual Politics*:

[T]he modernist poem, with its abrupt shifts, ellipses, breaks and apparent lack of logical construction is a kind of writing in which the rhythms of the body and the unconscious have managed to break through the strict rational defences of conventional social meaning.²⁰⁸

Kristeva vê no sentido social convencional a estrutura que sustém a ordem simbólica (na medida em que abrange todas as instituições sociais e culturais). Através da fragmentação da linguagem simbólica (recorrente na poesia e prosa modernistas), abre-se espaço, na concepção de Kristeva, à materialização de uma revolução social. Deste modo, há seguramente uma forma de escrita revolucionária que se demarca de todas as outras, e que Kristeva considera análoga a qualquer transformação de ordem sexual ou política.²⁰⁹

A ortodoxia social e cultural pode, através deste processo de re-escrita do mundo, ser alvo de uma transformação completa, desde o seu interior. Daí que, segundo Toril Moi, possamos pensar a escrita de Woolf como uma recusa em importar ou dar continuidade às formas de escrita até aí postas em prática. É nesse âmbito que podemos encarar a sua produção escrita como um rompimento, não só com a tradição literária, mas particularmente com a linguagem simbólica.²¹⁰

²⁰⁷ Cf. Julia Kristeva, "The System and the Speaking Subject", K. M. Newton, ed. *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader* 124-129; Cf. Raman Selden, et al, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* 168.

²⁰⁸ Moi 11.

²⁰⁹ Moi 11.

²¹⁰ Moi 11.

Toril Moi propõe-se repensar a maneira como Kristeva olha para o fenómeno indagatório da ordem patriarcal estabelecida. Para Kristeva, não é o sexo biológico que pode determinar o potencial revolucionário de uma pessoa, antes a *posição de sujeito* que qualquer um de nós escolhe adoptar.²¹¹ Assim, ficamos a saber que Kristeva se arreda das posições teóricas do essencialismo: “[H]er [Kristeva’s] views of feminist politics reflect this refusal of biologism and essencialism.”²¹²

A posição de Kristeva vem rejeitar a dicotomia entre o feminino e o masculino, através da desconstrução da noção fixa de que há necessariamente uma oposição entre os sexos masculino e feminino.²¹³ Esta reconfiguração do olhar face ao ser humano vem, em consequência, propor uma redefinição do “eu”; a “identidade” que compõe cada indivíduo. É por esta via que Toril Moi dá como certa uma aproximação entre a proposta de Kristeva e aquela preconizada por Woolf em muitos dos seus escritos, nomeadamente num dos seus romances mais autobiográficos e antecessor de *Orlando – To the Lighthouse* (1927):

[...] *To the Lighthouse* illustrates the destructive nature of a metaphysical belief in strong, immutably fixed gender identities – as represented by Mr and Mrs Ramsey – whereas Lily Briscoe (an artist) represents the subject who deconstructs this opposition, perceives its pernicious influence and tries as far as

²¹¹ Moi 12.

²¹² Moi 12.

²¹³ Retomando a questão dos binarismos (a que Josephine Donovan chama de “endemic Manicheist dualism”, em “Beyond The Net: Feminist Criticism as a moral Criticism”, *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, ed. K. M. Newton, ed. 213), esclareça-se que, até há pouco menos de um século, era esta a arma cultural que vigorava na lógica do mundo. A composição binária do cérebro humano podia facilmente, em nome de uma teoria eugénica, ser substituída por um sem-número de outros binómios igualmente perturbadores do acesso a uma condição de aceitação do *Outro* na esfera sócio-cultural. A título de exemplo: “civilizado/primitivo”, “normal/perverso”, “homem/mulher”, “heterossexual/homossexual”, “branco/preto”, etc. Cf. Thomas C. Caramagno, “Laterality and Sexuality: The Transgressive Aesthetics of *Orlando*”, *Virginia Woolf: Texts and Contexts/Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*, eds. Beth Rigel Daugherty, and Eileen Barrett (New York: Pace University Press, 1996) 186. Caramagno contesta o facto de a sociedade médica vitoriana tornar patológico e alvo de medicação todo e qualquer estado (relativo ao desejo, à identidade, a um diferente modo de pensar o mundo) que revelasse qualquer desvio face àquele que era tido como “padrão”: “The ‘Other’ became the locus for all that was degenerative, and nothing seemed more fundamentally Other than this dark continent of inarticulate mentality, the right hemisphere.” Caramagno 186.

is possible in a still rigidly patriarchal order to live as her own woman, without regard for the crippling definitions of sexual identity to which society would have her conform. It is in this context that we must situate Woolf's crucial concept of androgyny.²¹⁴

Apesar de a matriz teórica em que assenta o feminismo de Kristeva apelar a uma desconstrução da rigidez dos padrões sociais inculcados no indivíduo (concordamos com Toril Moi quando diz que esta é uma abordagem feminista que em muito pode adaptar-se à escrita de Woolf), ela padece, porém, de algumas restrições políticas. O facto de Kristeva colocar o “sujeito” ou a “posição de sujeito” como força reguladora de uma conseqüente revolução social pode ser limitador no que diz respeito a qualquer análise materialista que se faça da sociedade. Para Toril Moi, a força da linha teórica de Kristeva “[...] lies in its emphasis on the politics of language as a material and social

²¹⁴ Moi 13. Neste contexto, acabamos por concordar com Elaine Showalter, quando afirma que Virginia Woolf foi, de certa maneira, susceptível a algumas influências dicotómicas, ora muito patriarcais, simbolizadas, seguramente, pela figura de seu pai, Leslie Stephen, ora matriarcais, operadas pela sua mãe, Julia Stephen. O passo acima transcrito leva-nos a reflectir acerca da necessidade que Woolf sentiu, a dado momento da sua vida, em transpor estas características para a narrativa. Como sabemos, esta transposição de elementos autobiográficos para a ficção acabaria por revelar-se catártica na vida da escritora, na medida em que Woolf terá conseguido libertar-se de alguns fantasmas da sua infância: “I used to think of him and mother daily; but writing *To the Lighthouse* laid them in my mind.” (November 28th 1928) AWD 135. Leonard Woolf também distingue *To the Lighthouse* como obra fundamental à resolução dessa mesma problemática na vida de Woolf, apelidando-o de “psychological poem” (January 23rd 1927) AWD 102. A própria escritora, uma vez concluída *Mrs Dalloway*, confessa-nos a necessidade em abordar a temática da sua infância, bem como da relação mantida com os seus progenitores: “[...] I'm now all on the strain with desire to stop journalism and get on to *To the Lighthouse*. This is going to be fairly short; to have father's character done complete in it; and mother's; and St. Ives; and childhood; and all the usual things I try to put in – life, death, etc. But the centre is father's character [...].” (May 14th 1925) AWD 75. Esta definição também nos propõe olhar tanto para Virginia como para Vanessa, por oposição aos pais, como artistas, capazes de atingir um estado andrógino, liberto de dualismos e de dicotomias sexuais, tal como Lily Briscoe, a artista de *To the Lighthouse*, que procura trazer à conformidade as visões marcadamente masculina e feminina reveladas por Mr e Mrs Ramsay, respectivamente. Quando Lily Briscoe consegue finalmente traçar uma linha central no seu quadro, reconhecemos que, simbolicamente, terá conseguido abraçar um estado mental “andrógino”: “With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Penguin Books, 1992) 226. Notemos que Hermione Lee, nas notas a esta edição de *To the Lighthouse*, nos revela que, no rascunho original de Woolf – *To the Lighthouse: the Original Holograph Draft*, transcribed and ed. Susan Dick (Toronto University Press, 1982; Hogarth Press, 1983) – a escritora teria acrescentado, na margem desta citação: “The white shape stayed perfectly still.” Ora, esta indicação dá-nos conta do processo experimentado por Woolf, em que aplica as palavras a um ritmo semelhante àquele provocado pela ondulação da água. Uma vez mais, o uso simbólico das palavras leva-nos a reflectir sobre a serenidade que o estado “andrógino” pode infundir no ser humano.

structure”, mas não toma em linha de conta “[...] other conflicting ideological and material structures that must be part of any radical transformation.”²¹⁵ Com efeito, há que procurar congrega numa única linha crítica – a de Toril Moi – o esteticismo com que se cose a natureza política de Virginia Woolf. Pois, como já vimos, qualquer uma das abordagens – isolada – tolda, inevitavelmente, a abrangência da produção ficcional de Woolf.

²¹⁵ Moi 15-16.

IV – A descolonização do género – o acto de travestismo como *terceiro* espaço de possibilidade em *Orlando* de Virginia Woolf e de Sally Potter.

Illusions are to the soul what atmosphere is to the earth.

Virginia Woolf

Tanto *Orlando*-texto literário como *Orlando*-texto fílmico propõem uma alteração base à *doxa* estabelecida de que a diferença sexual é “natural e fixa”, reduzindo-a às oposições binárias aristotélicas, em que um dos termos é automaticamente transposto para um plano hierarquicamente inferior.²¹⁶

Apesar das inúmeras descobertas, durante todo o século XVI (época a que se reportam quer a narrativa fílmica quer o romance), no âmbito da anatomia, as mulheres eram ainda apontadas, no teatro social, como homens incompletos; uma sua versão inacabada e imperfeita, exclusivamente capaz de operar como terreno de cultivo para a proliferação da vigorosa semente do homem (o binómio activo/passiva). Se a identidade feminina era representativa da natureza e do caos desnorteado, a masculinidade simbolizava uma razão ordenada e metódica. As identidades das mulheres seriam determinadas pela natureza; as dos homens achar-se-iam acima e para além da natureza.²¹⁷ Assim sendo, a identidade do *género* – o molde com que a sociedade talha, esculpe e ajusta um rol de doutrinas comportamentais directamente relacionadas com o sexo biológico – estava intimamente ligada à questão da sexualidade. A fisiologia, também usada como razão justificativa do confinamento da mulher à esfera doméstica e

²¹⁶ Cf Nota 167.

²¹⁷ Como nos diz Sandra Gilbert no seu ensaio “What Do Feminist Critics Want?” (que é também uma paródia subversiva ao ensaio de Freud, “What do women want?”): “Assumptions about the sexes, we saw, are entangled with some of the most fundamental assumptions Western culture makes about the nature of culture – that ‘culture’ is male, for example, and ‘nature’ female.” Cf. Sandra Gilbert, “What do Feminist Critics Want?”, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, ed., Elaine Showalter (New York: Pantheon Books, 1985) 33.

familiar, valia-se sobretudo de três argumentos: a debilidade física e psicológica associada ao género feminino, a necessidade de controlar a sua pulsão erótico-lasciva, bem como o escasso discernimento de que era acusada. Estas considerações eram também aplicadas de forma a legitimar os diferentes sistemas educacionais entre os sexos, a dupla significação sexual (mulher – libidinosa/homem – auto-controlado) e a sua exclusão da política.²¹⁸

Ainda que Virginia Woolf e Sally Potter se sirvam de diferentes sistemas semióticos e haja nítidas diferenças na abordagem que fazem, por exemplo, da temática da androginia e da energia homoerótica daí resultante (a ser desenvolvido mais à frente na presente dissertação), as duas narrativas sugerem uma reconciliação entre razão, sensibilidade, fantasia. Sally Potter partilha com Woolf o fascínio por formas experimentais de vanguarda e de género. Em suma, pretendem demonstrar que a identidade enquanto categoria não é necessariamente fixa e imanente, mas constituída por elementos de “transdisciplinaridade, desterritorialização e hibridismo (de linguagens, registos, níveis de discurso)”.²¹⁹

Enquanto protagonista (de Woolf ou de Potter), Orlando não incorpora apenas uma simples fusão dessa dualidade. Orlando é, conforme Thomas Caramagno, “a subversive challenge to duality.”²²⁰ Parodia, para todos os efeitos, a noção de uma identidade sexual primária e/ou modelar quer através da prática do travestismo quer

²¹⁸ Cf. Kate Aughterson, ed., *The English Renaissance. An anthology of sources and documents* (London: Routledge, 1998) 417-420. Entre os textos, sermões e poemas mais significativos da prescrição de papéis sexuais rígidos e definidos para as mulheres encontram-se, por exemplo, *The Praise and Dispraise of Women*, o poema de C. Pyrrye (1551); *An Homily of the State of Matrimony*, sermão lido em homilias e casamentos (1562); ou *Two Sermons*, de Thomas Gataker (1623).

²¹⁹ Ana Gabriela Macedo, “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?”, *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, eds. Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (Lisboa: Publicações D. Quixote, 2001) 281.

²²⁰ Caramagno 187.

através da inclusão, na narrativa, de uma “estilização paródica” do comportamento, primitivamente associada aos dois sexos.²²¹

Por conseguinte, é sob esta óptica que o género outorga a sua desconstrução e se abre à sua própria descolonização. Actua como espaço propício a uma *performatividade* latente, de que resultará uma *fabricação* da essência ou da identidade, na terminologia de Judith Butler:

[...] acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.²²²

Ao consubstanciar a alegoria do que, como referido anteriormente, viria a ser traçado de forma mais explícita em *A Room of One's Own* – nomeadamente a propósito do atributo andrógino com que as mentes são fertilizadas –, ao narrar a história de uma personagem transsexual, o romance ilustra, antes de mais, a importância relativa da forma que o corpo toma. Esta transsexualidade desprovida de quaisquer marcas cirúrgicas compõe-se através do rol de máscaras que a personagem tem ao seu dispor. A roupagem que, por instantes, decide assumir, corresponde à manifestação de uma das

²²¹ Veja-se o caso de Harriet/Harry, a ser desenvolvido mais à frente. Para o carácter estilizado com que se quadriculam os dois sexos, veja-se Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1999) 174.

²²² Butler 173.

partes constitutivas do seu eu. Ao combinar, numa só pessoa, “the strength of a man and a woman’s grace”, “Orlando remained precisely as he had been.”²²³

O processo de construção de *Orlando* assenta justamente nas transformações e variantes a que o corpo do próprio texto está também sujeito. Conforme Gilbert e Gubar defendem, em *Orlando* tudo está em fluxo constante; desde o estilo literário (profuso nos veios discursivos, como já foi discutido anteriormente); ao trânsito pelos vários períodos históricos; à metamorfose sexual da personagem. Desta forma, tem-se sempre em conta que nada é fixo; as normas hierárquicas não só não são inflexíveis, como também devem abrir espaço às redefinições sociais cíclicas.²²⁴

Com efeito, há, no romance, a inserção de um princípio cuja finalidade é precisamente a destabilização destes jogos binários: o “travestismo”.²²⁵ É através desta configuração – simbolicamente caótica – que Woolf e muitas escritoras modernistas encontram caminho para a possível redenção de um género desenquadrado, mas ainda assim, vítima de pré-conceitos. A inclusão do travestismo no texto literário actua, simultaneamente, como factor que transcende as limitações e os constrangimentos da

²²³ O 98. Cf. Winifred Holtby, *Virginia Woolf* (n.p.: Norwood Editions, 1978) 161; Cf. Sandra Gilbert, and Susan Gubar, “Cross-Dressing and Re-Dressing”, *No Man’s Land*, vol. 2: *Sexchanges* (New York: VailBallou Press, 1989) 344.

²²⁴ Cf. Gilbert and Gubar 344.

²²⁵ Como se sabe, o círculo de Bloomsbury – “The Bloomsbury Group”, de que Woolf era um elemento fundamental, consistia num grupo de jovens intelectuais e artistas iconoclastas que julgava estar destinado a libertar o mundo do jugo puritano e repressivo da Inglaterra Vitoriana e dos *Eminent Victorians* (1918), nome do texto – biográfico – bloomsburyiano, de Lytton Strachey. Apesar de nunca ter sido um grupo formal, nele se encontravam escritores como Strachey, E.M. Forster e T.S. Eliot; historiadores e economistas como Leonard Woolf e J. M. Keynes; pintores como Roger Fry (também crítico de arte) e Duncan Grant; e críticos como Clive Bell e Desmond McCarthy. O grupo lia apaixonadamente romancistas russos e psicanalistas alemães, estudava a nova pintura francesa e queria-se socialista, anti-imperialista e laico. O código de valores que estes jovens contestatários filhos de família seguiam afirmava a verdade e a beleza como princípios fundamentais. Tinham, sobretudo, um profundo horror ao aborrecimento. A famosa rábula dos árabes milionários em visita oficial à corte inglesa foi inventada por eles. Já aqui se notava o gosto que todos, em particular Virginia Woolf, sentiam pelo travestismo. Vestidos e maquilhados a preceito, foram recebidos com pompa e circunstância pelos oficiais da Marinha num dos seus navios, como se fizessem parte do séquito do Imperador da Abissínia.

própria história, e como elemento impulsionador de uma nova perspectiva do todo andrógino.²²⁶

É neste sentido, radical, de acordo com Marjorie Garber, que o travestismo actua como *terceiro* termo e espaço de possibilidade. Este *terceiro* termo, não sendo propriamente um termo, não chega também a subsistir enquanto outro sexo. Não pode tão-pouco restringir-se a sua interpretação àquela de um sexo amalgamado (onde geralmente se quadriculam a androginia ou o hermafroditismo). O *terceiro termo* é essencialmente um “modo de articulação”; uma via aberta à delineação de um espaço de possibilidade – “Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge.”²²⁷

Garber serve-se do “terceiro actor” de Sófocles (cuja implantação revolucionou a dramaturgia clássica grega) como exemplo essencial de terceiro espaço de possibilidade. De acordo com a autora, a presença deste terceiro elemento vem embutir dinâmica na economia da peça, na medida em que evita a delimitação ou rigidez da acção decorrida entre protagonista e antagonista. O facto de não lhe ser atribuído um único papel na peça, mas vários, acaba por desconstruir, de igual modo, o modo binário

²²⁶ Cf. Sandra Gilbert, “Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature,” *Critical Enquiry* 7. 2 (Winter 1980) 415. Sandra Gilbert explica também que há uma tradição novecentista, relativamente significativa, de escrever sobre androginia, hermafroditismo, travestismo e até sobre transsexualidade. Alguns dos textos-chave são, por exemplo, o poema “Hermaphroditus” (1863), de Swinburne; e os dois contos de Balzac, *Sarrasine* (1831) e *Seraphita* (1835). Gilbert refere ainda a importância que o travestismo de Marcel Duchamp, fotografado por Man Ray como Rrose Sélavy (ca. 1920-1921) – o seu alter-ego feminino – teve na questionação do género para muitos dadaístas e surrealistas. Gilbert 407. Acrescentamos, contudo, que a arte contemporânea continua a colocar essa interrogação acerca da fixidez da ordem social, bem como das noções pré-estabelecidas acerca do género. São disso exemplo as auto-representações de Andy Warhol, travestido de Drella, em “Self-Portrait” (1960) e “Self-Portrait in Drag”; ou, por exemplo, aquelas de Robert Mapplethorpe, em “Self-Portrait” (1980). A título de curiosidade, mais recentemente, a dupla Jake e Dinos Chapman, auto-proclamados “oximoros escopófilos com olhos magoados”, constrói bonecas falsamente realistas, em resina e fibra de vidro, que representam, em tamanho natural, hermafroditas com toda a espécie de malformações genéticas e se multiplicam em absurdas combinações de braços, pernas, cabeças e narizes. Estas criaturas, saídas de convulsões e de transgressões, visam, além de produzir uma estética da inércia e da indiferença, questionar também o modo como se olha o *Outro*. Cf. Isabel Carlos, ed., *Glamour. A Arte Seduzida e Sedutora* (Mem Martins: Público e Fundação de Serralves, 2005); Cf. Burkhard Riemschneider, e Uta Grosenick, eds., *Art at the Turn of The Millenium* (Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1999); Cf. Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (New York: Routledge, 1992).

