UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

LINDBERG S. CAMPOS FILHO

ESTÉTICA MODERNISTA E PATRIARCADO CAPITALISTA

UM ESTUDO SOBRE *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF

[VERSÃO CORRIGIDA]

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

ESTÉTICA MODERNISTA E PATRIARCADO CAPITALISTA

UM ESTUDO SOBRE *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF

[VERSÃO CORRIGIDA]

LINDBERG S. CAMPOS FILHO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS, DO DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ce

Campos Filho, Lindberg S.
Estética Modernista e Patriarcado Capitalista: Um estudo sobre Orlando de Virginia Woolf / Lindberg S. Campos Filho ; orientadora Maria Elisa Burgos da Silva Pereira Cevasco. - São Paulo, 2016.
119 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Virginia Woolf. 2. Romance. 3. Modernismo. 4. Patriarcado. I. Cevasco, Maria Elisa Burgos da Silva Pereira, orient. II. Título.

Nome: CAMPOS FILHO, Lindberg Souza

Título: Estética modernista e patriarcado capitalista: um estudo sobre *Orlando* de Virginia Woolf.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____Instituição:_____
Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____Instituição:_____
Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____Instituição:_____
Julgamento:_____Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

À professora e minha orientadora, Maria Elisa Cevasco, que me deu liberdade e acreditou no projeto mesmo quando ele e seu proponente ainda não transmitiam tanta confiança.

Ao professor Marcos Soares, que foi quem me ganhou para militância teórica naquele curso de estudos de cultura da graduação em 2010 e que tem, desde então, sido uma referência para mim.

A um francesinho bem bonitinho chamado Thomas Pandellé que, nos momentos dificílimos pelos quais passei nesses últimos meses, segurou bem firme a minha mão e disse: Allez y, tu n'es pas tout seul. Je suis avec toi.

À galera dos grupos de estudos Sequências Brasileiras e Ressentidos, cujas trocas foram, sem sombra de dúvidas, essenciais para minha formação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo auxílio financeiro que foi crucial para minha dedicação exclusiva a esta pesquisa.

A todos os trabalhadores e trabalhadoras da Universidade de São Paulo e do King's College de Londres, conhecidos e desconhecidos, sem os quais, sempre é bom lembrar principalmente nestes tempos esquisitos em que um reitor afirma que o problema da USP é o gasto com o pessoal, estas universidades nem sequer existiriam.

Para mulher mais corajosa e surpreendente que conheço, e que a história e convivência serviram de inspiração e material para este trabalho, cujo objetivo também é contribuir para nossa grande tarefa histórica, enquanto seres humanos, de emancipação de todas as mulheres trabalhadoras: minha mãe, Deilde.

“Muros e cascas, tudo parado! Há dois mil anos a humanidade acredita que o Sol e as estrelas do céu giram em torno dela. O papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, capitães, comerciantes, peixeiras e crianças de escola, todos achando que estão imóveis nessa bola de cristal. Mas agora nós vamos sair, Andrea, para uma grande viagem. Porque o tempo antigo acabou, e começou um tempo novo. Já faz cem anos que a humanidade está esperando alguma coisa. As cidades são estreitas e as cabeças também. Superstição e peste. Mas veja o que se diz agora: se as coisas são assim, assim não ficam. Tudo se move, meu amigo. [...] surgiu um grande gosto pela pesquisa da causa de todas as coisas: saber por que cai a pedra, se a soltamos, e como ela sobe, se a jogamos para cima. Não há dia em que não se descubra alguma coisa. [...] Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida. Todo mundo diz: é, está nos livros – mas nós queremos ver com nossos olhos. [...] Em consequência, formou-se um vento que levanta as túnicas brocadas dos príncipes e prelados, e põe à mostra pernas gordas e pernas de palito, pernas como as nossas pernas. Mostrou-se que os céus estavam vazios, o que causou uma alegre gargalhada.”

Bertolt Brecht, *Vida de Galileu*

RESUMO

O objetivo principal desta dissertação de mestrado é uma leitura do romance *Orlando:* A biography (1928) de Virginia Woolf a partir do levantamento de uma hipótese interpretativa do processo de construção do romance. Basicamente, procura-se investigar como acontece a seleção, organização e articulação dos materiais sociais e estéticos envolvidos na sua produção de modo a reconstruir momentos-chave da obra, bem como a propor códigos interpretativos. No primeiro capítulo há uma análise dos dispositivos formais que constituem a narração com intuito de revelar os conteúdos sócio-históricos que eles carregam. Já no capítulo dois identifica-se na dialética entre forma e conteúdo do romance duas formações ideológicas antagônicas: a figuração do patriarcado capitalista que organiza a experiência coletiva de maneira autoritária e da estética da modernização cultural que emerge em oposição à primeira. As considerações finais retomam os principais pontos trabalhados nos capítulos anteriores e propõem que o projeto de Woolf tematiza a amplitude da interioridade com o intuito de gerar uma compensação simbólica para crescente desumanização da vida no período entreguerras. Identifica-se, assim, ao menos duas linhas de força da narrativa modernista: uma que aposta na subjetivação e outra na objetivação do processo artístico. Esta dissertação propõe que Woolf se filia à primeira linhagem.

Palavras-chave: Virginia Woolf, romance, modernismo; patriarcado

ABSTRACT

The central objective of this dissertation is a reading of the novel *Orlando*: A biography (1928) by Virginia Woolf from an interpretative hypothesis of its construction process. Basically, it seeks to investigate how the selection, organisation and articulation of the social and aesthetic materials involved in its production takes place, in a such a way that it is possible to reconstruct the work's key moments as well as to propose interpretative codes. In the first chapter there is an extensive analysis of the formal devices that constitute the narrative; in chapter two it is identified in the novel's dialectics of form and content two antagonist ideological formations: the figuration of capitalist patriarchy which organises colective experience in an authoritarian way and the aesthetic of cultural modernisation that rises in opposition to the former. Finally, in the conclusion, all the main points discussed in the previous chapters are summarized and it proposes that Woolf's project thematizes the human interiority's amplitude in order to create a symbolic compensation for the increasing dehumanization of social life in the interwar period. Thus, we identify two modernist paths: one that places centrality on subjectivization and another on objectivization of the artistic process. This dissertation supposes that Woolf belongs to the first lineage.

Keywords: Virginia Woolf, novel, modernism, patriarchy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A narrativa e a força da imaginação 11

Virginia Woolf e *Orlando* 15

Estrutura formal 20

PARTE I. FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL

Romance ou biografia? 23

Acumulação modernista 43

PARTE II. FORMA LITERÁRIA E IDEOLOGIA PATRIARCAL

Dialética dos sexos 70

Contra o ideal feminino burguês 78

O valor é o homem 82

Gênero em xeque 92

CONSIDERAÇÕES FINAIS 107

REFERÊNCIAS 115

INTRODUÇÃO

A narrativa e a força da imaginação

Num estudo sobre o que é literatura, Sartre afirma com toda clareza: "A literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa sociedade (que tivesse ultrapassado esse estado de coisas), a literatura superaria a antinomia da palavra e da ação". A gente se pergunta, está claro, se, superar a antinomia palavra-ação, não acabaria a própria literatura, sobretudo com o romance, que tem seu alimento central nessa fricção e nesse desacordo. Mas no fundo - parecem pensar estes rebeldes - a liquidação do romance bem valeria seu preço, se lembramos que os romances são escritos e lidos por duas razões: para escapar de certa realidade, ou para se opor a ela, mostrando-a tal como é ou deveria ser.

Julio Cortázar, *Valise de Cronópio*

Em 1580, durante uma viagem por Vitry-le-François no leste da França, Michel de Montaigne conheceu um rapaz chamado Germain quem todos os moradores da região haviam chamado de Maria até os 22 anos. Montaigne nos conta que ao conversar com o rapaz ficou sabendo que "em consequência do esforço feito para saltar, ocorrera o aparecimento de seus órgãos viris"[1]. Nesse texto, conhecido como ensaio XXI ou "Da força da imaginação", o filósofo do Renascimento encadeia uma série de anedotas que ilustram como a habilidade de imaginar não é somente um produto da realidade sensível, mas também como ela modifica essa mesma realidade. Ele conclui a pequena estória dizendo que

> É ainda de uso na região cantarem as moças uma canção em que se recomenda não fazerem grandes exercícios para não lhes acontecer tornarem-se rapazes como Maria-Germano. Não é tão extraordinário assim o caso, e essa espécie de acidente se verifica não raro. Pode-se observar entretanto que a ação da imaginação em tais casos consiste em uma contínua obsessão e excitação que levam à mudança definitiva de sexo como solução mais cômoda e eficiente. [2]

É possível pensarmos que a imaginação substanciada em narrativa cantada tem a função de forjar um mito que delimita as potencialidades femininas de tal modo que as socializações de gênero tradicionais se reproduzam sem maiores problemas. A

---

[1] Montaigne, Michel de. *The Complete Essays*. Trans. M. A. Screech. London: Penguin, 2003, p. 111.
[2] Idem.

propósito, esta estória faz parte de um conjunto de mistificações históricas do feminino que vão desde a fraqueza de uma Eva ou a fragilidade de uma Helena de Troia até as crenças de que o órgão feminino era incompleto e contraído e que apenas com muito esforço ele completaria sua evolução, externalizando-se como o masculino; passando pela perseguição às bruxas, isto é, mulheres muito magras, feias e solteiras que não estivessem totalmente integradas à ordem patriarcal na Idade Média. Entretanto, é exatamente do fato desses limites femininos não se manterem estáveis - Maria e tantas outras fazem esforços, saltam e até podem ser fortes como homens - que surge a necessidade de forjar uma representação simbólica para disputar a realidade de modo a fazer com que ela corresponda a certos interesses, sejam eles hegemônicos ou não. É nesse sentido que o texto (oral ou escrito) é, simultaneamente, produto e produtor do seu contexto, pois, não obstante ele partir de uma sensibilidade com o mundo real, o texto encarna um sistema de práticas, significados e valores que não são meramente abstratos, mas de fato vividos.[3] Dito de outro jeito, todo texto pressupõe um contexto e todo contexto, por sua vez, precisa estar expresso em um texto. Isto não quer dizer, contudo, que a narrativa seja uma forma na qual certo conteúdo ideológico é depositado, pelo contrário, a própria atividade de narrar pode ser, e muitas vezes o é, profundamente ideológica, pois o seu processo de construção depende de uma intenção, ao mesmo tempo consciente e inconsciente, de organizar relações reais a partir de determinados interesses.