²²⁷ Marjorie Garber, *Vested Interests*. 11.

com que, desde sempre, funcionara a dramaturgia. Porque não actua como terceiro actor/elemento, ele desafia a possibilidade de uma harmoniosa simetria binária – o que o psicanalista Jacques Lacan viria a denominar de “simbólico”.²²⁸

De entre as três dimensões que Lacan identifica na estrutura da psique humana – o Real, o Imaginário e o Simbólico, o terceiro termo actua como simbólico. É entendido como uma estrutura de significação culturalmente universal, em que figuram registos de linguagem, de hierarquia, de lei e de poder. É, em suma, o mundo real com que o sujeito tem de se relacionar, nomeadamente através da sua imersão nos códigos e padrões de conduta culturais.²²⁹

Face ao exposto, a presença de alguém que se traveste num texto, num espaço ou numa cultura, determina, de imediato, uma crise de identidade nos meandros desse mesmo corpo/lugar. Aquele/a que se traveste passa a constituir uma força que transcende as barreiras do comum; actua, inevitavelmente, como mecanismo de descentramento/desvio. Marjorie Garber vai mais longe e assegura que dificilmente há cultura sem aquele/a que se traveste; é esse indivíduo que marca a existência do Simbólico na sociedade.²³⁰

²²⁸ A teoria feminista do final dos anos 70, nomeadamente através de Juliet Mitchell e Jacqueline Rose, defendia que, apesar da sua intransigência, o falocentrismo da linguagem de Lacan era a única forma de libertação do jugo (pré-determinista) do falocentrismo biológico de Freud. A importância da teoria lacaniana para a teoria feminista tem por base a formalização de um sujeito gramatical, ao invés daquele, biológico, defendido por Freud. Neste contexto, Lacan teoriza a subjectividade como construção da própria linguagem, em que o falo actua numa posição claramente privilegiada. É, então, sob a perspectiva da existência de uma diferenciação forçada entre sexos que a entrada do feminino numa dimensão cultural é, efectivamente, anulada e toma a forma de *Outro*: “It is the privileged position given to the phallus in language, which, according to Lacan, ensures women’s negative entry into culture, into a phallic symbolic order in which there are not two sexes, but only really one: one and its Other, male and not male.” Lynne Segal, “Sexualities”, *Identity and Difference*, ed. Kathryn Woodward (London: Sage Publications Ltd., 1997) 200-1.

²²⁹ Garber, *Vested Interests* 12. Cf. Butler 57. A propósito de uma comunicação sobre cinema, Roland Barthes identifica o Simbólico lacaniano como terreno que só conhece a *máscara*: “[...] o Real, esse, só conhece distâncias, o Simbólico só conhece máscaras; só a imagem (o Imaginário) é *próxima*, só a imagem é ‘verdadeira’ (capaz de produzir a ressonância da verdade).” Roland Barthes, “Ao sair do Cinema”, *O Rumor da Língua* (Lisboa: Edições 70, 1987) 293.

²³⁰ Garber, *Vested Interests* 133. Cf. Marjorie Garber, “The Occidental Tourist: *M. Butterfly* and the Scandal of Transvestism”, eds., Andrew Parker, and Mary Russo, *Nationalisms and Sexualities* (New York: Routledge, 1992) 121-146 [125]. Em “Costumes of the Mind”, Sandra Gilbert afirma que Virginia Woolf terá tido conhecimento das ideias de Edward Carpenter (homossexual e teórico do género), autor

O termo “travesti” terá sido criado pelo sexólogo (e activista homossexual) alemão Magnus Hirschfeld, nos primeiros anos do século XX. Em *Die Transvestiten* (1910), obra com base numa pesquisa acerca de praticantes do travestismo (e cujos registos foram destruídos pelo regime nazi), Hirschfeld terá concluído que esta prática não estaria estreitamente ligada a uma homossexualidade latente. Contrariamente, ela ocorria, com maior frequência, entre heterossexuais. Para além desta descoberta que veio fazer desabar muitos dos mitos associados à prática do travestismo, Hirschfeld acreditava ainda na estreita correlação entre pessoas andróginas e travestis. A diferenciação entre ambos regulava-se sobretudo em aspectos de ordem física e psicológica. Ao passo que as pessoas andróginas estariam ocupadas com marcas *físicas* associadas ao género – como a barba, o peito ou os órgãos genitais; as que se travestiam arrogavam a relevância dos sinais físicos, mas também *psicológicos*, do género, como a roupa e os nomes com que se auto-denominavam. Era, todavia, sua alegação basilar que o travestismo constituía uma situação específica e distinta da orientação sexual de quem o praticava.²³¹

Ora, Orlando – homem-mulher/mulher-homem – experiencia quase tudo, à excepção do nascimento e da morte – a não ser, obviamente, que se considere a sua mudança de sexo um nascimento ou uma morte. Não é essa a visão que nos é fornecida pelo romance. Orlando não sofre qualquer alteração densa, psicológica, aquando da sua

de dois livros acerca da existência de um sexo intermédio – comumente designado de “terceiro sexo”, *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women* (1908) e *Intermediate Types among Primitive Folk* (1914). A estas pessoas, Carpenter ter-lhes-á chamado de “Uranians” ou “Urnings” (e cujo significado seria “filhos do céu”). Ao que parece, a opinião de Carpenter relativamente a artistas como Shelley, Shakespeare ou Miguelângelo, a quem reconhecia essa androginia latente – “man-womanliness”, terá influenciado Woolf, porquanto em *Orlando* e *A Room of One’s Own* figuram ideias análogas àquelas professadas por Carpenter. Gilbert 415.

²³¹ Garber, *Vested Interests* 131-2.

metamorphose: “The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity.”²³²

O seu carácter múltiplo aponta, desde cedo, no romance, para a possibilidade de Orlando poder *renascer* em totalidade, em convergência inequívoca. Descobre, a páginas tantas, que os hábitos que lhe pareciam perenes como a pedra desabam como sombras ao contacto com outros espíritos; está em permanente processo de fabrico: “[...] ‘I am losing my illusions, perhaps to acquire new ones’ [...]”²³³

O segundo transe que antecede a transformação sexual de Orlando ajusta-se ao que o filósofo José Gil denomina de “cena dupla, aquela da descodificação de um corpo ‘usado’; e a do renascer de um corpo novo, são.”²³⁴

O momento da “castração”²³⁵ de Orlando – em que (se) reconhece (n)a metamorphose – não é repudiado pela personagem:

The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. [...] Orlando

²³² O 98. A mudança repentina de pronome pessoal neste passo em particular coloca, de uma só vez, uma série de problemas com que o biógrafo tem que confrontar-se. Se até aqui Orlando era homem, e, portanto, qualquer referência que lhe era feita seria através do pronome pessoal masculino – “he” –, (“Orlando remained precisely as he had been” 98), entretanto o biógrafo passa a usar o pronome pessoal plural – “they” – como se pretendesse deixar clara a sua distanciação face a tal ocorrência. Duas linhas depois passa a empregar o pronome feminino “she” (que, conclui-se, sempre fora também pertença de Orlando) – “but in future we must, for convention’s sake say ‘her’ for ‘his’ and ‘she’ for ‘he’” (98). O uso do pronome “they” no texto original aponta precisamente para a existência múltipla do ser humano que, de resto, é enfatizada no final do texto literário.

²³³ O 123-24.

²³⁴ José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: A Regra do Jogo, 1980), 17. Em acréscimo, constatam-se algumas dissemelhanças (muito embora haja também afinidades) entre a noção de metamorphose de Woolf e aquela proposta, por exemplo, por Kafka e Beckett. Ao passo que em *Die Verwandlung*, de F. Kafka, e em *Unnamable*, de S. Beckett, o corpo actua como *locus* da não-existência, o mesmo não acontece em *Orlando*, precisamente porque a transformação corporal a que a personagem é sujeita não a impede de assumir, em pleno, esse novo corpo. Se em Beckett e em Kafka as modificações corporais jamais são benignas para o corpo e o reduzem a uma esfera bestializada e reificada, afastando-o claramente da consciência, Orlando tem percepção dos benefícios que essa nova condição lhe pode proporcionar. Há, contudo, um aspecto em que as três narrativas parecem convergir: na aceitação do corporal, tal qual ele se apresenta, mesmo se revigorado (*Orlando*), fragmentado (*Unnamable*) ou animalizado e em processo de putrefacção (*Die Verwandlung*).

²³⁵ Cf. Hanson 106.

looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath.²³⁶

Defronte ao espelho, Orlando reconhece a sua imagem reflectida, articula o seu próprio desejo e sabe, de antemão, que o seu “eu” se desagrega, ainda que momentaneamente, da noção que anteriormente tinha de si mesma, em busca de uma auto-redefinição.²³⁷ Se o espelho lhe proporciona agora uma renovada ilusão da sua própria unidade, a construção do seu ser/eu atinge também um novo sentido através do reflexo que este lhe devolve. Ao reconhecer em si o Outro, Orlando está também a conceber o seu corpo enquanto terceiro espaço de possibilidade.

No filme de Sally Potter, Orlando não *se* olha tanto como nos olha. Antes de olhar-se ao espelho, vê-se livre da longa peruca que acompanhara o exercício do cargo – masculino(izado) – de embaixador em território turco. Assim sendo, a cena do reconhecimento no espelho surge na sequência da sua recusa em pactuar com os valores militaristas (e masculinos) da guerra.²³⁸

Ao contemplar as novas formas que o seu corpo toma (ainda que haja uma extrema opacidade no modo com que mira o espelho), uma vez consumado o ritual simbólico da purificação pela água, Orlando confronta, uma vez mais, a câmara e antecipa a resposta que o seu olhar pede ao/à espectador/a: “Same person, no difference

²³⁶ O 98.

²³⁷ De acordo com a teoria lacaniana é precisamente na “fase do espelho” que se constitui o ego da criança. A imagem que o espelho lhe devolve é mais completa e perfeita do que aquela que experiencia através do seu corpo. Sendo Orlando a personificação do ser humano maduro e pleno, a contemplação do seu corpo no espelho actua, antes, nesse sentido de auto-redefinição.

²³⁸ Para Maggie Humm, no filme de Potter, Orlando torna-se mulher numa reacção ao choque que os valores masculinos da guerra lhe provocam. Nesse sentido, “[...] Orlando rejects the master narrative of militarism.” Maggie Humm, *Feminism and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997) 163. No romance, a mudança de sexo não ocorre em virtude de uma situação específica, mas antes de toda a história pessoal da personagem. Contrastivamente, o casamento que efectua com Rosina Pepita – numa das raras alusões às relações heterossexuais (?) de Orlando (pois se Orlando é homem-mulher/mulher-homem) – é obliterado por Potter, que decide transpor esse aspecto para a relação entre Orlando e Shelmerdine, desvirtuando assim o carácter andrógino que ela encerra (a ser desenvolvido mais à frente).

at all. Just a different sex.” Parece então haver um entendimento prévio da condição que agora carrega.²³⁹

Ao mesmo tempo, no romance, esta contemplação desafiadora do corpo feminino volta a colocar a androginia como um estado absolvido de uma corporalidade sexualmente marcada²⁴⁰:

[...] her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. Some slight haziness there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all. The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. [...] Orlando showed no such signs of perturbation. All her actions were deliberate in the extreme, and might indeed have been thought to show tokens of premeditation.²⁴¹

Simultaneamente, sobrevém uma intensificação da sua identificação feminina.

Never have I seen my own skin (here she laid her hand on her knee) look to such advantage as now. [...] Which is the greater ecstasy? The man’s or the woman’s? And are they not perhaps the same? No, she thought, this is the most delicious (thanking the Captain but refusing), to refuse, and see him frown.

²³⁹ À semelhança de Woolf, nesta cena em particular (bem como em muitas outras ao longo do filme), Potter recorre à máscara plástica e parodia referências visuais da “high art”. A cena em que Orlando mira as suas formas femininas evoca o *Nascimento de Vénus*, de S. Botticelli. Cf. Humm 173. Sally Potter é também fortemente influenciada pela iconografia da pintura Pré-Rafaelita. Toda a estética do filme pressupõe o que John Ruskin, membro e apologeta do movimento, viria a concluir sobre a arte: “The whole function of the artist in the world is to be a seeing and feeling creature.” Profundamente enraizado no sentido da totalidade da vida – que vinha a tomar expressão desde o romantismo inglês com Byron, Shelley, Wordsworth ou Coleridge – o movimento acaba por ter duas faces: uma em que se define a precisão dos contornos naturalistas, outra em que os arcaísmos da figuração histórica formariam uma impressão romântica. Há elementos visuais em Potter que denunciam essa tendência pré-rafaelita quer pela doçura e sentimentalidade com que os recantos naturalistas são delineados quer pelo branco e precisão da cor com que todos os pormenores são escarpelizados. A excessiva brancura ou a longa cabeleira ruiva da protagonista de Potter aludem às pinturas de John Everett Millais ou de Arthur Hughes. Cf. Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites* (London: Phaidon Press Ltd., 2003).

²⁴⁰ Cf. Stella Bruzzi, *Undressing Cinema* (London: Routledge, 1997) 192.

²⁴¹ O 98-99.

Well, she would, if he wished it, have the very thinnest, smallest shiver in the world. This was the most delicious of all, to yield and see him smile.²⁴²

Como referido anteriormente, Orlando não só não necessita de intervenção cirúrgica, como a sua transformação não envolve qualquer tipo de dor. Permanece apenas, segundo Marjorie Garber, a necessidade de um transplante de pronome. De “ele” passa-se a um “ela”.²⁴³

Ironicamente, a maior mudança na vida de Orlando não acontece quando ela se metamorfoseia em mulher, mas quando, por disposição das convenções sociais, a personagem é forçada ao desempenho de um papel rígido na estrutura social – pública e privada. Woolf consegue, neste contexto, abalroar os valores sociais e morais do século XIX precisamente porque a personalidade heterodoxa e bissexual de Orlando não consegue adaptar-se a eles: “But the spirit of the nineteenth century was antipathetic to her in the extreme, and thus it took her and broke her, and she was aware of her defeat at its hands as she had never been before.”²⁴⁴ É nessa aceção que a composição e a organização histórica da narrativa servem o propósito de comprovar como a personalidade de Orlando *não muda*: “[...] and now that Orlando was grown a woman, a year or two past thirty indeed, the lines of her character were fixed, and to bend them the wrong way was intolerable.”²⁴⁵

A metamorfose não altera o carácter de Orlando, mas seguramente enriquece-o; ao mesmo tempo, o seu comportamento social passará a ser mais refreado. A este propósito, Hermione Lee conclui: “Because she understands both sides, but has to behave as a woman, she is both enlightened and frustrated.”²⁴⁶

²⁴² O 109.

²⁴³ Garber, *Vested Interests* 134.

²⁴⁴ O 168.

²⁴⁵ O 168.

²⁴⁶ Lee 149.151.

Após a mudança de sexo, Orlando sente necessidade de deixar Constantinopla e decide aliar-se a uma tribo cigana, a quem muitas vezes invejara a proximidade com a natureza da varanda da Embaixada. Orlando opta então por deixar para trás a vida de embaixador, de modo a evitar uma insurreição do povo perante a sua nova condição. As roupas turcas acabam por ajudar a personagem a sobreviver na esfera da aparência; o sexo que se escondia por debaixo das calças turcas (simbolicamente andróginas) pouco reflectia a metamorfose abrupta a que Orlando teria, miraculosamente, sido exposto/a. Sublinha-se, por conseguinte, as sucessivas insinuações do texto relativamente à contribuição da moda da época para a dissimulação do sexo de cada pessoa. Em suma, ela visava, antes de mais, uma socialidade teatral(izada); subitamente transformada num lugar intenso e “espelho de um certo desejo da sua própria imagem.”²⁴⁷ As roupas ganham uma significação distinta daquela que lhes é embutida; não são apenas roupas, são o modo como o social decifra e contextualiza o pessoal.²⁴⁸

A permanência com a comunidade cigana impele, contudo, Orlando a tomar a resolução de passar a vestir-se tradicionalmente; como uma mulher inglesa da sua condição social. Assim sendo, só a partir desse momento Orlando perfilha outra posição de sujeito; apropria-se de um olhar, fresco, que até aí lhe havia sido estrangeiro. É precisamente nessas circunstâncias que terá que confrontar-se com o seu ‘novo’ sexo – “up to this moment she had scarcely given her sex a thought. Perhaps the Turkish trousers which she had hitherto worn had done something to distract her thoughts”²⁴⁹ – e com a nova condição que ele lhe parece impor. Quando sente as pernas tolhidas pela saia e se apercebe da mudança de atitude que os outros têm para consigo (em particular

²⁴⁷ Baudrillard 157.

²⁴⁸ Cf. Bruzzi 148.

²⁴⁹ *O* 108.

o sexo masculino), Orlando passa a contemplar o mundo sob outro ponto de vista. Apercebe-se, com um sobressalto, dos “penalties and privileges of her position.”²⁵⁰

Se até aqui não sentira como axiomática a assumpção da metamorfose sexual, a partir do instante em que se arroga uma nova indumentária – condicionadora de um comportamento socialmente expectável – o sexo de Orlando transita para um espaço de colonização formal e cultural – torna-se género. Confirma-se que, neste momento da narrativa, o/a leitor/a se dá conta do pouco que quer dizer o corpo e do muito que a roupagem – literal (as vestes) e a que é figurada (aquela que a sociedade interpreta) – sustenta. Nas palavras de José Gil, “o corpo sozinho não significa, nada diz; apenas fala a língua dos outros (códigos) que nele se vêm inscrever.”²⁵¹ Cingida a este espaço reduzido, Orlando terá que conformar-se com o que é esperado dessa sua condição.²⁵²

São as vestes que indicam o *Bauplan*²⁵³ desta renovada existência de Orlando. A *performatividade* que impõem ao corpo confere-lhe a ilusão de integridade e substância.²⁵⁴

No filme (no quadro respeitante a 1750 – “Society”), as constrações impostas pelo século XVIII ao espírito feminino são detalhadamente sugeridas pelo guarda-roupa de Orlando. Não só é apertada, mantida quieta, retesada, como as suas roupas são impeditivas de uma movimentação desafogada.²⁵⁵

²⁵⁰ O 109.

²⁵¹ Gil 17.

²⁵² Em “O Sexo Modificado”, Jean Baudrillard aborda precisamente a questão do corpo da mulher como espaço escondido, em que já existe fronteira antes mesmo de ela se retilhar através da roupa: “A realidade nova do corpo como sexo escondido confundiu-se, para já, com o corpo da mulher. O corpo escondido é feminino (não biologicamente, claro está, mas mitologicamente). A conjugação da moda e da mulher, a partir da era burguesa e puritana, é pois reveladora de uma dupla indexação: a da moda num corpo escondido, a da mulher num sexo recalcado.” Baudrillard 162.

²⁵³ É António Damásio quem afirma existir “um *Bauplan* para a vida e os nossos corpos são uma *Bauhaus*.” António Damásio, *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* (Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999) 173.

²⁵⁴ Cf. Bruzzi 167.

²⁵⁵ Contrariamente, as cenas iniciais do filme mostram-nos a facilidade com que Orlando-homem se movimenta pelos montes e vales que circundam a mansão. Através de elementos paródicos introduzidos, aqui e além, na narrativa fílmica, Potter faz uso, tal como Woolf, da intertextualidade. Esta cena em que

No romance, Woolf assume a posição de que as roupas “modificam a nossa visão do mundo e a visão que o mundo tem de nós” (“[...] there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them.”)²⁵⁶

Em “Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature”, Sandra Gilbert evoca esta noção de que a roupagem dificilmente se descola da identidade, “indeed, [that] costume creates identity”.²⁵⁷ Ao passo em que para o escritor modernista “the ultimate reality underlying history [...] is and must be the Truth of Gender”, assim nos revela Gilbert, a escritora modernista faz questão em assinalar o papel determinante das roupas na fragmentação dos papéis sexuais.²⁵⁸ Com efeito, em “Cross-Dressing and Re-Dressing”, Sandra Gilbert e Susan Gubar referem a experiência de muitas escritoras modernistas em travestirem-se com roupas masculinas. Essa seria, segundo as autoras, uma forma de usurpação (e protesto) de um apanágio circunscrito à esfera masculina. Contrariamente aos escritores seus contemporâneos, as escritoras feministas tinham maior propensão a incarnarem novas identidades, através de roupagens idiossincráticas, “as if to imply that, for women, there ought to be a whole wardrobe of selves.”²⁵⁹

Orlando está circunscrita ao espaço do quarto e do corpo faz lembrar as cenas iniciais de *Dangerous Liaisons*, de Stephen Frears (1988).