Notemos, porém, que essa espécie de inconsciente político[4] que determina as etapas da produção narrativa não se restringe às elaborações hegemônicas, mas inclui também as que surgem em oposição à hegemonia, sejam elas emergentes ou residuais. Assim, caso pensemos a narrativa como a materialização do exercício mental de organizar relações, um romance como *Orlando: A Biography* (1928) de Virginia Woolf também pode ser entendido como uma tentativa específica de resolver imaginariamente problemas reais particulares que se impõem na efetividade. Nesse livro a "antinomia da palavra e da ação" se traduz na busca de modernização estética e da vida diante dos limites impostos pelo patriarcado capitalista herdados do período vitoriano, e que já começam a se mostrar insustentáveis do ângulo da Inglaterra do primeiro pós-guerra. A força da imaginação, organizada e veiculada através da

[3] Ver em Williams, Raymond. "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory" In *Culture and Materialism*, London: Verso, 2005, p. 38.
[4] Ver em Jameson, Fredric. "On Interpretation" In *The Political Unconscious*: *Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen, 1981, p. 34-5.

narrativa, é mais do que o encantamento da realidade; ela é, na verdade, a disputa do real com o intuito de fazer com que ele corresponda às expectativas utópicas (ou, do ainda não presente, mas desejado) da imaginação. Desse modo, pode-se afirmar que ao se deparar com um mundo extremamente hostil a determinados experimentos literários, pulsões sexuais, costumes e estilos de vida, Virginia Woolf buscou criar uma compensação simbólica para se opor ou lidar com tal hostilidade. Tanto em *Orlando* quanto no ensaio de Montaigne, ocorre uma mudança de sexo que, apesar de ser uma manobra do pensamento, é um modo de explicar ou, melhor dizendo, de apreender a realidade com o intuito de dominá-la. No caso de Woolf, no entanto, essa relação precisa ser melhor especificada, porque o contexto do seu texto é muito diferente e isso modifica radicalmente a cosmovisão que ordena as formas que a imaginação toma.

A hipótese de trabalho, que organizará todo este estudo, é que a empreitada de Woolf em *Orlando* realiza no plano das ideias uma impossibilidade do momento sócio-histórico real, no qual ela está inserida. Isso quer dizer que a romancista tenta efetivar no âmbito estético uma solução para restrições concretas que não parecem ser possíveis de serem superadas na realidade. A partir deste quadro, algumas questões surgem, a saber: quais são as contradições que estão intrinsicamente impregnadas na produção dessa fuga para idealização? Afinal, a idealização apresenta de fato uma alternativa de resolução ou também faz parte dos impasses reais? Até que ponto a produção de soluções parciais para problemas específicos pode representar meramente mais um projeto modernizador, que atualiza sem mexer na essência das condições atuais?

Obviamente que as respostas para estas perguntas são novas agendas de pesquisa, já que a profundidade do conhecimento do objeto - neste caso do romance *Orlando* - está decisivamente atada ao desenvolvimento das categorias que ele coloca em movimento. Isto é, as questões que animam o projeto de Woolf em *Orlando* - a atualização ou subversão daquelas relações de gênero historicamente específicas no plano dos costumes - são inevitavelmente compreendidas de acordo com o patamar mais atual que elas se encontram. Este é o momento da autocrítica da crítica que faremos aqui, pois é preciso que fique claro que vamos nos aproximar de um texto de 1928 com todos os ganhos e perdas que o contexto de 2016 nos proporciona. A leitura que apresentaremos a seguir é parte de um processo contínuo de interpretação e descoberta que não são meramente literárias, mas também sócio-históricas. Daí a

afirmação de que "a possibilidade do progresso do conhecimento parece condicionada pelo desdobramento da coisa à qual o conhecimento se dirige"[5], pois, apesar de não ser evidente, existe "uma conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias"[6] de uma obra, ser imensamente eloquente no que se refere ao caráter processual da crítica dialética que procuraremos desenvolver nesse estudo. Portanto, apresentaremos aqui uma maneira de compreender *Orlando* e as categorias de sexo e de gênero trabalhadas por Woolf nele que só seria possível após o avanço do conhecimento sobre os temas e técnicas modernistas, a dinâmica da forma do romance e de tudo que se passou com as relações interpessoais de reconhecimento de lá para cá.

[5] Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 44.
[6] Ibid, p. 42.

Virginia Woolf e *Orlando*

Let us again pretend that life is a solid substance, shaped like a globe, which we turn about in our fingers. Let us pretend that we can make out a plain and logical story.

Virginia Woolf, *The Waves*

Adeline Virginia Woolf nasceu em 1882 em Londres no Reino Unido. Filha de uma família de classe média alta e ligada à alta intelectualidade britânica, Woolf é notoriamente conhecida por sua intimidade com técnicas do modernismo europeu aplicadas e desenvolvidas nos seus romances mais conhecidos como *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927). Contemporânea do francês Marcel Proust; do irlandês James Joyce; do alemão Thomas Mann; e do americano William Faulkner, a romancista se destaca não apenas pelo seu trato peculiar com o gênero romance, mas também e, principalmente, por ser uma mulher no meio de um ambiente literário europeu predominantemente masculino e por seu fascínio pelas mulheres e suas vidas. Apesar de Virginia Woolf ter dito por diversas vezes que não gostava do termo feminismo ou que não acreditasse na instrumentalização da produção artística para efeitos meramente políticos - praticamente no melhor estilo *art pour l'art* - esta escritora produziu dois dos mais conhecidos ensaios feministas do século XX, *A Room of One's Own* (1929) e *Three guineas* (1938), cujos conteúdos se centram na denúncia da assimetria nas relações entre os gêneros, da retirada histórica dos direitos femininos à propriedade e a modos de renda, das dinâmicas e instituições patriarcais, do fascismo e da iminente segunda guerra mundial.[7]

Além do mais, a artista foi membro extremamente ativa e importante do influente grupo de jovens intelectuais e artistas ingleses que veio a ser conhecido como o grupo de Bloomsbury. Este grupo foi formado por personalidades britânicas como, por exemplo, os pintores pós-impressionistas Roger Fry, Duncan Grant e Vanessa Bell (irmã de Virginia); o romancista e crítico literário E. M. Forster; o escritor e ativista político Leonard Woolf (marido de Virginia); o crítico de arte Clive Bell; o economista John Maynard Keynes; o biógrafo Lytton Strachey; o psicanalista Adrian Stephen (irmão de Virginia e Vanessa) entre outros. Esta breve lista dos