²⁵⁶ O 131-32. Uma década mais tarde, em *Three Guineas*, Woolf volta a vincar a importância da roupa e a ligação íntima que ela mantém com as pressões e opressões da construção do gênero e da classe social: “[...] For dress, as we use it, is comparatively simple. Besides the prime function of *covering* the body, it has two other offices – that it creates beauty for the eye, and that it attracts the admiration of your sex. Since marriage until the year 1919 – less than twenty years ago – was the only profession open to us, the enormous importance of dress to a woman can hardly be exaggerated. It was to her what clients are to you – dress was her chief, perhaps her only, method of becoming Lord Chancellor. But your dress in its immense elaboration has obviously another function. It not only *covers nakedness, gratifies vanity, and creates pleasure for the eye*, but it serves to *advertise the social, professional, or intellectual standing of the wearer*.” Virginia Woolf, *A Room of One’s Own. Three Guineas* (Oxford: Oxford University Press, [1929] [1938] 1998) 179 (sublinhado meu).

²⁵⁷ Gilbert, “Costumes of the Mind” 391.

²⁵⁸ Gilbert, “Costumes of the Mind” 412.

²⁵⁹ Gilbert and Gubar 327. Eram várias as escritoras modernistas que, transgressivamente, se apropriavam das roupas masculinas. Entre elas encontravam-se Renée Vivien, Radclyffe Hall, Djuna Barnes, Vita Sackville-West, Willa Cather e Gertrude Stein. De acordo com Gilbert e Gubar, muitas delas oscilavam entre “parodically female” e “sardonically male outfits”, a fim de reafirmarem, como Woolf diz em *Orlando*, “we are what we wear, and therefore, since we can wear anything, we can be anyone.” Gilbert and Gubar 327. Sobressai, uma vez mais, um diálogo muito estreito entre *As You Like It* e a reflexão que

Mas se são as roupas que usam Orlando, é ela quem garantidamente as escolhe.²⁶⁰ E, pela primeira vez, essa regalia desponta na existência de Orlando (há aqui também o reconhecimento irónico de uma compulsão que ultrapassa o próprio arbítrio de Orlando):

[Orlando] found it convenient at this time to change frequently from one set of clothes to another”. [...] She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive.²⁶¹

Rapidamente Orlando passa a travestir-se de homem na tentativa de voltar a obter o prazer das suas passadas digressões nocturnas – o acto de *flânerie* a que se acostumara quando era homem – e que tão decisivamente se limita à esfera masculina. Em “Orlando’s Vacillation”, Rachel Bowlby refere-se ao acto de travestismo como uma procura em resgatar a “mobilidade” da sua identidade sexual – “The fact that she finds it ‘convenient’”, remata Bowlby, “indicates that her flexibility is a free choice; though she is a woman, she can choose to look like a man.”²⁶²

Woolf pretendeu dar a conhecer em *Orlando*. O melancólico Jaques parodia, ainda que cepticamente, o mundo da ilusão teatral e dos papéis que todos, sem excepção, somos obrigados a desempenhar.

JAQUES. All the world’s a stage,

And all the men and women merely players.

They have their exits and their entrances,

And one man in his time plays many parts,

His acts being seven ages. (AYL. 2. 7. 139-143 sublinhado meu)

²⁶⁰ Christy L. Burns, “Re-dressing feminist identities: tensions between essential and constructed selves in Virginia Woolf’s *Orlando*” http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_n3_v40/ai_16736311.

²⁶¹ O 153.

²⁶² Rachel Bowlby, *Virginia Woolf. Feminist Destinations* (Oxford: Basil Blackwell, 1988) 56. Saliente-se, a este propósito, o código de leis sumptuárias que teria entrado em vigor no reinado de Jaime I. Em 1620, Jaime I terá pedido ao Bispo de Londres que pregasse à população acerca dos malefícios da moda contemporânea. Segundo o rei, esta moda pressupunha que a mulher pudesse vestir-se com roupas até aí pertença exclusiva da comunidade masculina. Nesse mesmo ano, dois panfletos contra essa moda circularam por toda a cidade – *Hic Mulier* [a mulher máscula] e *Hic Vir* [o homem efeminado]. Em *John Chamberlain on Women’s Dress*, há uma referência directa à pressão a que estarão submetidas as mulheres que usarem vestes masculinas:

[...] [the bishop of London] had express commandment from the King to will them [his clergy] to inveigh vehemently and bitterly in their sermons against the insolency of our women, and their wearing of broad brimmed hats, pointed doublets, their hair cut short or shorn, and some of them stilettoes or poignards, and other such trinkets of like moment, adding withal that if pulpit admonitions will not reform them he would proceed by another course; [...]. (Aughterson 458).

É, então, numa destas escapadelas nocturnas que trava conhecimento com Nell, uma prostituta que concede a Orlando o regozijo de ser confundida com um cliente masculino. Uma vez mais, Woolf aborda, ao de leve, a temática do homoerotismo, muito embora o acto homoerótico não seja, de facto, consumado nas diversas vezes em que é incluído na narrativa.²⁶³

Depois de revelada a verdadeira identidade de Orlando, a prostituta torna-se sua amiga e confidente. Através da possibilidade de escolha da sua vestimenta (aqui o travestismo assume a sua função de sistema retórico de significação), a heroína de Woolf consegue experienciar diferentes expectativas relativamente ao género que as suas roupas veiculam.²⁶⁴ Retomando, para Gilbert, o travestismo modernista é profundamente re-visionista; “for it implies that no one, male or female, can or should be confined to a uni-form, a single form or self.”²⁶⁵

Dessa forma, Orlando não neutraliza a sua própria noção de identidade masculina; ela actua também de forma reguladora face à socialidade a que o uso de determinado tipo de roupa impõe.²⁶⁶

Esta marca de que o género é sempre *performance* é igualmente cristalina no filme, designadamente quando Orlando assiste a uma encenação de *Othello*. Grosseira e exageradamente maquilhado, o “boy actor” do proscénio shakespeariano materializa “the treachery of women”, conforme nos confidencia.

²⁶³ A este propósito, veja-se como, no seu diário, Woolf confessa o tom ligeiro e superficial com que pretende descrever este amor homossexual: “I am still writing the third chapter of *Orlando*. [...] I have just been thinking over the scene when O. meets a girl (Nell) in the Park and goes with her to a neat room in Gerrard Street. *There she will disclose herself*. They will talk. This will lead to a *diversion or two about women’s love*. This will bring in O.’s night life; and her clients (that’s the word).” AWD 117 (December 20th, 1927) (sublinhado meu).

²⁶⁴ Marjorie Garber acentua precisamente que Orlando é a sua roupa e a sua roupa é Orlando: “Whatever Orlando *is*, her clothing reflects it: the crossing between male and female may be a mixture (a synthesis), but it is not a confusion, a transgression.” Garber, *Vested Interests* 135.

²⁶⁵ Gilbert, “Costumes of the Mind” 394.

²⁶⁶ Não esqueçamos que, enquanto homem, Orlando propendia a travestir-se com outras roupas que não aquelas apropriadas à sua condição social para, a partir dessa nova experiência, reconfigurar o modo como se via a si e à sua classe. Era, de igual modo, uma forma de isolar-se das frivolidades de que a sua classe padecia.

A *performatividade* torna-se, aliás, distintiva no filme, quando o público entrevê a duplicidade de funções que os actores desempenham. Interpretam, por um lado, os seus papéis no discurso fílmico; por outro lado, executam os seus papéis enquanto representantes de um determinado género. À semelhança da perspectiva de Woolf, “[...] they acted the parts of man and woman for ten minutes with great vigour and then fell into natural discourse.”²⁶⁷ *Sexualmente bilingues*, reforçam a artificialidade da construção do género.

O filme de Potter é, por conseguinte, provocador nos dispositivos cinemáticos com que trabalha o género e assim nos dá a ver a inerente *performatividade* deste.²⁶⁸ A realizadora atribui papéis de diferente sexo a Tilda Swinton, Orlando (primeiramente homem), e a Quentin Crisp, Elizabeth, subvertendo, desse modo, as construções sociais do sexo (o *close up* inicial das mãos de Crisp funciona como metáfora dessa artificialidade. Notoriamente masculinas, aquilo que atesta a feminilidade das suas mãos é a quinquilharia com que são adornadas).²⁶⁹

No romance, a dúvida acerca da sua sexualidade instala-se desde o primeiro momento. A negação imediata desta incerteza sobre o sexo de Orlando não dissipa a perplexidade do/a leitor/a, antes prepara os seus sentidos de forma a prestar atenção a qualquer indício do seu contrário. A contradição desta frase materializa-se logo de

²⁶⁷ O 126.

²⁶⁸ A cena do labirinto, através das suas passagens estreitas e entrecruzadas, representa o dédalo em que a própria noção de género se encontra instituída e que necessariamente estruturará a longa vida de Orlando. Recusando as imposições do século XIX, ela corre em direcção a um espaço desconhecido, ao nada. O nevoeiro cerrado que habita e emoldura o plano assinala a chegada da personagem à anulação de personalidade que a época vitoriana lhe dita.

²⁶⁹ Se a escolha de Potter para o papel de Elizabeth acaba por não causar tanta estranheza ao/a espectador/a – Quentin Crisp é deliberadamente hiperbólico, paródico e assume-se como “outrageously effeminate homosexual” (Garber, *Vested Interests* 138), Tilda Swinton é “transparentemente feminina”, na concepção de Karen Hollinger. A narrativa fílmica redefine, assim, a significação da primeira declaração do romance acerca da masculinidade de Orlando. Porque, acrescenta, “Swinton is clearly masquerading as a male, becomes obvious parody or comedic Shakespearean cross-dressing. We no longer question how the construct of masculinity is produced, but only whether Swinton can fill the male role.” Karen Hollinger, “Orlando’s sister, or Sally Potter does Virginia Woolf in a voice of her own” <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_35/ai_97074182/print>

seguida através da descrição de uma acção normativamente embutida numa esfera masculina – “He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters.”²⁷⁰

Apesar da fisionomia imberbe, própria dos seus dezasseis anos, Orlando escapa similarmente aos padrões de masculinidade. Cabe ao narrador escarpelizar os traços femininos predominantes em Orlando:

The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted closely to the head. But, alas, that these catalogues of youthful beauty cannot end without mentioning forehead and eyes. [...] we must admit that he had eyes like drenched violets [...].²⁷¹

Nos primeiros minutos da cena inaugural do filme, temos, em *voice over*, uma visão distanciada de Orlando.²⁷² Ela surge pela voz de uma biógrafa/narradora que o/a descreve através de uma enunciação muito próxima da frase com que o romance é iniciado – “There can be no doubt about his sex – despite the feminine appearance that every young man of the time aspires to...” Logo de seguida, quando tudo indica que o *voice over* parece continuar a dissertar sobre detalhes vários da vida de Orlando, proferindo “But when he...”, Orlando fita a câmara e declara “that is, I.” Este momento

²⁷⁰ O 11.

²⁷¹ O 12.

²⁷² Tradicionalmente usada como meio de inscrição de “subjectividade” no cinema, o *voice over* é, nas palavras de Mary Ann Doanne, sempre localizado, na medida em que o sistema de significação fílmico não consegue produzir um “eu” coerente. Ora, Sally Potter desconstrói os métodos da ficção fílmica e introduz técnicas narrativas experimentais quando, primeiramente, usa o *voice over* como forma de distanciamento, abrindo caminho à assumpção do “eu” da personagem. Cf. Mary Ann Doane, “Subjectivity and Desire: An(other) Way of Looking”, *Contemporary Film Theory*, ed. Antony Easthope (London: Longman, 1999) 162-178 [171].

de interrupção²⁷³ opera como dispositivo de distanciamento, servindo-se da tradição modernista do teatro brechtiano de fazer ruir a quarta parede que supostamente separa o actor do público.²⁷⁴ Assim sendo, o questionar da identidade sexual é encetado logo nos primeiros minutos do filme, já que o pronome pessoal masculino – “he” – é imediatamente substituído pela manifestação arrojada da primeira pessoa – “I” (tal como a recusa da protagonista em deixar-se atamancar ao género masculino). Esta estratégia de suspensão trabalha no sentido de impedir o “male gaze” – a escopofilia cinemática de que fala Laura Mulvey – de coordenar o olhar da tessitura da narrativa fílmica.²⁷⁵

Tilda Swinton e Orlando recusam-se à objectificação da câmara – à posição de *to-be-looked-at-ness*²⁷⁶, através da enunciação do “I”. Assumem posição de sujeito, justamente pelo acto de fixar a câmara. Fazem ruir as estruturas comuns do olhar indirecto que o público tece sobre o filme (característica por excelência do formalismo feminista, baseado numa rejeição de passado e impulsador de uma nova posição do/a espectador/a no cinema).²⁷⁷

²⁷³ É também de suspensão de juízo – “Épochè”.

²⁷⁴ Alude-se aqui à noção brechtiana de *Verfremdung*, no que ela procura destruir a concepção habitual de algo e pôr a nu as contradições que encerra. No filme, essa quarta parede é recorrentemente quebrada, rompendo com a ideia de que espectadores/as se encontram frente a um buraco de fechadura. As personagens (especialmente Orlando e Elizabeth) são frequentemente filmadas de costas, como se viessem desse espaço que pertence (exclusiva e tradicionalmente) ao público.

²⁷⁵ Cf. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Robyn Warhol, and Diane Price Herndl, eds., *Feminisms* 432-442. Sally Potter goza, no entanto, de algumas prerrogativas relativamente a V. Woolf. Vive num mundo que é também, em parte, resultado da luta da escritora. E, por isso, com uso total da sua licença poética, sugere alterações *sociais/culturais* a Orlando, para que a obra funcione cinematicamente: “I think generally films need to be streamlined, where literature can afford to go in tangents”, em entrevista a Gary Indiana. “Spirits Either Sex Assume: Gary Indiana talks with Sally Potter”, *Artforum* Summer 1993 <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/artforum.html>>

²⁷⁶ Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” 436.

²⁷⁷ Cf. Laura Mulvey, “Feminism, Film and the Avant-Garde”, ed. Mary Jacobus, *Women Writing and Writing About Women* (London: Croom Helm, 1979) 187. Ao longo de vários anos de ensaios e improvisações, Sally Potter e Tilda Swinton terão chegado à conclusão de que estas intromissões da personagem na diegese fílmica acabariam por traduzir o enfoque da fluidez da narrativa literária que o filme procurava também transmitir. Maggie Humm é da opinião que Swinton encarna uma dupla função na economia do filme. Ora é objecto feiticista do nosso mirar ora controla o enquadramento da câmara (a nosso ver, pela profusão de grandes planos e *close-ups* a que está sujeita). Para Humm, esta duplicidade da visão é metonímia do carácter duplo do próprio género, em geral. Humm 165.

Esta confrontação directa com a câmara actua simultaneamente em duas direcções. Por um lado, permite uma maior interacção entre Orlando e o/a presumível espectador/a (reforçando a ligação entre ambos apesar dos obstáculos que a longa dilatação do tempo narrativo ou as mutações a que a personagem está sujeita, à partida, colocam). Por outro lado, se os apartes da personagem solidificam a sua coerência, interrompem também o processo de identificação com o/a protagonista.²⁷⁸

Por conseguinte, ao fixar a câmara Orlando assume a função de *se* comentar. O diálogo que, de imediato, estabelece com a câmara é aquele que o biógrafo vai estabelecendo com o/a leitor/a ao longo da obra literária. No filme, Orlando olha constante e fixamente a câmara quando acha que deve justificar a sua acção; daí que, logo na cena de abertura do filme, haja uma “confusão” entre narradora (biógrafa) e protagonista. Cria-se uma confluência das duas vozes que desde logo nos alerta para a possibilidade de a narradora vir a encarnar Orlando e vice-versa. Assim sendo, o estilo irónico que Potter emprega é reconhecido na primeira cena, quando olho e cérebro do/a espectador/a se apartam, já que contemplamos uma personagem masculina, sabendo de antemão que se trata de uma mulher travestida. Como referido anteriormente, passamos a considerar a identidade sexual, também no discurso fílmico, como algo construído. O género não passa então de *performance* e de uma categoria arbitrária que não só olhamos cepticamente como podemos facilmente desmantelar.

À partida, a experimentação mais óbvia levada a cabo no filme de Potter tem exactamente a ver com esta relação próxima que Orlando mantém com a câmara. São sucessivas as ocasiões em que a personagem recorre ao confronto directo com ela, a meio de uma cena, para assim dialogar connosco.

²⁷⁸ Cf. Christina Lane, “The compromised sexual positioning of *Orlando*: postmodern play in gender and filmic conventions – NSW Film as Text” Autumn 2003 <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0PEI/is_31/ai_108050399> (Artigo primeiramente publicado em *Australian Screen Education*).

No romance, esta amálgama de sexos e a sua consequente ambiguidade não estão apenas presentes na personagem de Orlando. Ela é observável em algumas outras personagens. Quando a paixão russa de Orlando surge pela primeira vez na narrativa, a personagem parece estar envolta num sexo de natureza indeterminada. Depois de uma suspensão inicial – sobretudo através da aplicação de vocábulos vagos que lhe patrocinam a descrição – a recepção do texto torna-se claramente mais indagadora. Com efeito, nas frases seguintes, a leitura sugere, uma vez mais, a ambiguidade que ladeia Orlando e Sasha, abrindo espaço a uma viabilidade homoerótica (ainda que imaginária, apenas).

Em contraposição, Sally Potter desvirtua a androginia e a relevância de Sasha. Assumidamente feminina, a personagem existe, na narrativa fílmica, como mero prenúncio do desgosto de amor de Orlando e do seu consequente (primeiro) transe. O homoerotismo que perpassa toda a narrativa literária – é Sasha o grande amor da vida de Orlando, não Shelmerdine – perde-se no texto fílmico.²⁷⁹ Tal como irá acontecer no contexto da descrição do amor físico entre Orlando e Shelmerdine, a realizadora elege o erotismo da dança (dos corpos e da câmara – raramente fixa, com inúmeros *travellings* e chicotes) para, uma vez mais, omitir essa possibilidade homoerótica. Numa sequência relativamente longa, de aproximadamente sete minutos, a entrada de Sasha (e de toda a comitiva moscovita) na narrativa fílmica ajusta-se mais como pretexto plástico do que propriamente diegético. É nesta sequência que Potter se vale da sua própria experiência como bailarina e coreógrafa²⁸⁰ e constrói um dos momentos mais pictóricos do filme, que tem como cenário o gelado rio Tamisa (em plena Corte de Jaime I). Incluindo-se no quadro-sequência a que Potter decidiu apelidar de “1610 – Love”, o/a espectador/a

²⁷⁹ Esse homoerotismo está bem patente no seguinte passo: “[...] though she herself was a woman, it was still a woman she loved; and if the consciousness of being of the same sex had any effect at all, it was to quicken and deepen those feelings which she had had as a man. For now a thousand hints and mysteries became plain to her that were then dark.” *O* 115.

²⁸⁰ Potter foi co-fundadora da Limited Dance Company nos anos ‘70.

assiste a um delírio visual, cuja cor predominante é o branco, símbolo da pudicícia de que virá a padecer o amor de Orlando (em contraste com a roupa escura das personagens). Potter joga também com os interlúdios por meio de quadros; insere mais um elemento pictórico na narrativa fílmica e prova que transporta para a sua cinematografia este diálogo inter-artístico. Aqui, todos os pormenores são claras opções estéticas de Sally Potter. De um banquete servido em tendas por criados de patins, dá-se início à movimentação da dança, que logo é seguida de um baile ao ar livre. Por conseguinte, no filme, apesar da função visivelmente estética que assume, a dança pode ser vista também metáfora da efemeridade dos sentimentos, em contraste com a longa e quase eterna vida de Orlando.

No romance, Sasha é-nos descrita como se de um rapaz se tratasse e Orlando (através desse narrador onisciente que lhe conhece os pensamentos mais secretos), embora consciente da impossibilidade da consumação do acto homoerótico, não deixa de o pôr em evidência:

[...] when he beheld, [...] 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*, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. But these details were obscured by the extraordinary seductiveness which issued from the whole *person*. [...] When the boy, for alas, a boy it must be – no woman could skate with such speed and vigour – swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of question.²⁸¹

²⁸¹ O 26 (sublinhado meu).

Prontamente se desfaz a dúvida acerca de Sasha e passa-se a acreditar na exequibilidade de uma relação amorosa entre Orlando e a Princesa russa:

But the skater came closer. 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. [...] She was a woman.²⁸²

Sasha contribui para a galeria de personagens andróginas/híbridas que compõem o romance porque desempenha, em pleno enamoramento de Orlando, um papel claramente activo, transgressor das funções que lhe são imputadas: “she would listen to the wolves howling across the steppes, and thrice, to show him, she barked like a wolf.”²⁸³ Contraria a normatividade e transforma o “male gaze” em “female gaze”, quando elogia as pernas de Orlando: “And then she praised him; [...] for his legs.”²⁸⁴

Simultaneamente, este é apenas mais um prenúncio de que a narrativa jogará inevitavelmente com experiências heterodoxas que a cultura dominante terá sempre regulado como patológicas.²⁸⁵

²⁸² O 26-7.

²⁸³ O 39. Cf. Katerina K. Kitsi-Mitakou, “Which is the greater ecstasy?": Desiring the Body's Text and Writing the Body's Desire in *Orlando*”, *Feminist Readings of Virginia Woolf's Novels*, diss., Aristotle University of Thessaloniki, 1997, 149.

²⁸⁴ O 39. O elemento paródico manifesta-se também quando Orlando, ainda embutido/a no sexo masculino, passa a ser referenciado/a, por homens e mulheres, metonimicamente. Um aspecto físico do seu corpo – o par de pernas – redefine o todo de Orlando. Orlando-homem é tão reificado quanto Orlando-mulher. Woolf joga e subverte, uma vez mais, com conceitos social e culturalmente pré-definidos. Apesar de não desenvolver a sua argumentação, Kitsi-Mitakou refere que a ênfase primeiramente dada às pernas de Orlando é substituída pelo seu peito, de modo quase imperceptível, no romance. Kitsi-Mitakou 149. Ainda que seja no peito que Orlando carrega a sua produção literária, são as suas pernas que lhe conquistam posição de destaque ao longo dos tempos. Elas são admiradas pela rainha, por Sasha, por Harriet/Harry, por Nell Gwyn, pelo comandante do “Enamoured Lady” e Miss Penelope Hartropp.

²⁸⁵ Caramagno 183. A título de exemplo, em *Anatomy of Abuses* (1583), Phillip Stubbes satiriza a vida social em Aligna (uma Anglia pouco camuflada). O texto torna-se emblemático para a discussão dos debates morais acerca da mudança social que está a operar-se na Inglaterra seiscentista. Num diálogo entre Spudeaus e Philoponus, há um ataque efectivo relativamente à semelhança entre o vestuário tipicamente masculino e aquele que algumas mulheres tendem a apropriar como seu. Curiosamente, neste diálogo há também lugar para o retrato satírico da pessoa hermafrodita (aqui referido pelo pronome feminino) como consubstanciação de uma monstruosidade médica – socialmente inadaptada – ou como figuração da perversão/aberração. Sublinha-se, por conseguinte, a substituição da noção da figura andrógina como símbolo de perfeição mística pela ideia de anormalidade contraída pelo hermafrodita:

PHILOPONUS. The women also there have doublets and jerkins as men have here, buttoned up the breast and made with wings, welts, and pinions on the shoulder points, as man's apparel is, for all the world and though this be a kind of attire appropriate only to man, yet they blush not to

Se, por um lado, Sasha se prefigura como ser ambíguo, a quem as suas características andróginas imprimem uma existência harmoniosa; por outro lado, a arquiduquesa Harriet, de cujo assédio Orlando foge, acaba por se revelar homem. Assume o travestismo como forma única de conquistar a confiança de Orlando, por quem se apaixonara platonicamente depois de ter contemplado o seu retrato. Não sendo arquétipo de androginia (não em termos ideais, pelo menos), já que o elemento masculino sempre predominara nele (isso era visível até para Orlando), traz à conformidade essa dança de sexos, bem como a possibilidade de eles coexistirem, sem constrangimentos. Harriet/Harry demarca-se nitidamente do comportamento associado ao sexo feminino pela audácia com que enfrenta Orlando, “Any other woman thus caught in a Lord’s private grounds would have been afraid”²⁸⁶; por, fisicamente, escapar aos paradigmas de beleza femininos – “any other woman with that face, headdress, and aspect would have thrown her mantilla across her shoulders to hide it”²⁸⁷; pelo seu jeito desastrado; pelas gargalhadas e risadinhas nervosas, inerentes a quem pretende povoar um espaço desconhecido e se fixa nas ideias preconcebidas acerca do outro sexo.²⁸⁸

wear it, and if they could as well change their sex, and put on the kind of man as they can wear apparel assigned only to man, I think they would as verily become men indeed as now they degenerate from godly sober women, in wearing this wanton, lewd kind of attire proper only to man.

It is written in the 22 of Deuteronomy that what man soever weareth women’s apparel is accursed, and what woman weareth man’s apparel is accursed also. [...] Our apparel was given us as a sign distinctive to discern betwixt sex and sex, and therefore one to wear the apparel of another sex is to participate with the same, and to adulterate the verity of his own kind. Wherefore these women may not improperly be called *Hermaphroditi*, that is monsters of both kinds, half women, half men... (Aughterson 185).

²⁸⁶ O 78.

²⁸⁷ O 78.

²⁸⁸ Harold Skulsky refere-se ao travestismo do duque enquanto figuração de uma farsa mal construída – “Duke’s harlequinade”. Neste sentido, a inegável masculinidade do duque Harry pode ser entendida como paródia aos valores da carnavalização a que se submete. O ridículo da personagem acaba por fundamentar a sua condição masculina, na medida em que, só por instantes, consegue fazer vingar a máscara feminina que decide adoptar para conquistar Orlando. Ao passo que, no início, o seu amor por Orlando é claramente de índole homossexual, essa carga homoerótica atenua-se quando Orlando renasce mulher e o duque pode, assim, assumir a sua identidade masculina no quadro da sociedade pré-vitoriana. Skulsky 220. Em acréscimo, note-se que, no início do século XVIII, havia, em território inglês, uma cultura muito particular, exercida, essencialmente, em clubes privados – a “Molly House culture” –, em que os homens se travestiam de mulheres e se maquilhavam de acordo com os padrões de beleza da época, a fim de

Face ao exposto, do encontro entre Orlando e o Duque (travestido de mulher) sobressai uma componente manifestamente paródica e desconcertante. Nele se concatenam pequenos episódios em que ora persiste algum desconforto entre os dois ora sobressai um vínculo afectivo que parece uni-los. Até aqui permanece a crença de que Orlando é homem, apesar do acordo tácito entre leitor/a e narrador de que neste indivíduo impera o elemento feminino; Orlando acha-se apartado dos valores de virilidade presos ao sexo masculino. Apesar do travestismo do Duque e da essência feminina de Orlando, trava-se uma cumplicidade “masculina” imediata – o “male bond” (ou *amicitia*) emblemático das peças de Shakespeare²⁸⁹:

[...] and had she not shown a knowledge of wines rare in a lady, and made some observations upon firearms and the customs of sportsmen in her country, which were sensible enough, the talk would have lacked spontaneity.²⁹⁰

O princípio paródico que matiza este fresco advém da duplicidade dos sentimentos e dos afectos que ambos sentem um pelo outro. Ao indício homoerótico que toma conta de Orlando, segue-se a repulsa pela estranheza de Harriet/Harry, personificada pela imagem do abutre. O amor é, então, parodicamente definido sob uma perspectiva dualista, em que figuram os pressupostos aristotélicos das relações binárias. É sob esta perspectiva que Orlando se liberta do assédio de Harriet:

Perhaps something in the way she fastened the ankle buckle; or her stooping posture; or Orlando’s long seclusion; or the natural sympathy which is between the sexes; or the Burgundy; or the fire – any of these causes may have been to blame; for certainly blame there is on one side or another, when a Nobleman of

serem facilmente reconhecidos como homossexuais por outros homens. Cf. Garber, *Vested Interests* 30.131.

²⁸⁹ Esta cumplicidade “masculina” a que nos referimos é evidente, por exemplo, em *The Taming of the Shrew* (entre Gremio e Hortensio. Cf. *Shr.* 1. 1) ou em *Much Ado About Nothing* (quando Beatrice troça das actividades masculinas de Benedick. Cf. *Ado.* 1.1).

²⁹⁰ O 78.

Orlando's breeding, entertaining a lady in his house, and she his elder by many years, with a face a yard long and staring eyes, dressed somewhat ridiculously too, in a mantle and riding cloak though the season was warm – blame there is when such a Nobleman is so suddenly and violently overcome by passion of some sort that he has to leave the room.

But what sort of passion, it may well be asked, could this be?

And the answer is double faced as Love herself. [...]

For Love, for which we may now return, has two faces; one white, the other black; two bodies; one smooth, the other hairy. It has two hands, two feet, two tails, two, indeed, of every member and each one is the exact opposite of the other. Yet, so strictly are they joined together that you cannot separate them. In this case, Orlando's love began her flight towards him with her white face turned, and her smooth and lovely body outwards. Nearer and nearer she came wafting before her airs pure delight. All of a sudden (at the sight of the Archduchess presumably) she wheeled about, turned the other way round; showed herself black, hairy, brutish; and it was Lust the vulture, not Love, the Bird of Paradise, that flopped, foully and disgustingly, upon his shoulders.²⁹¹

A par do que se passa com Sasha, Potter socorre-se da personagem do duque para, inclusivamente, introduzir outros elementos plásticos no filme. A supressão do travestismo de Harry é opção estética da realizadora. Deste modo, confere alguma sobriedade à narrativa (uma vez que já travestira Swinton e Crisp) e impede que, por excesso, o valor subversivo do acto de travestismo perca o seu sentido inicial. O *raccord* diegético que liga o plano de Orlando no deserto – aqui serve o propósito do cinema clássico, na medida em que esconde uma elipse e assegura um efeito de

²⁹¹ O 81-2.

continuidade – àquele em que se encontra no banho turco é também, em certa medida, plástico porque joga com a inserção da personagem de Harry na narrativa. Todavia, ela só ganhará maior consistência no quadro que Potter compõe sobre a *sociedade*; nesta sequência em particular, Harry actua mais como figurante do que como personagem plena. O seu corpo espelha a coreografia que o corpo de Orlando dita. Harry assemelha-se, assim, a uma sombra de Orlando; segue os seus passos, em conformidade com uma movimentação excessivamente coreografada. O terceiro espaço de possibilidade que o travestismo lhe abria, no romance, fecha-se no filme. Assinalado – ainda que subtilmente – na cena do banho turco, o homoerotismo rapidamente se dissipa quando Harry faz questão de anunciar a sua presumível masculinidade, demarcando-se da compaixão intrínseca de Orlando face a um homem ferido no tiroteio, “He’s not a man, he is the enemy”. Mais à frente, Potter volta a reforçar esta ideia de construção/*performatividade* da masculinidade. Quando a protagonista depara com a sua nova condição material e social (“incognito/incognita”, no filme) – perdido que está o direito à herança da mansão –, Harry põe a descoberto a máscara social do preconceito: “with your ambiguous sexuality, which I am prepared to tolerate, this is your best chance of respectability. You’ll die a spinster, dispossessed and alone.”

Contrastivamente, Orlando e Marmaduke Bonthrop Shelmerdine são andróginos, perfeitamente capazes de espelhar o feminino e o masculino em si e no outro. Há, entre os dois, uma cumplicidade inesgotável que excede a comunicação. Mas a grande fantasia reside sobretudo no facto de o casamento continuar a proporcionar a ambos o que lhes é mais intrínseco e precioso – o seu percurso solitário (e ser, nesse sentido, uma paródia do casamento convencional).

Este casamento incarna a tábua de salvação de Orlando, que já só via a contemplação da morte como única resolução para o seu conflito interior. Shelmerdine

é, sob essa perspectiva, *deus ex-machina* para Orlando. Incorpora, simultaneamente, a sua remissão e o seu desiderato; cumpre a sua função; é igualmente ambivalente – *Apeiron*.

Shelmerdine é instantaneamente reconhecido e incorporado no escaparate das personagens fantásticas, ficcionais. É incapaz de subsistir para além deste mundo fantástico.²⁹²

Forçada, por uma convenção social novecentista, a não poder desfrutar de uma existência solitária, Orlando acaba por aderir à instituição do matrimónio, pois é precisamente neste período que o conceito de família enquanto unidade organizacional da sociedade assume uma importância decisiva.²⁹³

Assim sendo, a inesperada e abrupta entrada de Shelmerdine – no romance e no filme – é, em certa medida, paródica porque neutraliza e reconfigura, simultaneamente, os poderes vitais do *Zeitgeist*.²⁹⁴ A intromissão de mais um elemento fantástico na

²⁹² Jean Alexander reconhece-o antes enquanto símbolo animado. Revela-nos que ele é para Orlando: “what Urania is for Milton, the muse of transcendental union, the fertilizing principle in the congress of the individual and the universe.” Jean Alexander 142.

²⁹³ A título de curiosidade, vejamos o que a filosofia do século XIX ditava sobre a família, o sujeito e a partilha sexuada do mundo. O início do século XIX, ao apoiar-se nos textos pós-revolucionários dos últimos anos do século XVIII, coloca antes de mais a questão do estatuto, jurídico ou não, do conúbio entre um homem e uma mulher. Fichte distingue-se da posição kantiana, onde o casamento é visto como um “contrato”. Afirma que, acima de tudo, o casamento não é uma associação jurídica, como é o caso do Estado, mas uma associação natural e moral. Curiosamente, por volta de 1800, os românticos, em particular Friedrich Schlegel, vêm dar um tom libertário às teorias evocadas por Kant, Fichte ou Hegel a propósito do matrimónio. A *Carta sobre a Filosofia* de Schlegel, “endereçada por ele à sua mulher Dorothea, tal como o seu romance *Lucinda*, parecem utilizar às avessas o pensamento normativo. A denúncia dos preconceitos sobre as mulheres relativos ao casamento, mas também dos relativos ao papel do espírito numa mulher, permite colocar a questão do prazer feminino (o da carne como o do intelecto) assim como a de uma paridade da liberdade num e noutro sexo.” Geneviève Fraisse. “Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos” Georges Duby, e Michelle Perrot, eds., *História das Mulheres – O Século XIX*, volume 4 (Porto: Edições Afrontamento Lda., 1994) 65. Sabendo de antemão que, como já foi referido, Woolf se interessava pelos românticos alemães, podemos questionar se este casamento providencial de Orlando poderá ser *também* resultado dessas mesmas leituras. Não porque pretendamos cair na alusão ao “princípio” formulado contra Popper por Feyerabend, nos escritos sobre epistemologia, que qualquer coisa serve, isto é, “anything goes”, em termos de teoria literária, mas antes porque acreditamos que a escrita de Woolf acarrete, em algumas circunstâncias, características do romantismo alemão. Cf. Nota 130.

²⁹⁴ Neste contexto, romance e filme problematizam também a inevitabilidade de cada ser social em optar por uma situação que lhe é cómoda, para, a partir daí, poder reverter a situação a seu favor, cerceando quaisquer condições que o/a sufoquem. Apenas cientes do modo como funcionam os trâmites da sociedade (neste caso, os bafientos valores vitorianos a que Orlando é exposta) se pode subverter a nossa condição, sem que para isso necessitemos de experimentar o dissabor da estigmatização.

narrativa vem naturalmente contestar a facilidade com que cada indivíduo poderá corresponder ao que uma era lhe exige.²⁹⁵

A plasticidade de Shelmerdine resulta justamente da sua inocuidade – ama Orlando e ainda assim não se apropria da sua maior riqueza, a sua independência de escritora. Aceita-a e proporciona-lhe a necessária solidão sem a qual Orlando não consegue viver:

Orlando had so ordered it that she was in an extremely happy position; she need neither fight her age, nor submit to it; she was of it, yet remained herself. Now, therefore, she could write, and write she did. She wrote. She wrote. She wrote.²⁹⁶

É precisamente através da ausência que Shelmerdine se torna presente na vida de Orlando²⁹⁷:

She was married, true; but if one's husband was always sailing round Cape Horn, was it marriage? If one liked him, was it marriage? If one liked other people, was it marriage? And finally, if one still wished, more than anything in the whole world, to write poetry, was it marriage? She had her doubts.²⁹⁸

Amarrada a esta interpretação vitoriana de família estará, por conseguinte, a proporcional e ajustada “compulsory heterosexuality”, de que falam Monique Wittig e Adrienne Rich. Esta heterossexualidade concertada e compulsiva impele, necessariamente, a uma regulação do género como relação binária, em que, uma vez mais, masculino e feminino são forçados, pela convenção social, a uma cisão

²⁹⁵ Num curto ensaio sobre a ligação de Orlando e Vita Sackville-West, Joanne Trautmann confirma esta teoria de que Shelmerdine corporiza uma fantasia que permitirá à protagonista atingir os seus objectivos: “Shelmerdine may be a fantasy husband [...]. But Marmaduke Bonthrop Shelmerdine is more like someone Orlando creates for her own purposes than like a real husband. His name and imagery associated with it at the end of the book – glittering feathers – come to suggest the wild goose which Orlando has been pursuing with her net of words all her life.” Joanne Trautmann, “Orlando and Vita Sackville West”, *Virginia Woolf*, ed. S. W. Lewis (New York: McGraw-Hill Book Company, n.d.) 92.

²⁹⁶ *O* 184.

²⁹⁷ Kitsi-Mitakou compara Shelmerdine a Mr. Dalloway pela ausência que ambos desempenham na economia das vidas das suas cônjuges, Orlando e Clarissa. De Shelmerdine a investigadora diz que é mais “an absence than a presence in her life”. Kitsi-Mitakou 129.

²⁹⁸ *O* 182.

permanente. Por conseguinte, esta diferenciação coerciva preestabelece a prática de um desejo analogamente heterossexual.²⁹⁹

Felizmente para Orlando, essa escapatória revela-se não só redentora, mas uma verdadeira união.³⁰⁰ Em conformidade, a androginia desfaz, assim, a noção de similitude, age como impulsionadora da desconstrução dos binómios e possibilita a multiplicidade de géneros e de sexualidades. É, sob esta óptica, que o romance realça a noção de que o homem e a mulher andróginos estão capacitados para se entenderem a um nível inalcançável por aqueles que se encontram barricados pelas limitações de um só sexo:

‘Are you positive you aren’t a man?’ he would ask anxiously, and she would echo,

‘Can it be possible you’re not a woman?’ and then they must put it to the proof without more ado. For each was so surprised at the quickness of the other’s sympathy, and it was to each such a revelation that a woman could be as tolerant and free-spoken as a man, and a man as strange and subtle as a woman, that they had to put the matter to the proof at once.³⁰¹

No filme, todavia, S. Potter suprime e altera dados que, no romance, são essenciais a uma leitura das relações homoeróticas (ainda que subtis e sugestivamente silenciosas). Ao passo que, no livro, o biógrafo *narra* a relação sexual de Orlando e Shelmerdine por meio de uma mancha gráfica branca, inexistente – qualquer tentativa

²⁹⁹ Cf. Butler 30-31; 34-35; 147-50.

³⁰⁰ Curiosamente, em alguns excertos retirados do livro *Portrait of a Marriage*, onde Nigel Nicolson tece considerações acerca da relação entre a sua mãe, Vita Sackville-West, e Virginia Woolf, o (também) biógrafo de Woolf sistematiza os valores dos casamentos de Virginia e Vita. Vejamos como são em tudo semelhantes a este que é protagonizado por Orlando e Shelmerdine: “[...] Their marriages were alike in the freedom they allowed to each other, in the invincibility of their love, in its intellectual, spiritual and nonphysical base, in the eagerness of all four of them to savour life, challenge convention, work hard, play dangerously with the emotions – and in their solicitude for each other...” Nigel Nicolson, “Vita Sackville-West, Virginia Woolf and the Making of *Orlando*”, *Virginia Woolf*, ed. S. W. Lewis (New York: McGraw-Hill Book Company, s.d.) 80.

³⁰¹ *O* 178-9.

descritiva desta relação resultaria, inevitavelmente, na sua deturpação e contaminação³⁰² –, no filme exhibe-se o inenarrável. A cena de amor entre dois seres *híbridos*, apenas exequível no domínio fantasia, converte-se, assim, numa cena convencional de amor heterossexual, própria do *mainstream* hollywoodesco. Sob uma paleta que gravita entre o azulado de fundo e a brancura luzente dos lençóis, a cena sintetiza a “copulation of clichés”, de que falava Nabokov quando pretendia descrever as cenas de amor de Hollywood. Malgradamente, até a cor da pele dos corpos de Swinton e de Zane é assumpção de diferença.³⁰³

Esta dicotomia desfaz-se através do *close up* panorâmico, demorado, a que são submetidas as formas do corpo de Swinton. O que à partida seria reconhecido como “male gaze” termina na cara (metade) encoberta da atriz, em que o olho (metonímico) que nos fita se apossa desse “gaze”.