[7] Eagleton, Terry. "Virginia Woolf" In: *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2012, p. 308

principais membros do grupo mostra um pouco da abrangência de seus projetos intelectuais, artísticos e políticos. Não é, de modo algum, exagerado afirmar que o grupo de Bloomsbury foi um dos principais responsáveis por introduzir a cultura modernista no Reino Unido, pois eles não apenas produziram literatura e pinturas experimentais que buscavam colocar a Grã-Bretanha em sintonia com o que estava sendo feito no continente e por proporem um programa de modernização dos costumes que envolvia a promoção do feminismo, do direito das minorias e duros ataques ao tradicionalismo do casamento, à monogamia e à compulsoriedade e exclusividade da heterossexualidade, mas também porque foram responsáveis por traduzir e publicar muitos trabalhos do psicanalista austríaco Sigmund Freud, por disseminar uma estética modernista de decoração de interiores e pela propaganda estética e intelectual de uma política anti-imperialista.[8]

Orlando é mais um romance no formato de paródia do gênero biográfico do que uma biografia propriamente dita. A própria Virginia Woolf ficara muito surpresa ao ver seu trabalho sendo exposto na seção de biografia das livrarias e com o grande número de exemplares vendidos, aliás, vale destacar o fato de *Orlando* ter sido o romance mais vendido durante a vida de Woolf e que garantiu à autora sua definitiva estabilidade financeira. Basicamente, ele conta – através da narração de um biógrafo extremamente excêntrico e incapaz – a vida de um jovem nobre no século XVI chamado Orlando. Ele é um jovem que trabalha de forma intensa em seu poema chamado *Oak Tree.* Ele é apaixonado pela vida, pela arte e demonstra poucos problemas com as denominações biológicas da sexualidade e do gênero que foram atribuídos a ele e às outras personagens – na verdade, a polarização entre os gêneros feminino e masculino ainda não havia sido estabelecida da maneira como os leitores do fim da década de 1920 estavam habituados. Apesar de não saber de antemão se sua primeira experiência amorosa (a princesa russa Sasha, que é descrita como uma figura andrógina) toma a forma de uma garota ou um garoto, ele não parece extremamente preocupado com isso. No desenrolar do romance, Orlando passa por diversas épocas e, ao chegar no século XVIII, sofre um tipo de metamorfose, através da qual tudo permanece o mesmo exceto pelo seu sexo que agora é feminino. Desse modo, Orlando, a partir da metade do livro, torna-se Lady Orlando. Talvez seja importante ressaltar que a transformação, sob o signo “The Truth!”, é tão metafórica e carregada

[8] Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Vintage, 1997, p. 268.

de fantasia que a *verdadeira* identidade de gênero de Orlando permanece longe de ser claramente definida mesmo em retrospecto. O que desde o início levou os primeiros resenhistas do livro a lê-lo como uma alegoria no sentido mais amplo do termo. [9] Com esta manobra estética, Woolf consegue conferir à sua personagem principal a capacidade de julgar e avaliar como era vista a mulher através dos olhos de um homem e o que pode significar de fato ser uma mulher no corpo de uma mulher. Essa solução formal se mostra muito produtiva em termos críticos, porque Orlando tem não apenas o privilégio epistemológico do excluído por ser mulher e enxergar bem as privações que sofre como tal, mas também a visão de toda situação pelo lado do opressor, tendo em vista que até mais ou menos os 30 anos (ou por mais ou menos dois séculos) viveu como homem. Soma-se a isto o fato de Orlando, a partir de certo tempo, passar a alternar seus papéis de gênero através do uso ora de roupas masculinas ora de roupas femininas já no século XIX quando as distinções entre os gêneros que conhecemos se consolidaram.

Consequentemente, Orlando descobre que viver entre os gêneros é a saída para poder viver sua sexualidade e sua vida de maneira mais livre. Talvez seja interessante adiantar que essa solução de gerar uma personagem que encapsule as ambivalências dos gêneros é parte essencial da solução que Virginia Woolf enxergava como a mais viável para modernizar a cultura, que embora percebida como universal, era na verdade fortemente patriarcal. [10] Desse modo, quando Orlando retorna à Inglaterra, após uma missão diplomática e já como mulher, ela recebe uma série de cartas dizendo que não poderia ter as propriedades que outrora tinha, pois mortos ou mulheres ("o que significava praticamente a mesma coisa"[11]) não podiam herdar bens. Porém, após algumas batalhas judiciais ela acaba por manter suas propriedades. O

---

[9] "Mrs. Woolf's hero-heroine is hundreds of years old. At the beginning of the book Orlando is a boy of 16, melancholy, indolent, loving solitude and given to writing poetry; the age is the Elizabethan; the book ends on the 11th of October, 1928, and Orlando is a thoroughly modern matron of 36, who has published a successful book of poems and has evolved a hard-earned philosophy of life. Thus, to express her very modern fourth-dimensional concepts, Mrs. Woolf has fallen back upon one of the most ancient of literary forms, the allegory. In doing so she has left the book perhaps more confused than was strictly necessary." Chase, Cleveland B. "Mrs. Woolf Explores the "Time" in Human Relationships" In: *The New York Times*. October 21, 1928. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/97/06/08/reviews/woolf-orlando.html>. Acesso em 4 nov. 2016.

[10] Neste texto o autor vai debater a androginia na obra de Woolf como um projeto cultural. Ver em Mulhern, Francis. "Woolf's androgyny" In *Culture/Metaculture*. London & New York: Routledge, 2000.

[11] Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 161.

romance mostra o desenvolvimento de Orlando como artista e como mulher e termina por se transformar em uma importante denúncia das contradições advindas do patriarcado inglês em diferentes épocas e sociedades, pois, por diversas vezes, Orlando e o narrador comparam as condições da mulher com as do homem, desconstroem sistematicamente a identidade masculina viril e desmantelam a heterossexualidade como norma. Não só Orlando, mas também outras personagens no romance demonstram ambiguidade de gênero e um desprezo pelas convenções conservadoras das épocas descritas. É importante ressaltar o aspecto fantástico de Orlando viver por mais de três séculos e não envelhecer; talvez isso possa ser visto como parte da opinião que a obra estrutura, já que, desse ponto de vista, apesar de muitas coisas mudarem (moda, tecnologia, política), outras (subalternidade feminina, por exemplo) continuam quase idênticas. Principalmente porque é desse jeito que o romance acaba por desenvolver um interessante panorama histórico crítico, do ângulo da autora, das mudanças políticas, estéticas e de normas sociais em relação aos costumes. É no século XIX que Orlando mais sente as rápidas e profundas mudanças no que era, naquele momento, o centro do maior império já visto na humanidade não apenas no que tange aos avanços tecnológicos e à urbanização na Inglaterra - possibilitados pelo pioneirismo inglês na revolução industrial - mas também no âmbito dos costumes ao figurar a consolidação do casamento civil, do modelo familiar burguês e a crescente separação dos gêneros que remonta ao século XVIII.

É nesse contexto que Orlando se envolve em um casamento com Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, que acontece com extraordinária rapidez e, diga-se de passagem, com toda cara de ser pela pura conveniência de se adaptar ao espírito da época.[12] Algo que pode ser lido como um comentário irônico sobre os alicerces do amor romântico vitoriano. Já no século XX, o modo de narração do romance-biografia se altera consideravelmente e passa a sugerir que a escrita reflete a velocidade e as novas tendências do século. Finalmente, *Orlando* termina carregado de experimentalismo estético tanto voltado para construção de um estranhamento em

[12] "It was not Orlando who spoke, but the spirit of the age [...] 'Everyone is mated except myself,' she mused, as she trailed disconsolately across the courtyard [...] Canute and Pippin even - transitory as their alliances were, still each this evening seemed to have a partner. 'Whereas, I who am mistress of it all,' Orlando thought, glancing as she passed at the innumerable emblazoned windows of the hall, 'am single, am mateless, am alone.' Such thoughts had never entered her head before. Now they bore her down unescapably [...] she saw a man on horseback. He started. The horse stopped. 'Madam,' the man cried, leaping to the ground, 'you're hurt!' 'I'm dead, sir!' she replied. A few minutes later, they became engaged." *Orlando*, op., cit., pp. 235 - 239.

relação à linguagem (característica marcante do modernismo europeu), quanto para uma formalização da experiência da mulher escritora (aparentemente algo mais aberto em relação às amarras da identidade masculina e de difícil apreensão) no final da década de 1920. As últimas partes nos mostram que Orlando dá à luz um bebê, ganha um prêmio literário e relembra uma série de eventos da sua vida enquanto pilota uma motocicleta pelas ruas de Londres.

Colocada dessa maneira linear e simplificada, o romance pode até parecer centrado somente no seu conteúdo evidente. Entretanto, a leitura mais atenta mostra que é o trabalho de experimentação formal - que desorganiza a lógica, a perspectiva e a verossimilhança com as quais os leitores da literatura pré-modernista estavam mais habituados - o verdadeiro potencial do livro. Virginia Woolf parece buscar uma crítica das formas tradicionais de organizar a subjetividade nas páginas de um livro, através da paródia dos métodos, do perfeccionismo superficial e da presunção de verdade da biografia. Isso se traduz na coordenação que Woolf opera entre o mundo fantástico e excêntrico de Orlando e a "tarefa sóbria de (re)escrever a História a partir de um ponto de vista crítico"[13]. Apesar do resultado desse procedimento tender a se configurar como uma crítica às convenções, ele não deixa de também significar a procura de uma experiência estética e intelectual mais elevada A propósito, uma das características e contradições mais fundamental não somente do projeto artístico de Virginia Woolf, mas do modernismo como um todo, é a elevação da experiência estética para compensar o esvaziamento da experiência mais imediatamente sensível do período entreguerras. É justamente por essa razão - a centralidade da transformação da experiência histórica em forma estética - que a partir de agora vamos nos debruçar na forma literária de *Orlando* com o intuito de propormos algumas possibilidades interpretativas e de reconstrução do processo criativo dirigido por Woolf.

[13] Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. London: Palgrave Macmillan, 2010, p. 75.

Estrutura formal

Toda a forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido.

György Lukács, *A Teoria do Romance*

O romance é composto por seis capítulos e o avanço temporal entre eles nos leva a crer que a divisão é proposital e tem o objetivo de marcar a passagem dos séculos. Soma-se a isto o fato dos capítulos serem substancialmente diferentes uns dos outros no que se refere ao modo como a vida de Orlando é contada. Tais diferenças, no entanto, não significam autonomia, pois eles não deixam de tecer uma unidade que gera a totalidade do enredo. O primeiro capítulo, por exemplo, tem uma narração linear e de fácil compreensão - que envolve muita idealização física das principais personagens -, além de haver um ambiente bastante bucólico, provavelmente porque trata-se da imagem da Inglaterra elizabetana a partir de um ponto de vista do narrador do começo do século XX. Já o sexto e último capítulo é marcado por experiências com as noções básicas de tempo e espaço, uma linguagem fortemente estilizada que dificulta uma rápida compreensão e pela utilização de técnicas impressionistas e do fluxo de consciência. Embora a figura do narrador seja complexa, não há grandes variações em termos de foco narrativo, pois ele se mantem a todo momento na terceira pessoa com predomínio do discurso indireto livre. Isso, porém, não exclui o fato da voz do narrador muitas vezes não se diferenciar dos pensamentos das personagens, se dirigir diretamente ao leitor, se desmascarar enquanto figura de autoridade e nem o abandono dos discursos indireto e direto.