Contudo, objecto fílmico e literário não se afastam no que diz respeito ao auto-conceito da personagem. O facto de a essência de Orlando ser *híbrida*, no que isso pode representar de equilíbrio, concede-lhe relativa imunidade face a quaisquer percalços ou animosidade por parte de quem não está capacitado para *ver* Orlando.³⁰⁴

É através da adequação do seu comportamento para que o Outro se não sinta distanciado que Orlando depressa se apercebe o quão espartilhadas são as expectativas que os homens têm sobre as mulheres e as quais muitas mulheres, inevitavelmente,

³⁰² Como referido na primeira parte da presente dissertação, cabe ao/à leitor/a a tarefa de preencher esse espaço com a sua exclusiva licença poética.

³⁰³ Cf. K. Hollinger; Cf. Bruzzi 198. Em “À Margem do ‘Erotismo no Cinema’”, André Bazin alude precisamente ao espaço imaginário no qual o cinema se desenrola. É essa particularidade que convida à participação e à identificação – “O actor que triunfa da mulher satisfaz-me por procuração. A sua sedução, a sua beleza, e a sua audácia não entram em concorrência com os meus desejos, realizam-nos.” Mas, como acrescenta, “o cinema pode dizer tudo, mas não mostrar tudo.” André Bazin, *O que é o cinema?* (Lisboa: Livros Horizonte, 1992) 269.

³⁰⁴ “Woolf creates in the person of Orlando a healthy, mature personality unthreatened by its own diversity.” Quem o afirma é Michael Rosenthal, em *Virginia Woolf* 137.

tendem a aceitar.³⁰⁵ O facto de uma mulher escrever e prosseguir com essa mesma profissão – a de escritora – não se enquadrava no cânone da conduta feminina. Acima de tudo porque o acto de escrita, denodadamente egocêntrico, busca uma auto-afirmação. E qualquer pretensa auto-afirmação é matéria perigosa quando *intrinsecamente* por mão feminina num cânone masculinizado.³⁰⁶ A mulher podia, quando muito, escrever a título de mero passatempo. Aliás, truísmos esparsos seriam certamente o tipo de escrita que lhe era autorizado.³⁰⁷

O episódio narrativo que Sally Potter constrói sobre a sociedade oitocentista comprova a subvalorização do papel social e intelectual da mulher. Se a sociedade, como afirma Woolf, é tudo e nada³⁰⁸, é nela todavia que são urdidos os mais elementares postulados morais. O diálogo masculino desta cena social decorre por meio de um *travelling* provindo das costas de Orlando. Aqui, a câmara subjectiva representa o ponto-de-vista de Orlando, mas obriga o/a espectador/a à sua própria fabricação de

³⁰⁵ A este propósito, o sociólogo da imagem, John Berger, num dos ensaios de *Modos de Ver*, destrinça a carga que nascer mulher pode implicar em inúmeros meios sociais hodiernos. Obviamente, transpomos esta questão para aquela que é experienciada por Orlando no momento em que, mulher plena, tem que confrontar-se com a “gramática do ver” infligida pelos pestilentos valores vitorianos: “Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem. A aparência social das mulheres evoluiu como resultado do seu talento para viver, sob essa tutela em espaço tão limitado. Mas isto só foi possível dividindo em dois o ser individual da mulher. Uma mulher tem que tomar conta de si própria permanentemente. Está quase sempre acompanhada pela imagem que tem de si. [...] Desde a mais tenra infância, ela foi educada e persuadida a ‘ver o que faz’.” Esta dicotomia faz parte da sua identidade como mulher, acrescenta Berger: “[...] assim, acaba por considerar o *vigilante* e a *vigiada* que há dentro dela como os dois elementos constitutivos, embora diferentes, da sua identidade como mulher.” John Berger, *Modos de Ver* (Lisboa: Edições 70, 2002) 50.

³⁰⁶ Quem o afirma é Elaine Showalter, em “The Female Tradition”. “The self-centeredness implicit in the act of writing made this career an especially threatening one; it required an engagement with feeling and a cultivation of the ego rather than its negation.” Elaine Showalter 22. Note-se, contudo, que a mudança de sexo de Orlando ocorre no reinado de Carlos I, único momento na história social em que é concedida à mulher a possibilidade de se ocupar da escrita. O asfixiante período isabelino teria conduzido Orlando-mulher ao mesmo destino da heroína suicida de *A Room of One’s Own*, a ficcionada Judith Shakespeare. K. Kitsi-Mitakou defende a tese de que Orlando é primeiramente introduzida na narrativa num corpo de homem porque, se mulher, estaria inevitavelmente condenada à inexistência. Cf. Kitsi-Mitakou 122.

³⁰⁷ Contra esta permanente tentativa de *ser embotada e embotar-se*, a mulher teria que lutar contra a modorra em que se encontrava. Já nos finais do século XVII, Mary Astell, feminista e uma das primeiras mulheres de origem modesta com educação filosófica e lógica, a mesma autora (em regime de anonimato) de *Some Reflections Upon Marriage* (1700), defendia que as mulheres deveriam pugnar pelos seus direitos. Ou, como diria outra personagem de Woolf, Clarissa Dalloway, “devem pôr de parte os adornos.” – “How can you be content to be in the World/like Tulips in a Garden, to make a fine show/and be good for nothing?”, Mary Astell, *A Serious Proposal to The Ladies* (1694).

³⁰⁸ O 136.

sentido, na medida em que tem que servir-se da sua imaginação para descodificar o silêncio e o semblante da protagonista perante os ditos misóginos de poetas como Mr Pope e Mr Swift: “Women have no desires, only affectations”, “Oh but I consider woman to be a beautiful romantic animal who should be adorned in furs and feathers, pearls and diamonds, apart from my wife, of course, who insists on attempting to learn Greek. Oh, why do they do it?”

Contrariando esta noção, *The Oak Tree*, o poema que tardou trezentos anos até ser erigido, é simultaneamente símbolo portentoso da perseverança, da segurança e da imensa criatividade humana de Orlando:

She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close on three hundred years now. It was time to make an end. Meanwhile she began turning and dipping [...] and thinking as she read, how very little she had changed all these years. She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are; and then she had been amorous and florid; and then she had been sprightly and satirical; and sometimes she had tried prose and sometimes she had tried drama. Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the same.³⁰⁹

No final do romance, torna-se explícito aos olhos do/a leitor/a que, muito embora Orlando possa alcançar a sua verdade incondicional, aquela cuja concretização simbólica fica a cargo do ganso selvagem³¹⁰, a sua busca não acaba aqui. A morte de

³⁰⁹ O 163. Neste passo, Orlando é incondicionalmente woolfiana. Virginia Woolf insere-a numa esfera que bem conhece e em que acredita piamente. Orlando gravita numa crença inabalável que é também pertença da sua demiurga. Podemos encontrar este mesmo argumento da necessidade absoluta de uma actividade solitária e de uma predilecção contemplativa em “Letter to a Young Poet”: “Write then, now that you are young, nonsense by the ream. Be silly, be sentimental, imitate Shelley, imitate Samuel Smiles; give the rein to every impulse; commit every fault of style; grammar, taste, and syntax; pour out; tumble over; loose anger, love, satire, in whatever words you can catch, coerce or create, in whatever metre, prose, poetry [...] Thus you will learn to write.” “A Letter to a Young Poet” 191-192.

³¹⁰ “O segredo da vida”, no manuscrito inicial de *Orlando*. O ganso selvagem é, nesse sentido, símbolo máximo da procura permanente a que o ser humano se entrega, apenas com o intuito de se (re)conhecer mais profundamente.

Orlando, que não tem lugar no palco deste final aberto, tomará o seu lugar se a personagem, daí por diante, não conseguir realizar as potencialidades da sua vida futura. Esta marca woolfiana, de que o caminho do artista (ou do ser humano, em geral) passará escrupulosamente pela incessante busca interior, está também sempre presente no romance, pois Orlando apercebe-se de tudo o que foi e fez e dos caminhos ínvios que percorreu para se encontrar.

Por sua vez, Potter opta por explorar o que é real e o que é ficção. Depois de redesenhar os caminhos do percurso pessoal da personagem (assunto a ser desenvolvido no último capítulo), a realizadora usa desbragadamente a licença poética e inclui, no final do filme, um elemento fantástico que só a energia do cinema pode exibir. Com suporte de vídeo, a criança capta a epifania (dispensável) de um anjo. A digitalização do anjo Sommerville, notoriamente fictícia, forjada (possivelmente com intuito paródico, de *pastiche*), acaba por se revelar demasiadamente carnavalesca e risível. O resultado seria, a nosso ver, menos óbvio – e esteticamente mais congruente – se Potter tivesse preferido manter o grande plano de Orlando, contemplando, num primeiro momento, o céu, para depois confrontar o público nos olhos.³¹¹

A realizadora remata então a fantasia com a letra de Sommerville acerca do casamento entre feminino e masculino, da descoberta e ansiada aceitação de si própria. Potter vai, assim, ao encontro do desígnio do texto literário, uma vez que, à semelhança de Woolf, procura congrega estes dois territórios da natureza, de modo a constituírem uma síntese harmoniosa:

I am coming! I am coming!

I am coming through!

³¹¹ O grande plano final de Swinton prolonga-se por mais de vinte segundos, conseguindo ainda desconcertar o público que, ao longo do filme, foi entranhando a(s) aparente(s) diferença(s) da personagem.

Coming across the divide to you.

In this moment of unity

I'm feeling only in ecstasy

To be here, to be now

At last I am free-

Yes – at last, at last

To be free of the past

And of a future that beckons me.

I am coming! I am coming!

Here I am!

Neither a woman nor a man –

We are joined, we are one

With a human face

We are joined, we are one

With a human face

I am on earth

And I am in outer space

I'm being born and I am dying.

É deste modo que, nas duas narrativas, a partir do instante em que já não depende de um momento particular da história ou de códigos comportamentais para fazer valer a sua auto-suficiência (notória na segunda estrofe da letra de Sommerville), a estória pessoal de Orlando pode deixar de ser narrada. O “momento presente”³¹²,

³¹² 1928 para Woolf, 1928 e 1992 para Potter (aspecto a ser discutido na última parte da dissertação).

impossível de isolar, simboliza a sua nova condição – como ser finalmente liberto das imposições das várias eras e dos estereótipos sexuais que defrontou.³¹³

Concluindo, ainda que o filme de Potter consiga, em parte, relançar a questão da fabricação do género e validar o desdobramento do mesmo no ser humano, ele estará necessariamente, enquanto objecto semiótico específico, obrigado a procedimentos diferentes consonantes com o sistema de significação que usa. Conforme é nosso argumento, o filme de Potter prescinde das situações de travestismo (literal, pelo menos) de Orlando, porque, desde logo, inclui essa possibilidade na engrenagem cinematográfica. Swinton e Crisp corporizam, no filme, o terceiro espaço que, no texto literário, é sobretudo representado por Orlando (mas também por Harry). Condicionada pela natureza semiótica da linguagem fílmica, a construção do travestismo, na narrativa cinemática, é necessariamente mais rápida e descontextualizada do que, por exemplo, a do romance. No filme de Potter, o travestismo põe a nu a natureza fabricada do género, mas não possibilita, por exemplo, o sussurro homoerótico que subtilmente perpassa o texto de Woolf. A aposta visual e estética da realizadora – marcada pela sumptuosidade do guarda-roupa de Sandy Powell – acaba, então, por confinar a roupagem à esfera dos códigos de moda. No filme, a roupa é metáfora da (i)mobilidade social de Orlando e dos que o/a ladeiam.

É então que concluímos que, no que diz respeito ao acto simbólico do travestismo e à reflexão que originariamente é urdida por Woolf a este propósito, a narrativa literária é manifestamente mais meditativa e inquietante do que a construída por Sally Potter.³¹⁴ O travestismo que pauta o romance é uma das vias que possibilitam à personagem conseguir sobreviver a estas restrições que lhe são imputadas. Por via da

³¹³ Cf. Judy Little, “The Politics of Holiday: *Orlando*”, *Virginia Woolf*. “Modern Critical Views”, Harold Bloom ed. (New York: Chelsea House Publishers, 1986) 228.

³¹⁴ Centrípeto (na terminologia de Bakhtin), o filme parte da percepção para a significação, sendo que a imagem que nos fornece dificilmente conseguirá galgar aquela que já fora mentalmente fabricada por cada leitor/a.

incarnação de um outro ser, ainda que de forma *performativa* e construtora de uma identidade (em parte) *fabricada*, a protagonista alimenta o seu desejo, consegue liberdade de acção e permite-se fazer as suas próprias escolhas. O travestismo possibilita-lhe, desse modo, a superação dos seus constrangimentos pessoais; é através da *fabricação* de uma identidade que lhe é permanentemente vedada (a sua condição andrógina e heterodoxa não se coaduna com os códigos morais em vigor) que Orlando se auto-(re)define. É ela quem opta por se posicionar no prazer que o Simbólico lhe propicia, gozando, simultaneamente, das prerrogativas de cada um dos sexos sem ter de renunciar a um deles. O “modo de articulação” que encontra para se ir moldando aos tempos *desterritorializa*, assim, quaisquer convenções ou doutrinas impostas aos seres sociais que, como ele/ela, são regidos por uma pulsão que transcende essa mesma normatividade. Este espaço que se lhe abre “aumenta-lhe os prazeres da vida” e “multiplica-lhe as experiências.”³¹⁵

³¹⁵ O 153: “[...] the pleasures of life were increased and its experiences multiplied.”

V – (Des)construções literárias e cinemáticas em *Orlando* de Sally Potter

[Cinema] has been born fully clothed.

It can say everything before it has anything to say.

Virginia Woolf

Desde o início da sua actividade como realizadora (inaugurada nos anos setenta), Sally Potter tem vindo a ser associada a uma concepção de “counter cinema”. É frequentemente ligada a este estilo de fazer cinema porque parte de um pressuposto que confronta e desafia os postulados ortodoxos do modo de representação institucional: a sua obra visa sobretudo à desconstrução dos métodos tradicionalmente amarrados à ficção cinematográfica. Simultaneamente, a realizadora procura também trazer para a sua concepção fílmica o permanente diálogo que crê existir entre as várias formas de arte. A sua produção artística pode ser enquadrada nos parâmetros da teoria feminista (apesar de Potter não se assumir como realizadora feminista), no sentido em que os seus filmes têm como motor uma experiência feminina de reconfiguração do mundo e intentam construir versões das experiências das mulheres e do modo como se olha o caminho do ser humano. A realizadora trabalha a linguagem fílmica como “oposição a uma estética anticlassicista que não privilegia a unidade formal”³¹⁶ – visível, aliás, na estrutura sequencial fragmentária de *Orlando*. O filme exhibe assimetria(s), heterogeneidade e *mésaillance*, e amputa as barreiras que separam o espectáculo e o espectador (aspecto anteriormente referenciado a propósito da técnica experimental de confrontação de Orlando/Swinton com a câmara).³¹⁷ Precisamente por se afastar do cânone narrativo e formal cinematográfico, Potter teve dificuldades em garantir o

³¹⁶ Apropriamo-nos das palavras de Robert Stam em relação aos princípios em que acredita assentar o conceito bakhtiniano de “carnavalesco”. Stam 46-47.

³¹⁷ Stam 47.

financiamento de *Orlando* (1992). Acabou por congregar apoios financeiros, juntamente com Christopher Sheppard, o produtor, da Itália, Holanda, França, Rússia e Reino Unido.³¹⁸ O orçamento de seis milhões de dólares, ainda assim parco se comparado ao financiamento habitual de uma produção *mainstream* de Hollywood, acabou por ser muito maior do que aquele de que a realizadora estaria inicialmente à espera. O filme foi distribuído pela Columbia, permitindo assim a redistribuição de grande parte dos seus filmes anteriores.

Tendo iniciado os seus estudos na *London Filmmakers Cooperative*, no início dos anos setenta, Potter cultivou sempre o diálogo interartístico no seu percurso pessoal e profissional: trabalhou como coreógrafa de dança na *Limited Dance Company* (de que foi co-fundadora), fez arte *performance* e música (experiência que conduziu ligada a muitos dos seus filmes). Em *Orlando*, Sally Potter assina a autoria da música, juntamente com David Motion.

A sua filmografia inclui *Thriller* (1979), curta-metragem onde aplica uma desconstrução de *La Boheme*, de Puccini³¹⁹; *The Gold Diggers* (1983)³²⁰; *The London Story* (1980), curta-metragem musical; *Tears, Laughter, Fear, and Rage*, série televisiva acerca das imagens da mulher no cinema soviético; *I am an ox, I am a horse, I am a man, I am a woman* (1988); *Orlando* (1992); *Tango Lesson* (1997); *The Man Who Cried* (2000) e *Yes* (2004).

³¹⁸ O filme de Potter demorou cerca de quatro anos até ser financiado, confirmando a dificuldade que a temática do filme colocava. De acordo com a realizadora, numa entrevista a Peter Travis, “Because I wanted a sense of scale, nothing itsy-bitsy. I wanted to go to Russia and shoot scenes of big, frozen wastes. Eventually a coproduction deal was arranged with Russia, Italy, France, Holland, and England. But for years nobody would touch it. The financiers were deeply afraid of the sexual transformation.” <http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/fq.html> *Rolling Stone* (June 24, 1993)

³¹⁹ A curta-metragem, de 34 minutos, tornou-se filme de culto entre alguns círculos académicos mundiais.

³²⁰ Produzido especialmente para o BFI, o filme foi muito atacado pela crítica quando estreou. Posterior a *The Draughtsman's Contract* (1982), de Peter Greenaway, a crítica britânica não apreciou as experimentações de Potter e terá questionado o envolvimento de dinheiro do Estado neste tipo de filme. Enquadrado no cinema de arte, sem uma narrativa esquemática, *The Gold Diggers* tem como tema de fundo a exploração do capitalismo.

A intertextualidade de que falámos na primeira e segunda partes da presente dissertação (a propósito do modo como o romance, em geral, e *Orlando*, em particular, podem inscrever um infindável número de associações literárias, plásticas e iconográficas) é, indubitavelmente, uma característica que Potter vai trazer ao romance de Woolf, numa tentativa de revalidação da sua própria cinematografia e do produto que lhe serve de balão-de-ensaio – *Orlando*. Sob esta perspectiva, podemos afirmar que o filme, à semelhança do texto literário, joga quer com a noção de intertextualidade de Kristeva quer com a de dialogia bakhtiniana, de relação ininterrupta entre o /um enunciado e todos os outros que lhe são anteriores.

Orlando, de Potter, absorve a noção dialógica bakhtiniana de que a palavra é um património comum e assume, irrefutavelmente, a presença de outras tessituras, reciclando-as artisticamente (aqui arriscamos uma interpretação de *palavra* para além da comum, de grafema, e extrapolamo-la à noção de imagem, de ritmo musical ou de peça sinfónica).³²¹

São nítidas as referências ao realizador Derek Jarman em *Orlando*. Para além de ter como protagonista Tilda Swinton³²², Potter serve-se, nomeadamente, de múltiplas alusões (mais ou menos directas) à cinematografia do realizador, numa nítida exaltação ao seu trabalho. Um dos exemplos mais concretos (e aplicado despudoradamente) no filme é justamente o decalque que é feito de algumas cenas de *Caravaggio* (1986). O diálogo que Potter estabelece com a cinematografia de Jarman revela-se também pelo gosto que ambos exibem pelas encenações.³²³

³²¹ Mediante este plurilinguismo textual, *Orlando* pode, de certa maneira, sugerir uma reconceptualização da própria história do cinema. Os elementos paródicos que encerra, embora não invertam a história do cinema – jamais o poderia fazer isoladamente – remodelam-na. Cf. Stam 56.

³²² Muito embora o elenco dos seus filmes raramente incluísse atrizes, Swinton colaborou com Jarman por um período de oito anos. Trabalhou, por exemplo, em *Caravaggio* (1986), *Edward II* (1991), *Blue* (1993) ou em *The Garden* (1990), tendo recebido o galardão de melhor atriz no festival de Veneza pela sua actuação neste último.