Se é verdade que o cenário, geograficamente falando, não se altera muito porque o romance basicamente se passa em Londres, também é verdade que esse espaço é constantemente desfamiliarizado através da passagem do tempo que o modifica radicalmente. O progresso do tempo cronológico revela o negativo, isto é, a verdade do espaço, pois é no desenrolar da vida de Orlando, com todos seus desafios e conflitos com as novas épocas, que o enredo se estrutura. Já as personagens, com exceção de Orlando, não têm profundidade psicológica alguma. No entanto, isto não quer dizer que elas sejam menos importantes para o conjunto da obra. Na verdade, as relações entre Orlando e as outras personagens cumprem um papel decisivo, pois é

precisamente através delas que acessamos as contradições e as verdades dos movimentos históricos que Virginia Woolf busca discutir. Do mesmo modo que a Rainha Elizabeth I é crucial para pensarmos o ponto de vista da autora em relação aquele período, os grandes homens de letras da Inglaterra como Pope, Swift e Addison também encarnam o espírito da época de tal maneira que ele pode ser devidamente representado e avaliado. Em outras palavras, as personagens têm, acima de tudo, a função de causar estranhamentos, criar tensões e instabilidades no enredo, porque, por serem historicamente localizadas, elas necessariamente se diferenciam drasticamente da protagonista, cuja vida transcende as épocas. O modo como as personagens se comportam, o espaço narrativo baseado nas reconstruções dos contratos sociais que a Inglaterra passou e que são comparados com o modo de vida em Constantinopla e dos ciganos, e os diagnósticos históricos que a temporalidade de *Orlando* insere são elementos constitutivos da narrativa que dão muitas pistas sobre o ponto de vista da autora empírica nessa obra. A tabela abaixo tem o intuito de oferecer, a um só tempo, um breve resumo esquemático e uma melhor visualização dos principais aspectos formais do romance.

Porém, ainda resta especificar melhor o que, neste trabalho, entendemos como forma estética. Com o objetivo de satisfazer essa necessidade conceitual, partimos da seguinte definição de forma:

> Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar a sua forma [...] A estética da forma só é possível como apariação através da estética enquanto estética da totalidade do que se encontra sob a dominação da forma. Daí depende a possibilidade da arte em geral. O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais [...] a forma é a coerência dos artefactos - por mais antagonista e quebrada que seja -, mediante a qual toda a obra bem sucedida se separa do simples ente [...] Porém, o formado, o conteúdo, não são objectos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma [...] O que nas obras de arte se pode com razão chamar forma realiza tanto os desideratos daquilo em que se manifesta a actividade subjectiva, como é produto da actividade subjectiva. Esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objectiva [...] A forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu *outro*, cuja

> estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento antibárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência [...] Pela sua implicação crítica, a forma aniquila as práticas e as obras do passado. A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objectiva reflexão em si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. A ingenuidade enaltecida das obras de arte revela-se sob este aspecto como o elemento hostil à arte [...] A forma procura fazer falar o pormenor através do todo.[14]

Capítulo	Tempo	Espaço	Personagens	Foco narrativo	Enredo
1	XVI e XVII	England & Scotland	Queen Elizabeth I, Russian princess Sasha	3ª PS Efeitos de simultaneidade	Orlando tem várias experiências sexuais
2	XVII	England	Archduchess Harriet Griselda, Nick Greene	3ªPS	Orlando passa a maior parte deste capítulo longe da corte recluso em sua mansão, enquanto a exterioridade sócio-política sofre muitas transformações.
3	XVII e XVIII	England & Turkey	Gypsies	3ª PS	Orlando serve como“Ambassador Extraordinary to Constantinople”. Transformação de Orlando
4	XVIII	England	Archduke Harry; Pope; Addison; Swift	3ªPS	Orlando volta para Inglaterra e tem suas primeiras socializações como mulher
5	XIX	England	Marmaduke Bonthrop Shelmerdine	3ªPS	Orlando se casa com Shel e tem dificuldades em se adaptar ao espírito da era.
6	XX	England		3ªPS Monólogo interior e fluxo de consciência	Orlando tem um filho e ganha um prêmio

[14] Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015, pp. 215 - 221.

1. FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL

Romance ou biografia?

O código francês não mais inclui a obediência entre os deveres da esposa, e toda cidadã tornou-se eleitora; essas liberdades cívicas permanecem abstratas quando não se acompanham de uma autonomia econômica. A mulher sustentada – esposa ou cortesã – não se liberta do homem por ter na mão uma cédula de voto [...] foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem [...] A mulher que se liberta economicamente do homem nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à dele. A maneira por que se empenha em sua profissão e a ela se dedica depende do contexto constituído pela forma global de sua vida. Ora, quando inicia sua vida de adulto, ela não tem atrás de si o mesmo passado de um rapaz; não é considerada de maneira idêntica pela sociedade.