³²³ Este gosto pela encenação (e revelador do diálogo entre as várias artes) é particularmente óbvio no filme de Potter, quando, após a morte de seu pai, Orlando mira o seu fresco na parede da mansão. Numa

Orlando oscila, então, na nossa perspectiva, entre as noções de paródia e de intertextualidade. Há ocasiões em que as afinidades entre *Orlando* e *Caravaggio* são demasiadamente óbvias (decalçadas) para serem analisadas à luz do conceito de intertextualidade. Na medida em que dispõe de imagens e de significações retiradas de outras cinematografias (e de outras artes) – no filme é composto o que Rabinowitz denomina de “reciclagem artística” – *Orlando* incide, ao mesmo tempo, sobre a sua própria arte (num claro processo reflexivo). A cena da consciencialização da mudança de sexo de Orlando, em que a personagem se mira ao espelho, pode apontar, por exemplo, para as experimentações de Jarman em *Sebastiane*.³²⁴

Caravaggio (1986) e *Orlando* (1992) excedem similaridades casuais (formal e artisticamente), uma vez que ambos partilham a responsável pelo guarda-roupa – Sandy Powell –, e têm em Tilda Swinton um agente indispensável ao processo de criação do filme (mais em *Orlando* do que em *Caravaggio*). Com efeito, não podemos desvirtuar a relevância que Swinton terá tido na construção de *Orlando*, pois este diálogo (às vezes mais próximo do *pastiche* do que da paródia) comporta necessariamente a sua contribuição enquanto atriz que assistiu de perto à concretização das duas narrativas cinematográficas. Há duas cenas em *Orlando* que podem atestar o decalque que é feito de *Caravaggio*. Curiosamente, uma delas obriga o/a espectador/a a um distanciamento (forçado) em relação ao que até aí havia sido apresentado. Pouco antes da cena de amor entre Orlando e Shelmerdine, o/a espectador/a depara com uma outra cena

movimentação orquestrada, Euphrosyne junta-se a Orlando. Virados de costas para a câmara, como se de uma imagem especular se tratasse, giram os corpos, centram-se com o retrato e confrontam a câmara. A intertextualidade que encontramos entre as duas cinematografias surge, muitas das vezes, por meio de alusões indirectas e subreptícias. Numa das cenas iniciais de *Sebastiane* (1976), de Jarman, o objecto escopofílico – os contornos de um corpo em *backlight* – não é pertença de uma mulher, mas de um homem. Jarman subverte, desse modo, o carácter heterossexual do “male gaze” cinematográfico. Ainda que muito distinta, a panorâmica demorada que Potter filma sobre o corpo de Swinton vai, a nosso ver, buscar a Jarman a arte de, por meio de uma convenção cinematográfica, conseguir reconfigurar um território colonizado pela norma.

³²⁴ Ao jeito de Narciso, *Sebastiane* mira o seu reflexo na água e tece considerações sobre o seu eu, tal como Orlando.

aparentemente desajustada. Numa posição de evidente subalternidade perante uma figura que ainda mal conhece (e que em momento algum é alvitrada no romance), Orlando lava os pés a Shelmerdine. A colocação da câmara, em ligeiro *plongée*, é indicadora do cunho mimético que Potter se propõe deixar explícito no filme. Este plano de detalhe das mãos de Orlando e do pé de Shel comprova, assim, o *pastiche* que é consumado relativamente a *Caravaggio* (na cena em que, numa subversão aos rituais de purificação, o padre lava os pés ao jovem Caravaggio). Ainda que aparentemente desnecessária na diegese do filme, ela faz sentido se tivermos em conta que, ao repetir a cena de Jarman, Potter pode distanciar-se da obra cinematográfica do realizador para, assim, se aproximar da de Woolf, numa celebração ao carácter intertextual e paródico do romance que escolheu adaptar. A cena do banho turco inclui também alguns ecos de uma cena de *Caravaggio*, apesar de, no filme de Jarman, ela ser visivelmente mais encenada. Todavia, é sobretudo na reflexão que o realizador faz do próprio processo de ficcionalização que Potter se inspira (alguns dos adereços usados em *Orlando* são uma colagem dos de *Caravaggio*³²⁵). Potter e Jarman trabalham a encenação de modo plástico, denotando o gosto que têm pela inclusão de “microcosmos” pictóricos e coreográficos nos filmes. O cuidado excessivo com o efeito visual de cada filme aproxima a cinematografia de um e de outro.

Em *Orlando*, podemos também encontrar uma intertextualidade evidente com *The Draughtsman's Contract* (1982), de Peter Greenaway. Tecido nos padrões do drama do século XVII (“Restoration Drama”), o filme de Greenaway proporciona a *Orlando* a possibilidade de avançar na senda do seu diálogo intertextual e interartístico, pois a música do filme de Potter é iniludivelmente semelhante à de *Draughtsman's* (onde é assinada por Michael Nyman, ao passo que em *Orlando* é resultado de uma

³²⁵ Referimo-nos concretamente ao turbante usado por Orlando no período em que é Embaixador.

parceria de Potter com David Motion, como já foi dito). O diálogo que *Orlando* estabelece com o filme de Greenaway manifesta-se essencialmente na forma como os dois filmes realçam a ornamentação dos cenários exteriores e a relevância que eles assumem na construção da teia narrativa (o guarda-roupa, em especial o que retrata a fase pré-turca da personagem, sugere também o filme de Greenaway como uma das fontes iconográficas de Potter). Se nos detivermos nas cenas exteriores de *Orlando*, damo-nos conta da utilidade que o espaço exterior tem no desencadeamento da intriga. É precisamente neste espaço – paisagisticamente arquitectado – que a personagem encara novos desafios; é no jardim que a rainha agracia o jovem Orlando, tal como é aqui que, já mulher, parece entrar num labiríntico e interminável processo de adaptação aos valores vitorianos. Os cones que adornam o jardim da mansão ou os arbustos recortados em feitio de chávena de chá (e que servem de cenário à burlesca partida de Shelmerdine) aludem à iconografia de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, comprovando, uma vez mais, que a diegese de *Orlando* é povoada por referências intertextuais tomadas de empréstimo a várias artes.

Como referido anteriormente, filme e romance comportam diferentes estruturas de significação. Ao passo que a narrativa fílmica parte da percepção à significação (ou seja, de factores assumidamente externos a consequências e motivações interiores), com a ficção literária passa-se o oposto. Inaugura-se por meio de um sistema de signos (grafemas e vocábulos) e só depois se procede à construção de enunciações que procuram desenvolver essa mesma percepção.³²⁶ As escolhas de Potter contêm especificidades de cariz mais plástico porque a narrativa episódica do filme não pode construir-se exactamente nos termos em que o texto literário é edificado. O facto de a realizadora decidir obliterar e alterar muitos episódios do romance (a questão do

³²⁶ Dudley Andrew, “‘Adaptation’ from Concepts in Film Theory”, *Film and Literature. An Introduction and Reader*, ed. Timothy Corrigan (New Jersey: Prentice Hall, 2000) 266.

travestismo, como já vimos, é também re-estruturada) resulta necessariamente numa reinvenção do texto literário. Cose-o, no fundo, com outros fios, para que a longa história do romance não dissipe a relevância da sua significação quando adaptada ao enredo fílmico. Por conseguinte, no filme, o percurso de vida da protagonista ganha contornos assumidamente diferentes dos narrados no texto literário. Com efeito, Potter propõe a Orlando um final condizente com uma existência ajustada à contemporaneidade. O casamento de Orlando não só é suprimido da narrativa fílmica como a protagonista é deserdada e tem uma filha, ao invés do filho varão que, no romance, lhe aprovisionará a reconquista da casa.³²⁷ Potter justifica a mudança que tece no filme da seguinte maneira: “I’m much more concerned with dismantling the ideology of inheritance, and I think it’s more interesting narratively for Orlando to lose everything by the end, in order to find something else.”³²⁸ Na opinião da realizadora, esta restituição da casa a Orlando não passa de uma graça que Woolf pretende conceder a Vita, pois a leitura que faz da sua obra ficcional e ensaística não se ajusta ao final de *Orlando*. Se, no romance, parece sobressair a marca da fixidez da própria história, a leitura pessoal que a escritora faz do mundo comprova exactamente o contrário.

Não esqueçamos que o estilo do cinema de arte, onde podemos inscrever Potter, tende, por regra, a subordinar a narrativa à imagem. Não obstante, muito embora a plasticidade usada pela realizadora esteja sempre presente no filme – através dos *takes*, dos *raccords* (de índole puramente plástica ou diegética), dos cenários (as cenas de Inverno foram filmadas na Rússia, as cenas do deserto no Uzbequistão), da excessiva coreografia da movimentação dos actores e actrizes ou do cuidado guarda-roupa – ainda

³²⁷ Muita da crítica avança com a interpretação de que Woolf terá restituído, ainda que ficcionalmente, Knole, a mansão dos Sackville, a Vita. Numa entrevista a Gary Indiana, Sally Potter afirma que, segundo as leituras que fez dos diários de Woolf, também acredita na teoria de que *Orlando* terá sido escrito como oferta a Vita e que, por isso, Woolf terá permitido que a protagonista permanecesse com o direito à casa. <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/artforum.html>>.

³²⁸ <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/artforum.html>>.

assim a narrativa não deixa de ter uma sequência relativamente linear. A complexidade e heterodoxia dos temas tratados no livro dificilmente seriam passíveis de ser entendidas, no filme, se a estrutura fílmica não procurasse simultaneamente situar o/a espectador/a e adequar-se à sua expectativa.

Num depoimento acerca de *The Man Who Cried* (2000), Sally Potter concede ao seu público a oportunidade de construir a sua própria licença poética. Na perspectiva da realizadora, de cada vez que o filme é mostrado ao público, ele é novamente transformado, muda através dos olhos dos espectadores, da sua energia e do que apreendem: “Each audience creates the film anew. It’s like a living being.”³²⁹ Linguagem fílmica e literária estão, assim, abertas ao diálogo entre textos, intertextos e contextos.³³⁰

Note-se ainda que Potter aplica uma fusão de elementos denodadamente anacrónicos em *Orlando*. Esta fusão surge por meio de uma confluência de estilos que passam quer pela reconfiguração de técnicas aparentemente retiradas do modo de representação institucional (reportamo-nos ao final da sequência da relação heterossexual entre Orlando e Shelmerdine, previamente analisada) quer de técnicas experimentais, onde noções e especificidades de várias áreas artísticas (coreografia, pintura, música) são também colocadas em diálogo permanente.³³¹

³²⁹ *The Man Who Cried*, dir. Sally Potter, perf. Johnny Depp, Christina Ricci, John Turturro, and Cate Blanchett, DVD, Working Title, 2000.

³³⁰ A noção de duplicidade que viria a usar em *Orlando* estava já patente numa das suas primeiras curtas-metragens. Em *Play* (1971), Potter filma três pares de gémeos a brincar na rua. Raramente mencionada no repertório de Potter, *Play* esteve em exibição na *Tate Gallery*, incluída numa mostra de curtas-metragens sobre artistas. Em apenas sete minutos de filme (em super 8), a realizadora ensaia a inclusão, no seu trabalho fílmico, da coreografia e da movimentação dos corpos. *Orlando* é objecto de extrema minúcia visual e plástica por parte de Potter. Embora passem frequentemente despercebidas no filme, as cenas relativas ao período turco de Orlando contêm pormenores que ajudam à circularidade da narrativa e à elucidação da temática sobre a qual se propõe reflectir. Sempre que o Kahn turco surge na diegese fílmica, ele está ladeado de pares de gémeos, confirmando assim a preocupação do filme em trabalhar questões como a encenação, a plasticidade e a *performatividade*.

³³¹ Pouco antes da sua morte, em *Face to Face: An Interview with Derek Jarman* (entrevista concedida à BBC), o realizador autodesigna-se de “cineliterate”. Confessa, assim, o processo dialógico e interartístico que caracteriza a sua cinematografia. Simultaneamente realizador, pintor, escritor e jardineiro, podemos aproximar Jarman e a visão que tem da sua própria cinematografia, da própria Potter. Ambos procuram

Maggie Humm refere-se a *Orlando* como filme que consegue descentrar-se dos padrões da narrativa convencional. Na sua óptica, esta característica é alcançada, designadamente, através de sequências rápidas e de uma justaposição de som e de imagem. Seguindo este argumento, a música não só carrega significação concreta (patente, aliás, na letra de Sommerville), como encaixa e produz, na estória, momentos de suspensão. Por meio da modificação de ritmo ou de estilo, o público consegue, assim, reposicionar-se na narrativa: “[...] In postmodern fashion, objects/surface/music (which Potter composed) are crucial signifiers, not linear narrative.”³³² A continuidade da narrativa do filme é, pois, desenvolvida sob uma concatenação contínua que varia entre cores, música e imagem. Orlando vai-se deslocando no tempo auxiliada por uma paleta de cores abrangente que vai do contrastado preto e branco isabelino ao tom escuro e encoberto dos prolongados anos vitorianos.

Para que o filme, dentro do seu carácter fantástico, frua de alguma linearidade, as etapas que a paródica biografia de Woolf suprime e que Potter lhe insere – o “nascimento” e a “morte” – têm como principal função situar o/a espectador/a na narrativa fílmica. Contudo, elas também a regulam porque estão impregnadas de significação metafórica. Sem constituir um momento decisivo na trama, a morte do pai de Orlando e de Elizabeth ajuda à consciencialização, por parte do público, da inevitável presença da morte ao longo de toda a narrativa. O mesmo acontece com a mudança de sexo que Potter propõe à criança de Orlando, tropo da subversão que é tecida aos valores patriarcais em vigor na sociedade (pós)-novecentista (e hodierna, a inexistência da data favorece o diálogo entre os tempos de Victoria, Edward VII e os anos noventa). Através da ausência de narração do nascimento da filha de Orlando,

trazer para a sua experimentação cinematográfica um sem número de possibilidades discursivas, a fim de não confinar a sua arte a uma prática monológica. Notemos que, como Potter, Jarman também inicia o seu trabalho cinematográfico com experiências em super 8, no início da década de setenta.

³³² Humm 174.

assiste-se sobretudo ao (re)nascimento de Orlando-escritor/a e, por conseguinte, de Orlando-ser humano que encarna a demanda de almejar encontrar-se e compor os seus eus. É desta forma que *Orlando*, objecto fílmico, desmantela a ordem natural da vida. Dividido em sete sequências, cada uma com um intertítulo, *Death* (1600), *Love* (1610), *Poetry* (1650), *Politics* (1700), *Society* (1750), *Sex* (1850) e *Birth* (sem data), o filme contraria, à semelhança do texto literário, os postulados narrativos do subgénero biográfico: inicia-se com *Morte* e finaliza com *Nascimento*. Esta estruturação aproxima o do esquema narrativo de um conto, que se abre ao que está por vir. A deliberada supressão da última data traduz também o modo como, no romance, a dilatação do tempo é gerida. Potter acaba então por reflectir acerca da impossibilidade de isolar o “momento presente”, na medida em que, ao presente de Woolf, 1928, acrescenta também elementos retirados do seu tempo, 1992. O filme contém dados manifestamente anacrónicos e contemporâneos – a movimentação do *side-car* em que Orlando e a filha seguem é acompanhada da agitação diária dos automóveis londrinos (ou do metro), em plena década de noventa, tal como a cena seguinte, em que, numa visita guiada à sua antiga casa, as recordações da protagonista são (inter)rompidas pelos *flashes* coevos de uma excursão de orientais.³³³ O tempo oficial, disposto pelo cronista e biógrafo (de forma mais ou menos detalhada), no romance, é, desse modo, subvertido e substituído, no filme, pela limitação de tempo imposta pelas convenções cinematográficas. Potter é, assim, compelida a escolher momentos específicos de entre a cadência da vida de Orlando. Os quatro séculos de história social e cultural britânica são medidos pelo

³³³ A artificialidade e a direcção artística aplicadas em muitas das cenas do filme são mencionadas por Potter na entrevista que dá a Gary Indiana: “[...] London Bridge and the Great House in winter were giant hanging models, made by the Lenfilm special effects department, who still use these marvellous techniques from the ‘40s and ‘50s. The model is suspended in the foreground in precise alignment with background details.” <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/artforum.html>>.

episódio inicial da “morte”, no início, e pelo episódio do “nascimento”, no final.³³⁴ Uma das formas com que Potter decide assinalar esta passagem de tempo é justamente o uso frequente que faz do *fade*. Sugerindo uma pausa na acção ou na passagem de tempo, a transição progressiva de imagem parte, muitas vezes, de um ecrã escuro (repleto de nevoeiro) que gradualmente introduz a imagem que Potter vai exhibir (*fade in*) ou finalizar (*fade out*).³³⁵

Face ao exposto, é nosso argumento que a linguagem fílmica de *Orlando* pode ser entendida no quadro da linha teórica de Bakhtin, na medida em que a narrativa do filme opera como *locus* da interacção entre múltiplos métodos estruturais e estilísticos. *Orlando* aponta para uma pluralidade de formas que inclui desde elementos literários a alusões retiradas do universo do cinema, das artes plásticas, da coreografia, da dança ou da música.³³⁶ Os elementos plásticos incluídos no filme estão necessariamente interligados, são parte integrante de um princípio dialógico que liga as imagens e lhes proporciona um novo sentido de cada vez que o filme é visionado por um público

³³⁴ Veja-se o que Béla Balázs diz a propósito da representação do tempo no cinema. Na impossibilidade de se poder abarcar o tempo real numa obra cinematográfica, ele tem de ser necessariamente reconfigurado: “En el género épico, en el drama, en el film, el tiempo, al igual que la acción, el estudio de caracteres, es tema de creación artística. [...] El tiempo es, pues, un elemento indispensable para transformar en experiencia los hechos reales. [...] El tiempo, como vivencia, no puede ser medido en las creaciones épicas o dramáticas con el reloj en la mano. Se representa mediante perspectivas, como el espacio en que se mueven los personajes.” Béla Balázs, “El Montaje”, *Textos Y Manifestos del Cine*, Joaquim Romaguera I Ramio, e Homero Alsina Thevenet, eds. (Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1998) 374.

³³⁵ A realizadora recorre também ao *Mix* para assinalar a passagem de tempo – real e ficcional –, pois as duas imagens ficam momentaneamente sobrepostas, através do nevoeiro. A primeira desaparece progressivamente, sendo substituída pela segunda. Esta técnica mista é notória na entrada da última sequência do filme (*Birth*).

³³⁶ Na medida em que é nosso argumento que o filme de Potter estabelece um diálogo permanente com outras artes, assinalamos a semelhança que, no final do filme, a casa de Orlando parece ter com a obra do búlgaro Christo, pela estética do branco que embrulha e envolve os cones do jardim. Numa entrevista conduzida por David Ehrenstein, Potter admite que traz para a sua cinematografia especificidades da sua actividade como coreógrafa. Assume, assim, o diálogo interartístico que pauta a sua actividade como realizadora de cinema: “What you're doing in a film is choreographing the relationship between the camera, the actors, and the space. There are an infinite number of ways to bring each scene alive. You can look at it directly, or through the subtext, or you can look at it obliquely. Take the scene where Orlando learns that she's lost her house and the two guys give her the document and then leave. I spent ages setting up the shot so they would disappear between Orlando and Shelmerdine, and it would look like there was suddenly a hole in the house – a door opens in the back. Their heads go down, and Orlando and Shelmerdine come forward. It's a very elementary piece of choreography.” David Ehrenstein, “Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter”, *Film Quarterly* Fall 1993 <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/fq.html>>.

específico (logo, na terminologia de Bakhtin, “re-contextualizado”). *Orlando*-hipertexto estabelece, ainda que por vezes tenuamente, um diálogo com hipotextos específicos da área do cinema. Os intertítulos que encadeiam a história de Potter adquirem, no filme, uma dupla função: fazem referência aos filmes mudos dos anos vinte e sugerem que as convenções cinematográficas não são apenas meios de nos fazer ver e decodificar um filme, mas sobretudo instrumentos que nos possibilitam pensar acerca do que vemos.³³⁷ Os intertítulos não se esgotam na função de meras chamadas de atenção ao/à espectador/a no panorama do esquema fragmentário do filme. Mais do que situá-lo/a ou procurar sintetizar aos seus olhos o que está por vir, eles garantem-lhe momentos de pausa, concedendo-lhe a possibilidade de organizar mentalmente o manancial de heterodoxia em que assentam o esquema fílmico e a sua temática.

O *deus ex-machina* que Woolf dita ao romance – a entrada providencial de Shelmerdine na vida de Orlando – é transcrito para o filme por via de um elemento de cunho também ele fantástico.³³⁸ Usando-se das mesmas armas da narrativa fílmica clássica, a realizadora parodia o estereótipo do cavaleiro que irrompe do nevoeiro, a fim de salvar a dama em perigo. Como sabemos, o único risco que Orlando corre é o de estar morta (pelo menos para o Estado), e, desde logo, num diálogo burlesco, de cómico de situação, questionam-se, de uma só penada, códigos morais e diegéticos. Da mesma forma, Potter prescinde da simbologia do casamento para filmar o erótico.

Analogamente à estrutura do romance, Potter dá também primazia à imagem do carvalho. Como referido anteriormente, a relação que Orlando mantém com o carvalho,

³³⁷ Cf. Sharon Ouditt, “*Orlando: Coming across the divide*”, *Adaptations – From text to screen, screen to text*, Deborah Cartmell, and Imelda Whelehan, eds., (London: Routledge, 1999) 154.

³³⁸ Veja-se a alusão que o texto literário (e, por conseguinte, o texto fílmico, pois Potter opta por manter a sequência do texto de Woolf) faz ao primeiro encontro entre Jane Eyre e Mr Rochester, em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847): “[...] The horse followed – a tall steed, and on its back a rider. [...] He passed, and went on; a few steps and I turned; a sliding sound and an exclamation of ‘What the deuce is to do now?’ and a clattering tumble, arrested my attention. Man and horse were down; [...] His efforts were so vigorous, I thought he could not be much hurt; but I asked him the question – ‘Are you injured, Sir?’” Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (London: Penguin Books, 1985) 143-144.

a árvore que dá nome à sua produção literária, é profundamente marcante no texto de Woolf. Símbolo totémico, no início do romance, o carvalho concede a Orlando a sensação única de estar em união com a terra; de amarrar o seu coração à espinha da terra – “He loved, beneath all this summer transiency, to feel the earth’s spine beneath him; for such he took the hard root of the oak tree to be”³³⁹. Circularmente, a narrativa de *Orlando*/Orlando termina com a personagem a sentir debaixo do corpo os ossos da árvore que sempre alimentou o seu saber; o seu amor pela escrita; o seu amor pela leitura; o seu amor pela poesia. Orlando e a árvore sobrevivem à dilatação do tempo, amadurecem; tornam-se mais robustas e mais nodosas:

The tree had grown bigger, sturdier, and more knotted since she had known it, somewhere about the year 1588, but it was still in the prime of life. [...] Flinging herself on the ground, she felt the bones of the tree running out like ribs from a spine this way and that beneath her.³⁴⁰

Sally Potter inicia e termina o seu filme com esta imagem telúrica.³⁴¹ Se, na cena de abertura, Orlando surge aos nossos olhos como um prolongamento do carvalho (uma das ramificações da sua grandeza), no final do filme, ela medita sob a sua protecção enquanto a filha capta a sua imagem por meio de uma câmara de vídeo. Esta escolha da realizadora poderá ser analisada sob duas perspectivas: como indicadora da circularidade da diegese, mas também como metáfora da imutabilidade da identidade de Orlando.

Sharon Ouditt analisa a simbologia da aplicação, no filme, do suporte de vídeo.

É sua argumentação que o uso de técnicas artísticas experimentais vem contestar o lugar

³³⁹ O 14-15.

³⁴⁰ O 224.

³⁴¹ A voz de Orlando aparece inicialmente em *off*, dando lugar a um longo plano (com cerca de quarenta e três segundos antes do primeiro corte) que tem o carvalho como centro. Notemos que, na sua narrativa de *Orlando*, Potter soube como transpor este sentimento nascido de dois territórios paradoxais que Orlando (Woolf?) sofre relativamente à escrita – o da ataraxia e o da turbação. Colocou Orlando sob a protecção do carvalho, em agonia perante a página em branco. A incapacidade da escrita é-nos, desse modo, confessada por meio da confrontação da personagem com a câmara.

cativo alcançado pela literatura no panorama das artes.³⁴² Na nossa óptica, o filme de Potter não põe em risco a vida da literatura (nas palavras de Ouditt) para dar lugar a outras formas de arte (de que o vídeo é exemplo). Pelo contrário, ele abre espaço à combinação de variadas técnicas e estratégias cinemáticas, para, num processo que é também reflexivo, construir novos pontos-de-vista no/a espectador/a. Ao confrontar o público nos olhos, Swinton/Orlando não só deita por terra a identificação narcísica proclamada pelas narrativas fílmicas clássicas como também lhe pede que re-visione o seu papel enquanto produtor de sentido.

É então sob esta perspectiva que, em jeito de conclusão, procuramos validar a questão da legibilidade e visibilidade do filme de Potter relativamente ao romance de Woolf. Por convenção do próprio sistema fílmico, a adaptação de Potter está sujeita à prática de elipses (temporais e espaciais que permanecem necessariamente subentendidas na narrativa) e a seguir, por exemplo, a via da translação do elemento espacial. Manifestamente elíptica e exemplificativa da translação de espaço, a cena do labirinto corporiza a passagem temporal e transporta simultaneamente a personagem para um outro espaço físico e mental (como referido anteriormente, o labirinto torna-se metáfora das restrições sociais que a Inglaterra novecentista imporá à protagonista). Aqui, cremos, Potter dialoga com as técnicas literárias experimentais do modernismo e fomenta, através da criação deste simulacro, uma interacção entre espectador/a e texto fílmico. O labirinto pode então ser observado à luz da noção literária de “stream of consciousness”. A convenção cinemática dita que, no espaço do ecrã, a câmara acompanhe Orlando em movimentações rápidas e bruscas. Primeiramente fixa, a câmara

³⁴² Ouditt 149. Curiosamente, Deborah Cartmell e Sharon Ouditt servem-se da noção de “literatura cinemática” para descrever a escrita de Woolf, particularmente *Orlando*. Ouditt vai mais longe e chega a afirmar que a escritora terá inclusivamente usado técnicas cinemáticas para formar e construir o seu processo narrativo. Dá como exemplo de “montagem” no romance os “flashbacks” relativos às cenas ordeiras da Londres oitocentista ou à violência característica da época isabelina. Cf. Deborah Cartmell, introduction, *Adaptations – From text to screen, screen to text*, Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, eds. (London: Routledge, 1999). 143. Cf. Ouditt 151.

assiste ao deslocamento de Orlando na entrada do labirinto, passa a captá-la de frente e só depois (à semelhança da “câmara” de Joyce) se adentra na personagem e nos revela o seu ponto-de-vista (a câmara subjectiva adquire aqui a sua expressão máxima). A sequência (visivelmente cortada pela mudança visual das suas vestes, agora negras) termina assim com a caminhada de Orlando em direcção ao nevoeiro cerrado da época que se avizinha.

Por conseguinte, uma das matrizes de que Potter se apropria para tornar o romance de Woolf visível (sem que o encadeamento narrativo do texto literário perca algumas das suas características mais prementes) é justamente o carácter metanarrativo que o livro comporta.³⁴³ Nesse sentido, as duas obras acercam-se sobretudo através dos ecos intertextuais e de reflexividade que sustentam. O diálogo que biógrafo e Orlando estabelecem consigo próprios é transposto para a narrativa fílmica ora através da adequação de técnicas experimentais ora através da adaptação de técnicas tradicionais, possibilitadoras de (re)leituras da arte de fazer cinema. Potter apodera-se, por exemplo, da poética do primeiro plano (“a única figura da gramática do cinema que só no cinema existe e não é concebível em qualquer outra arte”)³⁴⁴ e do confronto de Swinton com a câmara, pedindo ao/à espectador/a que redefina o seu espaço *dentro do* filme e *em relação a* ele. A profusão de grandes planos de Swinton (em articulação com o diálogo que estabelece connosco) fragilizam-na, a um primeiro olhar, mas transformam-na também em espaço de possibilidade da nossa visão sobre nós mesmos, porque, como remata António Geadá, a propósito da utilização do grande plano na linguagem cinematográfica, “num grande plano cinematográfico o rosto é sempre metonímia do

³⁴³ Ainda que a temática da *performatividade* do género seja crucial no filme, ela é objecto de uma re-contextualização por parte de Potter.

³⁴⁴ Quem o afirma é João Bénard da Costa num artigo sobre *Saraband*, de Ingmar Bergman: “Pintores pintaram grandes planos, mas o quadro impede-nos de os ver como tal, a não ser que encostemos a cara à tela, em movimento nosso e não da pintura. [...] Mas a câmara pode o que o nosso olhar não pode.” João Bénard da Costa, “Saraband”, *Público* 21 Jan 2005.

corpo e, por conseguinte, extensor da vivência indizível do personagem, do actor, do realizador e do espectador. Ver um rosto é ver através dele.”³⁴⁵ E, por isso, a confrontação final, demorada, de Orlando com a câmara dá-nos a ver também a criação literária de Woolf. Mediante a aquisição de um olhar fresco perante o cinema, a literatura torna-se também um *mundo possível*.

³⁴⁵ Eduardo Geadá, *O Cinema Espectáculo* (Lisboa: Edições 70, 1987) 36. Deleuze denomina o grande plano de “imagem-afecção”, porque, à semelhança do que dizia Eisenstein, a presença de um grande plano num filme consentia que se procedesse imediatamente a uma leitura afectiva de todo o filme: “Ao mesmo tempo é um tipo de imagem e uma componente de todas as imagens.” Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, trans. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004) 124.

Conclusão

Terminada a análise comparativa entre *Orlando* de Virginia Woolf e a obra fílmica homónima de Sally Potter, achamos necessário e premente explicitar a incidência que fazemos sobre um e outro ao longo do trabalho. Tendo, desde logo, optado por focar a temática do travestismo e o modo como as duas obras exibem este aspecto e aqueles que o circundam, o nosso olhar sobre o filme de Sally Potter esteve naturalmente cingido a essa particularização. Dada a natureza complexa do romance de Virginia Woolf, o caminho que se nos impôs foi essencialmente o de procurar concretizar as linhas teóricas de Mikhail Bakhtin, de Julia Kristeva e de Linda Hutcheon – aqueles que foram os nossos fios condutores no decurso da presente dissertação – também no filme de Sally Potter.

A tentativa em estabelecer um paralelo teórico entre o objecto literário e o objecto fílmico foi sempre matéria da nossa atenção. Ainda que Sally Potter resolva adaptar o romance de Woolf e seja compelida, por convenção do diferente sistema semiótico que tem em mãos, a fazer escolhas que não podem encerrar todas as temáticas apresentadas e alvitradas no texto literário, é nosso argumento que a obra fílmica se acerca da obra literária precisamente porque faz uso dos mesmos artifícios de significação. O diálogo entre as várias artes – em que se incluem, como referimos, a coreografia, as artes plásticas, a dança, a música ou o cinema –, a natureza polifónica do filme (também visível através da música e da estética da diferença que ela produz), os elementos paródicos (e de *pastiche*) que Potter vai buscar a outras cinematografias e a forma como se apropria delas para passar a redefinir a sua noção de cinema, repercutem-se, desse modo, num processo que, à semelhança do texto literário, é

claramente reflexivo. É nessa óptica que entendemos que o travestismo, tomado também no seu sentido literal no quarto capítulo deste trabalho, ganha, no cômputo da dissertação, um sentido metafórico. O facto de tanto o romance como o filme se abrirem à pluridiscursividade, à inclusão de elementos outros retirados de diferentes tessituras, em diálogo contínuo e aberto com exercícios de escrita/leitura anteriores a eles permite ao/à leitor/a adoptar essa possibilidade de re-leitura dos dois objectos em questão (e do mundo, em última análise).

No filme de Potter, o travestismo põe a descoberto a natureza fabricada do género e a roupagem que Orlando decide envergar é metáfora da sua (i)mobilidade social. O acto simbólico do travestismo auxilia a personagem a resistir às limitações que lhe são impostas. Ao reconhecer em si o Outro, Orlando concebe o seu corpo enquanto terceiro espaço de possibilidade, sustenta o seu desejo e consegue liberdade de acção. É, pois, através da *fabricação* de uma identidade que lhe é interdita que Orlando se auto-(re)define.

Bibliografia Primária:

WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography*. London: Penguin Books, [1928] 1993.

---. *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf, Volume III: 1923-1928*. Ed. Nigel Nicholson. London: The Hogarth Press, 1977.

---. "A Letter to a Young Poet". *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. 178-194.

---. *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, 2000.

---. *A Room of One's Own. Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

---. "A Society". *Monday or Tuesday*. London: Hesperus Press, 2003. 7-25.

---. *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Ed. Leonard Woolf. San Diego: A Harvest Book: Harcourt, Inc., n.d..

---. *Leave the Letters till We're Dead: The Letters of Virginia Woolf, Volume VI: 1936-1941*. Ed. Nigel Nicholson. London: The Hogarth Press, 1980.

---. "Professions for Women". *Virginia Woolf on Women and Writing*. Ed. Michèle Barrett. London: The Women's Press, 1996. 57-64.

---. "The Art of Biography". *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. 161-169.

---. "The Cinema". <<http://www.film-philosophy.com/portal/writings/woolf>>.

---. *The Sickle Side of the Moon: The Letters of Virginia Woolf, Volume V: 1932-1935*. Ed. Nigel Nicholson. London: The Hogarth Press, 1979.

---. *To the Lighthouse*. London: Penguin Books, 1992.

---. "Women and Fiction". *Virginia Woolf on Women and Writing*. Ed. Michèle Barrett. London: The Women's Press, 1996. 43-53.

Bibliografia Secundária:

AAVV. *História da Literatura Alemã – Das Origens à Actualidade – Volume I*. Lisboa:

Edições Cosmos, 1993.

ADORNO, Theodor, W. *Experiência Estética e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

ALEXANDER, Jean. “Orlando”. *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. New York: National University Publications. Kennikat Press, 1974. 126-146.

ANDREW, Dudley. “‘Adaptation’ from Concepts in Film Theory”. *Film and Literature. An Introduction and Reader*. Ed. Timothy Corrigan. New Jersey: Prentice Hall, 2000. 262-271.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AUGHTERSON, Kate. ed., *The English Renaissance. An anthology of sources and documents*. London: Routledge, 1998.

BAKHTIN, M. M.. “Discourse in the Novel”. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2001. 259-422.

---. “Epic and Novel”. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2001. 3-40.

BALÁZS, Béla. “El Montaje”. *Textos Y Manifestos del Cine*. Eds. Joaquim Romaguera I Ramio, e Homero Alsina Thevenet. Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1998. 371-386.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2003.

---. “Ao Sair do Cinema”. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. 291-294.

- . “Escritores e Escreventes”. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977. 205-215.
- . “Literatura e Metalinguagem”. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977. 143-145.
- . *O Grão da Voz: Entrevistas 1962-1960*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- . *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte I*. trans. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1996.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BEER, Gillian. “Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf”. *Women Writing and Writing about Women*. Ed. Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1979. 80-99.
- . “Representing Women: Re-presenting the Past”. *The Feminist Reader. Essays in Gender, and the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey, and Jane Moore. Hampshire: MacMillan Press, Ltd, 1993. 63-80.
- . “The Body of the People in Virginia Woolf”. *Women Reading Women’s Writing*. Ed. Sue Roe. Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1987. 85-114.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf. A Biography. Volume II – 1912-1941*. Suffolk: Triad Granada, 1982.
- BÉNARD DA COSTA, João. “Saraband”. *Público* 21 Jan. 2005.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trans. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. 27-57.
- BENNETT, Arnold. “Arnold Bennett on Virginia Woolf”. *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Eds. Robin Majundar, and Allen McLaurin. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. 232-236.

- BENNETT, E. K. *A History of the German Novelle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- BENSTOCK, Shari. "Authorising the Autobiographical". *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol, and Diane Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1991. 1041-1056.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates, 1997.
- BOWLBY, Rachel. *Virginia Woolf. Feminist Destinations*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 1985.
- BROOKE-ROSE, Christine. "História Palimpsesto". *Interpretação e Sobreinterpretação*. Ed. Stefan Collini. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 111-122.
- BRUZZI, Stella. *Undressing Cinema*. London: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milénio*. Teorema: Lisboa, 1998.
- CANTINHO, Maria João. "Modernidade e alegoria em Walter Benjamin." *Agulha – Revista de Cultura* (Outubro 2002) <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>>.
- CARAMAGNO, Thomas C. "Laterality and Sexuality: The Transgressive Aesthetics of Orlando". *Virginia Woolf: Texts and Contexts/Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Eds Beth Rigel Daugherty, and Eileen Barrett. New York: Pace University Press, 1996. 183-188.
- CARDOSO PIRES, José. *O Delfim*. Lisboa: Moraes Ed., 1972.

- CARLOS, Isabel. ed., *Glamour. A Arte Seduzida e Sedutora*. Mem Martins: Público e Fundação de Serralves, 2005.
- CARTMELL, Deborah, and Imelda Whelehan. Eds. *Adaptations – From text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999.
- CAWLEY, A. C., ed. *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London: Dent & Sons, 1970. “Everyman” 204-234.
- CAWS, Mary Ann, ed. *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1993.
- CIXOUS, Hélène. “Conversations”. *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. Ed. K. M. Newton. Basingstoke Hampshire: Macmillan Press Ltd, 1997. 225-233.
- . “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”. *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey, and Julie Moore. Hampshire: MacMillan Press, 1993. 101-116.
- . “The Laugh of the Medusa”. *Feminisms, An Anthology of literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol, and Diane Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1991. 334-349.
- COETZEE, J. M. *Youth*. London: Vintage, 2003.
- DAMÁSIO, António. *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Trans. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DOANE, Mary Anne. “Subjectivity and Desire: An(other) Way of Looking”. *Contemporary Film Theory*. Ed. Antony Easthope. London: Longman, 1999. 162-178.

- DONAVAN, Josephine. "Beyond The Net: Feminist Criticism as a moral Criticism".
Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. Ed. K. M. Newton. Basingstoke
 Hampshire: Macmillan Press Ltd, 1997. 211-215.
- DUBY, Georges, e Michelle Perrot, eds. *História das Mulheres – O Século XIX*, volume
 4. Porto: Edições Afrontamento Lda., 1994.
- DUNN, Jane. *Virginia Woolf and Vanessa Bell. A Very Close Conspiracy*. London:
 Virago Press, 2001.
- ECO, Umberto. "Interpretação e História". *Interpretação e Sobreinterpretação*. Ed.
 Stefan Collini. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 29-44.
- . *Obra Aberta*. Difel: Lisboa, 1989.
- . "Réplica". *Interpretação e Sobreinterpretação*. Ed. Stefan Collini. Lisboa: Editorial
 Presença, 1993.123-127.
- . *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- EHRENSTEIN, David. "Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter". *Film
 Quarterly*. Fall 1993
 <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/fq.html>>.
- ELIOT, T. S. "Tradition and the Individual Talent" [1919/1920]. *The Norton Anthology
 of English Literature*. 6th Edition, volume 2, New York & London: W.W. Norton
 & Company, 1993 (1962). 2170-2176.
- EVANS, Mary. *Missing Persons, The Impossibility of auto/biography*. London:
 Routledge. 1999.
- FRAISSE, Geneviève. "Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre
 os sexos". *História das Mulheres – O Século XIX*. Volume 4. Eds. Georges
 Duby, e Michelle Perrot. Porto: Edições Afrontamento Lda., 1994.

- GARBER, Marjorie. "The Occidental Tourist: *M. Butterfly* and the Scandal of Transvestism". *Nationalisms and Sexualities*. Eds. Andrew Parker, and Mary Russo. New York: Routledge, 1992. 121-146.
- . *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- GEADA, Eduardo. *O Cinema Espectáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- GILBERT, Sandra. "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature." *Critical Enquiry* 7. 2 (Winter 1980). 391-417.
- . Introduction: "Orlando: *Virginia Woolf's* Vita Nuova", *Orlando: A Biography*. By Virginia Woolf. London: Penguin Books, 2000. xi-xxxviii.
- . "What do Feminist Critics Want?" *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 29-44.
- GILBERT, Sandra, and Susan GUBAR. "Cross-Dressing and Re-Dressing". *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press. n.d.. 325-376.
- GRAHAM, John. "The 'Caricature Value' and Fantasy in Orlando". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Ed. Claire Sprague. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1971. 101-116.
- GRAHAM, Jorie. *Materialism*. Hopewell: The Ecco Press, 1993.
- GRIFFIN, Gabriele. "Troubling Identities, or *Why is John Lennon Wearing a Skirt?*". *Revista Anglo-Saxónica*. Série II – nºs 16 e 17. Lisboa: Edições Colibri, 2002. 95-111.