Simone de Beuvoir, *O Segundo Sexo*

Um aspecto decisivo para uma melhor compreensão de *Orlando: A Biography* é a sua relação com o gênero biográfico. De fato, embora Virginia Woolf tenha escrito um romance de conteúdo - ainda que cifrado - fortemente autobiográfico, no sentido mais corrente do termo, como é o caso de *To the Lighthouse*, *Orlando* é notória e declaradamente uma homenagem biográfica para a amiga e amante Vita Sackville-West.[15] É tendo esta certeza em mente que, alguns anos mais tarde, o filho de Sackville-West vai dizer que "Virginia had provided Vita with a unique consolation for having been born a girl"[16]. Tal consolação não se justifica apenas pelo fato de Sackville-West ter tido duradouras relações sexuais com outras mulheres e pouco apreço pela moda feminina tradicional. Na verdade, a questão principal é a maior margem de liberdade social e cultural que os homens gonzavam em relação às mulheres. Woolf foi testemunha de como esta falta de liberdade se materializou de maneira muito dura para Sackville: ela não pode herdar a

[15] O filho de Vita Sackville-West publicou um livro no qual ele compila cartas de Virginia Woolf para Sackville-West, escritos da própria Vita e capítulos elaborados por ele. Através dos quais conta muito da vida de seus pais e define *Orlando* como "the longest and most charming love letter in literature, in which [Virginia] explores Vita, weaves her in and out of the centuries, tosses her from one sex to the other, plays with her, dresses her in furs, lace and emeralds, teases her, flirts with her, drops a veil of mist around her." Ver em Nicolson, Nigel. *Portrait of a Marriage: Vita Sackville-West and Harold Nicolson*. London: Weidenfield & Nicolson, 1973, p. 201.
[16] Ibid, p. 214.

gigantesca propriedade Knole, em Kent no sudeste da Inglaterra, onde crescera, justamente por ser mulher.[17] Isto fica ainda mais evidente no romance *The Heir* (1922), no qual Sackville-West mostra o quanto a propriedade e seu passado eram de grande importância para ela. Neste sentido, podemos começar a entender o porquê de Virginia Woolf ter precisado fazer uma fusão entre romance e biografia. Parece que somente a combinação do conjunto de possibilidades estéticas que o hibridismo do romance possibilita com a atenção ao passado, que a biografia pressupõe, poderia ser capaz de dar forma à história que Woolf queria contar. Como forjar um presente literário que resgatasse um passado do qual sua amiga nutria um profundo orgulho e que ainda por cima tornasse possível o, até então visto como devaneio, livre trânsito entre os sexos? Ao que tudo indica, *Orlando* realiza tal empreitada. Resta sabermos agora como e se isto realmente ocorre no livro, voltemo-nos para os parágrafos de abertura do romance:

> 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 [...] Orlando's father, or perhaps his grandfather, had struck it from the shoulders of a vast Pagan who had started up under the moon in the barbarian fields of Africa; and now it swung, gently, perpetually, in the breeze which never ceased blowing through the attic rooms of the gigantic house of the lord who had slain him.
> Orlando's fathers had ridden in the fields of asphodel, and stony fields, and fields watered by strange rivers, and they had struck many heads of many colours off many shoulders, and brought them back to hang from the rafters. So too would Orlando, he vowed. But since he was sixteen only, and too young to ride with them in Africa or France, he would steal away from his mother and the peacocks in the garden and go to his attic room and there lunge and plunge and slice the air with his blade. [...] His fathers had been noble since they had been at all.[18]

Atentemos, primeiramente, para o uso do pronome masculino “He” que é seguido imediatamente por um vocativo, cuja função central é explicar algo em relação ao substantivo ou pronome que o antecede. Apesar da narração em terceira pessoa seguida pelo aposto já reproduzir uma estrutura sintática muito típica de um gênero como o biográfico, pois ela é necessariamente explicativa, o que acontece logo em seguida é o oposto, já que a narração levanta uma dúvida em vez de esclarecer. Isto acontece porque é extamente a afirmação da não existência de uma dúvida que cria a dúvida logo na primeira oração e rompe a harmonia discursiva da biografia que

---

[17] Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977, p. 138.
[18] *Orlando*, op., cit., pp. 13 - 14.

existe para, entre outras coisas, trazer certezas sobre a vida de alguém. Também é interessante notar que o que motiva o narrador a fazer essa observação é a "fashion of the time" que "did something to disguise it". Ou seja, ele está ao mesmo tempo marcando temporalmente a sua própria posição no século XX - ao falar da vida de outra pessoa no século XVI - e colocando em xeque a imutabilidade histórica das correspondências diretas entre moda e gênero biológico. Além do mais, cabe salientar o fato da pontuação ter sido usada mais para interromper o progresso linear da biografia e deixar o trabalho do narrador em evidência do que adicionar detalhes de valor documental à história de Orlando. Isto somado à sutileza e centralidade da palavra "talvez", que gera imprecisão biográfica através da sua sugestão de vagueza, pode ser aproximado do conceito de "choque de estranheza" [19] que distancia o leitor do poder encantatório da obra de arte, pois aqui não há o objetivo de reforçar a ação nem tampouco de endossar o discurso biográfico em andamento, mas de neutralizá-lo.

Há ainda a questão da narrativa privilegiar a construção de uma primeira imagem literária de Orlando pela sua origem ostensivamente aristocrática e patriarcal via insistência nos grandes feitos de seus antepassados masculinos (note-se a insistência na palavra "father(s)"), na opulência da "gigantesca casa" (o equivalente do Knole) e na sua a perder de vista linhagem de nobreza. Apesar do parágrafo começar com esta linha ascensional baseada nesta mitificação patriarcal que identificamos, há uma brusca queda de expectativas introduzida pela frase "But since he was sixteen only, and too young to ride with them in Africa or France", a qual coloca Orlando em um ambiente doméstico - associado também à sua mãe -, que por sua vez, está longe de ser uma experiência tão valorosa quanto as que acabaram de ser listadas. Nesta rápida justaposição das diferentes realidades em que os gêneros estão inseridos, Woolf mostra uma sobrevalorização das capacidades atribuídas ao gênero masculino, enquanto articula uma espécie de dissociação de valor dos significados, símbolos e práticas associados ao gênero feminino. Voltaremos a esta operação de dissociação de valor mais tarde.