- HANSON, Clare. "Imaginary Lives: *Orlando* and *A Room of One's Own*. *Virginia Woolf*. New York: St. Martin's Press, 1994. 95-125.
- HEILBRUN, Carolyn. "[Woolf and Androgyny]". *Critical Essays on Virginia Woolf*. Ed. Morris Beja. Boston: G. K. Hall & Co., 1985. 73-84.
- HOBBSBAUM, Philip. *A Reader's Guide to D. H. Lawrence*. London: Thames and Hudson, 1981.
- HOLLINGER, Karen. "Orlando's sister, or Sally Potter does Virginia Woolf in a voice of her own"
 <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_35/ai_97074182/print>.
- HOLQUIST, Michael, ed. "Introduction". *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 2001. xv-xxxiii.
- HOLTBY, Winifred. *Virginia Woolf*. n.p.: Norwood Editions, 1978.
- HUGHES, Kathryn, and Anne CHISHOLM. "Life lines – analysing biography".
 <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0FQP/is_45130/ai_75098142>.
- HUMM, Maggie. *Practising Feminist Criticism: An Introduction*. Hertfordshire: Prentice Hall, 1995.
- . *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen & Co. Ltd, 1985.
- . "Intertextuality, parody, and the discourses of history". *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*. New York: Routledge, 1991. 124-140.
- INDIANA, Gary. Interview with Sally Potter. "Spirits Either Sex Assume: Gary Indiana talks with Sally Potter". *Artforum*. Summer 1993
 <<http://www.geocities.com/Paris/Parc/8797/article/artforum.html>>.

- JACOBUS, Mary. "Reading Woman (Reading)." *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol, and Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1991. 945-960.
- JUNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: edições 70, 2005.
- KITSI-MITAKOU, Katerina. "'Which is the greater ecstasy?': Desiring the Body's Text and Writing the Body's Desire in *Orlando*". *Feminist Readings of Virginia Woolf's Novels*. Diss. Aristotle University of Thessaloniki, 1997. 115-155.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Introd. and Ed. Leon Roudiez. Oxford: Blackwell Publishers, 1981.
- . *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia, 1977.
- . "The System and the Speaking Subject". *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. Ed. K. M. Newton. Basingstoke Hampshire: Macmillan Press Ltd, 1997. 124-129.
- KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988.
- LANE, Christina. "The compromised sexual positioning of *Orlando*: postmodern play in gender and filmic conventions – NSW Film as Text". Autumn 2003 <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0PEI/is_31/ai_108050399>.
- LEE, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co Ltd, 1977.
- LUKÁCS, Georg. "Critical Realism and Socialist Realism". *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. Ed. K. M. Newton. Basingstoke Hampshire: Macmillan Press Ltd, 1997. 163-166.
- LITTLE, Judy. "The Politics of Holiday: *Orlando*". *Virginia Woolf. "Modern Critical Views"*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 223-229.

- MACEDO, Ana Gabriela. “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?”
Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada. Eds. Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2001. 271-287.
- MCDONALD, Paul. “Film acting”. *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds. John Hill, and Pamela Church Gibson. Oxford: OUP, 1998. 30-35.
- MADEIRA, Sandra. “Lou Witt – entre C.G. Jung e D. H. Lawrence. Para uma leitura e caracterização de *St. Mawr*.” Diss. FLUL, 2003. 56-66.
- MARCUS, Laura. *Virginia Woolf*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1997.
- MARDER, Herbert. *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics*. London: Routledge, 2002.
- MULVEY, Laura. “Feminism, Film and the Avant-Garde”. *Women Writing and Writing About Women*. Ed. Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1979. 177-195.
- . “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Feminisms, An Anthology of literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol, and Diane Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1991. 432-442.
- NICOLSON, Nigel. *Virginia Woolf*. London: Phoenix, 2000.
- . “Vita Sackville-West, Virginia Woolf and the Making of *Orlando*”. *Virginia Woolf: A Collection of Criticism*. Ed. Thomas S. Lewis. New York: McGraw-Hill, 1975. 79-81.
- NEWTON, K.M., ed. *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. Basingstoke Hampshire: Macmillan Press Ltd, 1997.

- LOUDITT, Sharon. "Orlando. Coming across the divide". *Adaptations – From Text to Screen, Screen to Text*. Eds. Deborah Cartmell, and Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 146-156.
- PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991.
- PLATÃO. *O Simpósio ou o do Amor*. Trans. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, Lda., 1986.
- PROUST, Marcel. *O Prazer da Leitura*. Lisboa: Teorema, 1997.
- REIS, Carlos, e Ana Cristina Macário LOPES. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- RIEMSCHEIDER, Burkhard, e Uta Grosenick. eds., *Art at the Turn of The Millenium*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1999.
- ROE, Sue. "Writing About Love (*Orlando*)". *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*. New York: St. Martin's Press, 1990. 91-102.
- ROSE, Andrea. *The Pre-Raphaelites*. London: Phaidon Press Ltd., 2003.
- ROSENTHAL, Michael. *Virginia Woolf*. New York: Columbia University Press, 1979.
- SEGAL, Lynne. "Sexualities". *Identity and Difference*. Ed. Kathryn Woodward. London: Sage Publications Ltd., 1997. 183-234.
- SELDEN, Raman, Peter WIDDOWSON, and Peter BROOKER. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Hertfordshire: Prentice Hall, 1985.
- SHAPE, J. H.. Introduction. *Orlando: a Biography*. By Virginia Woolf. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. xi-xxx.
- SHAKESPEARE, William. *As You like It*. Ed. Agnes Latham. London: The Arden Shakespeare, 1996.

- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 1991.
- SKULSKY, Harold. “Virginia Woolf’s *Orlando*. Metamorphosis as the Quest for Freedom”. *Metamorphosis. The Mind in Exile*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1981. 195-221.
- SMITH, Sidonie, and Julia WATSON. *Reading Autobiography: A Guideline for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- SQUIER, Susan. “The City as Landscape”. *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. Amsterdam: Gordon and Breach, 1993. 99-117.
- STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. S. Paulo: Editora Ática, 1992.
- STERNE, Laurence. *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*. Volumes I-IV. Lisboa: Edições Antígona, 1998.
- SWIFT, Jonathan. “Carta de aviso a um jovem poeta”. *Preceitos para uso do pessoal doméstico*. Lisboa: Estampa, 2003.
- TOPPING-BAZIN, Nancy Topping. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1973.
- TRAUTMANN, Joanne. “Orlando and Vita Sackville West”. *Virginia Woolf*. Ed. S. W. Lewis. New York: McGraw-Hill Book Company, n.d.. 83-93.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e Valor*. Edições 70: Lisboa, 1996.

Filmografia:

Orlando. Dir. Sally Potter. Perf. Tilda Swinton, Billy Zane, Quentin Crisp, Heathcote Williams, and John Wood. Videocassette. Co-Production: Lenfilm, Mikado Film, Rio, Sigma Filmproductions and British Screen, 1992.

Caravaggio. Dir. Derek Jarman. Perf. Nigel Terry, Noam Almaz, Dexter Fletcher, Tilda Swinton, and Garry Cooper. Videocassette. BFI in association with Channel 4 Television and Nicholas Ward Jackson, 1986.

Dangerous Liaisons. Dir. Stephen Frears. Perf. Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, and Uma Thurman. Videocassette., 1988.

Sebastiane. Dir. Derek Jarman and Paul Humfress. Perf. Leonardo Treviglio, Ken Hicks, Barney James. DVD., Howard Malin and James Whaley for Distac Ltd, 1976.

The Draughtman's Contract. Dir. Peter Greenaway. Perf. Anthony Higgins, Anne-Louise Lambert, and Hugh Fraser. Videocassette. BFI, 1982.

The Man Who Cried. Dir. Sally Potter. Perf. Johnny Depp, Christina Ricci, John Turturro, and Cate Blanchett. DVD. Working Title, 2000.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno, T. W., 27n. 43
Aguiar e Silva, Vítor, 78n. 187, 79, 80n. 196
Alexander, Jean, 39n. 77, 116n. 292
Andrew, Dudley, 94, 131n. 326, 150
Arnold, Thomas, 40n. 78
Ariosto, Ludovico, 51
Aristófanés, 63n. 142
Aristóteles, 21
Artaud, Antonin, 72n. 169
Astell, Mary, 120n. 307
Aughterson, Kate, 90n. 218, 103, 112
Bakhtin, Mikhail M., 21n. 15, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 38, 48, 71n. 167, 80n. 196, 81n. 198, 124n. 314, 136, 142
Balázs, Béla, 135n. 334
Balzac, Honoré de, 93n. 226
Barnes, Djuna, 36n. 66, 102n. 259
Barthes, Roland, 38, 39, 61, 65n. 148, 94n. 229
Bataille, Georges, 72n. 169
Baudelaire, Charles, 77n. 183
Baudrillard, Jean, 63, 64n. 146, 100, 101n. 252
Bazin, André, 119n. 303
Beckett, Samuel, 96n. 234
Beer, Gillian, 28, 30n. 49, 32n. 58, 42n. 88, 43, 49, 56n. 129, 57n. 131
Bell, Clive, 92n. 225
Bell, Quentin, 59n. 135, 68
Bell, Vanessa, 67, 87n. 214
Bénard da Costa, João, 140n. 344
Benjamin, Walter, 34n. 61, 69n. 160, 77n. 183
Bennett, Arnold, 63, 64
Bennett, E. K., 58n. 135
Berger, John, 120n. 305
Bergman, Ingmar, 140n. 344
Bergson, Henri, 78, 82
Bloom, Harold, 36n. 64, 55, 58n. 135, 124
Boticelli, Sandro, 98n. 239
Bourget, Paul, 80n. 196
Bowlby, Rachel, 103
Broch, Hermann, 80n. 196
Brontë, Charlotte, 67, 137n. 338, 155
Brontë, Emily, 34n. 62
Brooke-Rose, Christine, 20n. 13
Browne, Thomas, 34n. 62
Bruzzi, Stella, 98n. 240, 100n. 248, 101n. 254, 119n. 303
Burns, Christy L., 103
Butler, Judith, 91, 94n. 229, 118n. 299
Byatt, A. S., 40n. 80
Byron, Lord, 98n. 239
Calvino, Italo, 26n. 38
Cantinho, Maria João, 77n. 183, 78n. 186
Caramagno, Thomas C., 86n. 213, 90, 111
Carlos, Isabel, 93n. 226
Carlyle, Thomas, 40n. 78
Carpenter, Edward, 94n. 230
Carrington, Dora, 66n. 152
Carroll, Lewis, 41, 131
Cartmell, Deborah, 139
Cather, Willa, 36n. 66, 102n. 259
Cawley, A. C., 49n. 108
Caws, Mary Ann, 36, 47n. 103
Chapman, Dinos & Jake, 93n. 226
Chisholm, Anne, 40n. 80
Christo, 136n. 336
Cixous, Hélène, 71, 72, 73, 78
Coetzee, J. M., 27n. 43
Coleridge, Samuel Taylor, 30, 52n. 115, 98n. 239
Conrad, Joseph, 27
Crisp, Quentin, 105, 114, 124
Dante Alighieri, 55
Damásio, António, 101n. 253
Defoe, Daniel, 34n. 62
Deleuze, Gilles, 141n. 345
DeQuincey, Thomas, 34n. 62
Doanne, Mary Anne, 106n. 272
Donavan, Josephine, 86n. 213
Dostoievski, Fiodor, 23, 80n. 196
Duchamp, Marcel, 93n. 226
Dunn, Jane, 67, 68, 69
Easthope, Antony, 106
Eco, Umberto, 20, 29n. 48, 30n. 50, 31n. 53, 32, 60n. 138, 63, 78
Ehrenstein, David, 136n. 336
Eliot, T. S., 44, 45, 46, 48, 57, 92n. 225
Evans, Mary, 17, 18, 19
Feyerabend, Paul, 116n. 293
Fichte, Johann Gottlieb, 116n. 293

Forster, E. M., 27, 92n. 225
 Fraisse, Geneviève, 116
 Frears, Stephen, 102n. 255
 Freud, Sigmund, 19n. 8, 82, 83, 87n. 217, 94n. 228
 Froud, James A., 40n. 78, 84
 Fry, Roger, 92n. 225
 Garber, Marjorie, 93, 94, 95, 99, 104n. 264, 105, 113n. 288
 Gataker, Thomas, 90n. 218
 Geadá, Eduardo, 140, 141n. 345
 Genet, Jean, 72n. 169
 Genette, Gérard, 45, 53, 55
 Gertler, Mark, 66n. 152
 Gibbons, 40n. 78
 Gil, José, 96, 101
 Gilbert, Sandra, 18n. 6, 40, 56n. 129, 58, 83n. 201, 89n. 217, 92n. 223, 93n. 226, 94n. 230, 102, 104
 Goldmann, Lucien, 22
 Graham, John, 41, 53, 57n. 132
 Grant, Duncan, 92n. 225
 Greenaway, Peter, 127n. 320, 130, 131 156
 Greer, Germaine, 40n. 80
 Griffin, Gabriele, 32n. 56
 Gubar, Susan, 92n. 223, 102
 Hall, Radclyffe, 102n. 259
 Hanson, Clare, 36n. 67, 96n. 235
 Hegel, Georg W., 116n. 293
 Heilbrun, Caroline, 66n. 152, 67n. 152
 Hirschfeld, Magnus, 95
 Hobsbaum, Philip, 58n. 135
 Hollinger, Karen, 105n. 269, 119n. 303
 Holquist, Michael, 21n. 15
 Holtby, Winifred, 92n. 223
 Hughes, Arthur, 98n. 239
 Hughes, Kathryn, 40n. 80
 Hugo, Victor, 63
 Humm, Maggie, 97n. 238, 98n. 239, 107n. 277, 134
 Hutcheon, Linda, 23n. 26, 35n. 63, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 62, 79n. 189, 142
 Indiana, Gary, 132n. 327, 135n. 333
 Jacobus, Mary, 57, 59n. 136, 107
 James, William, 82
 Jarman, Derek, 12, 128, 129, 130, 133n. 331, 156
 Joyce, James, 27, 31, 72n. 169, 83n. 201, 139
 Judina, M. N., 21n. 15
 Kant, Immanuel, 116n. 293
 Kafka, Franz, 96n. 234
 Keats, John, 52n. 115
 Keynes, J. M., 92n. 225
 Kitsi-Mitakou, Katerina, 111n. 283, 117n. 297, 120n. 306
 Kristeva, Julia, 23n. 26, 55n. 127, 72n. 169, 84, 85, 86, 87, 128, 142
 Kundera, Milan, 38, 56n. 128, 57n. 131, 81n. 199
 Lacan, Jacques, 84, 94
 Lane, Christina, 108n. 278
 Lautréamont, I. D., 72n. 169, 84
 Lawrence, D. H., 27, 28n. 45, 59n. 135
 Lee, Hermione, 17, 19n. 9, 26n. 39, 27n. 43, 67n. 152, 81, 83, 87n. 214, 99
 Lee, Sir Sidney, 17
 Lesskov, Nikolai, 34n. 61
 Lewis, S., 41, 117, 118
 Little, Judy, 124n. 313
 Lukács, Georg, 22, 78, 79
 Macauley, Lord, 34n. 62, 40n. 78
 Macedo, Ana Gabriela, 90n. 219
 Madeira, Sandra, 59n. 135
 Mallarmé, Stéphane, 72n. 169, 84
 Mapplethorpe, Robert, 93n. 226
 Marcus, Laura, 17, 19n. 9, 36, 64, 65n. 149-150
 Marder, Herbert, 19n. 11
 McCarthy, Desmond, 92n. 225
 Medvedev, P. N., 21n. 15
 Miguelângelo, 95n. 230
 Millais, John Everett, 98n. 239
 Mitchell, Juliet, 94n. 228
 Moi, Toril, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88
 Motion, David, 127, 130
 Mulvey, Laura, 107
 Musil, Robert, 80n. 196
 Nabokov, Vladimir, 119
 Nicolson, Harold, 16n. 2, 17, 28n. 45, 55, 60
 Nicolson, Nigel, 118n. 300
 Novalis, 57n. 130
 Nyman, Michael, 130
 Ouditt, Sharon, 137n. 337, 138

Paglia, Camille, 37n. 68
 Pater, Walter, 34n. 62
 Pires, José Cardoso, 70n. 164
 Platão, 63n. 143
 Popper, Karl, 116n. 293
 Portela, Manuel, 32
 Potter, Sally, 59, 89, 90, 97, 98n. 239,
 101n. 255, 105, 106n. 272, 107n.
 277, 108, 109, 114, 118, 119, 120,
 122, 123n. 312, 124, 126, 127, 128,
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,
 137, 138, 139, 140, 142, 143
 Powell, Sandy, 124
 Prado Coelho, Eduardo, 37, 38
 Proust, Marcel, 27, 55n. 127, 80n. 196
 Pyrie, C., 90n. 218
 Rabinowitz, Peter, 46, 129
 Ray, Man, 93n. 226
 Reis, Carlos, 24, 26
 Rich, Adrienne, 117
 Riemschneider, Burkhard, 93n. 226
 Rose, Andrea, 98n. 239
 Rose, Jacqueline, 94n. 228
 Rosenthal, Michael, 19n. 11, 20, 119n.
 304
 Roudiez, Léon, S., 23, 55n. 127
 Rushdie, Salman, 20n. 13
 Ruskin, John, 98n. 239
 Sackville-West, Vita, 27, 36n. 66, 37n.
 68, 39, 55, 57n. 130, 64, 67n. 152,
 102n. 259, 117n. 295, 118n. 300, 132n.
 327
 Scott, Sir Walter, 34n. 62
 Schlegel, Friedrich, 57n. 130, 59n. 135,
 116n. 293
 Segal, Lynne, 94
 Selden, Raman, 22n. 21
 Shakespeare, William, 39, 49, 50, 51,
 52n. 115, 55, 95n. 230, 113, 120
 Shelley, Percy, 95n. 230, 98n. 239
 Sheppard, Christopher, 127
 Showalter, Elaine, 66, 67, 69, 70, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 87n. 214, 89,
 120n. 306
 Siegmund-Schultze, 48
 Skulsky, Harold, 42n. 87, 112n. 288
 Smith, Sidonie, 17n. 4, 41
 Sófocles, 93
 Sommerville, Jimmy, 122, 123, 134
 Squier, Susan, 36
 Stam, Robert, 71n. 167, 126n. 316-7,
 128n. 321
 Stein, Gertrude, 36n. 66, 102n. 259
 Stephen, Julia, 67, 68, 87n. 214
 Stephen, Leslie, 68, 87n. 214
 Sterne, Laurence, 31, 32, 34n. 62, 38,
 52n. 115
 Strachey, Lytton, 19n. 8, 31, 67n. 152,
 92n. 225
 Stubbes, Phillip, 111n. 285
 Swift, Jonathan, 44n. 91, 121
 Swinburne, A. C., 93n. 226
 Swinton, Tilda, 105, 107, 114, 122n.
 311, 124, 126, 128, 129, 140
 Topping-Bazin, Nancy, 28n. 45, 29, 33,
 69, 70
 Trautmann, Joanne, 117n. 295
 Vivien, Renée, 102n. 259
 Vološínov, V. N., 21n. 15
 Warhol, Andy, 93n. 226
 Watson, Julia, 17n. 4, 41
 Watt, Ian, 22
 Whitman, Walt, 23n. 25
 Wittgenstein, Ludwig, 32n. 58
 Wittig, Monique, 117
 Woolf, Virginia, 14, 16, 17, 18, 19, 20,
 21, 22, 26, 27, 28n. 45, 29, 30, 31,
 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52,
 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64,
 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87,
 89, 90, 92, 94, 96, 98, 99, 101, 102,
 103, 104, 105, 107, 111, 113, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
 124, 126, 132, 134, 135, 137, 139,
 140, 141, 142, 143
 Woolf, Leonard, 19n. 8, 31, 87n. 214,
 92n. 225
 Wordsworth, William, 98n. 239
 Zubakin, B. M., 21n. 15