---

[19] Rosenfeld faz uma longa discussão sobre o distanciamento épico que é fundamental para romper com o transe moralista que o drama burguês induz. Nossa escritora britânica parece interessada neste procedimento para questionar a biografia enquanto gênero literário estabelecido, bem como a percepção automatizada que temos em relação aos gêneros. Este recurso aparece em diversas produções do modernismo europeu da primeira metade do século XX e faz parte de um arsenal técnico amplo e comum a um número de manifestações culturais desde então. Ver no detalhe em Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 157 - 190.

Isto retoma a questão de *Orlando* tensionar não só os papéis de gênero, como também a própria noção de gênero. Neste sentido, talvez seja importante lembrar que a biografia de Orlando é completamente impregnada de incertezas, inclusive em relação a algo aparentemente tão básico como o seu gênero e orientação sexual. Este recurso que causa estranheza ao leitor é retomado e aprofundado de modo a romper com o efeito diegético da obra e fazer com que o leitor experimente um pouco da complexidade da subjetividade humana através das inconstâncias, dúvidas e incertezas da personalidade que a biografia supostamente tenta a todo custo captar. A dúvida em relação ao gênero da protagonista implica uma desautomatização das expectativas de reconhecimento intersubjetivo relacionadas aos gêneros. A fluidez entre os gêneros não se dá apenas no âmbito sexual, mas também literário, pois este romance também é uma biografia. Trocando em miúdos, da mesma maneira que Orlando é homem e mulher, o livro também é romance e biografia. Aliás, esta outra característica marcante de *Orlando* é precisamente o movimento do foco narrativo que, durante todo livro, desliza entre os limites da narração de um romance e a escrita de uma biografia.

> Orlando stood now in the midst of the yellow body of an heraldic leopard. When he put his hand on the window-sill to push the window open, it was instantly coloured red, blue, and yellow like a butterfly's wing. Thus, those who like symbols, and have a turn for the deciphering of them, might observe that though the shapely legs, the handsome body, and the well-set shoulders were all of them decorated with various tints of heraldic light, Orlando's face, as he threw the window open, was lit solely by the sun itself. A more candid, sullen face it would be impossible to find. Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet. From deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after [...] 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 [...] for directly we glance at Orland standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two medallions which were his temples. Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodize. Directly we glance at eyes and forehead we have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore [...] began that riot and confusion of the passions and emotions which every good biographer

> detests. But to continue - Orlando slowly drew in head, sat down at the table...[20]

O uso do presente do indicativo e de marcadores discursivos como "now" cria uma simultaneidade narrativa que lembra muito uma sequência cinematográfica e que será, por diversas vezes, o modo preferencial com que o narrador biógrafo vai registrar as peripécias de Orlando. A propósito disto, vale a pena lembrar que as principais obras de Virginia Woolf foram escritas nas décadas de 1920 e 1930, momento em que as novas tecnologias de reprodução mecânica mudavam significativamente as experiências de produção, distribuição e recepção artísticas. Muitas das experimentações de Woolf com ténicas narrativas se davam sob a influência do desenvolvimento e disseminação do gramofone, do radio, da Kodak e do cinema, por exemplo.[21] Note-se, dessa maneira, o uso do verbo "record" como uma sugestão da apreensão mecânica da realidade sensível a começar pelo próprio biografado. É neste sentido que a tentativa de transposição da velocidade da reprodução mecânica das outras artes para o romance biografia tem a função de gerar rápidas e frequentes transições entre romance e biografia. Isto acontece com tanta frequência e de tal maneira que, no decorrer do romance, esta diferenciação - pautada essencialmente pela dicotomia entre ficção e realidade - fica suspensa através de um pacto silencioso entre narrador e leitor. Embora a narração ficcional típica do romance predomine, ela é constantemente interrompida pelos comentários "realistas" e debochados do biógrafo. O prefácio que consiste, principalmente, de agradecimentos, a divisão em capítulos, as fotos-ilustração, as piadas com as convenções científicas, que o próprio romance utiliza, o subtítulo "uma biografia" e o índice onomástico no final do livro são artifícios propositalmente acadêmicos que sugerem uma hibridização de gêneros literários, que por sua vez, parece estar associada à fluidez de gênero, ou androginia, da protagonista.

Esta passagem traz uma descrição da perfeição andrógina de Orlando ao intercalar adjetivações positivas como "shapely", "handsome", "well-set", "candid" e "exquisite" com adjetivações tipicamente femininas, utilizando frutas "peach down", flores "drenched violets" e algo mais másculo como "Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight". É exatamente a partir da descrição física de Orlando no

---

[20] *Orlando*, op., cit., pp. 14 - 16.

[21] Para uma discussão mais longa e interessantíssima a respeito das relações entre Woolf, tecnologia, cultura de massa e arte ver Caughie, Pamela L. (ed.) *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. London & New York: Routledge, 2013.

começo do primeiro capítulo do livro que identificamos primeiramente esta dinâmica de alternância entre narrativa e discurso (meta)biográfico, a qual vai se preservar em essência até o final da narrativa. O que muda significativamente não é a tensão entre romance e biografia, mas sim como essa tensão vai acontecer, pois se por um lado temos neste início de *Orlando* um cenário elisabetano mais estático, uma narrativa linear repleta de descrições detalhadas, elementos ostensivamente aristocráticos, metáforas ligadas à natureza e um conjunto de descrições físicas fortemente idealizadas que podem até ocupar uma página inteira - destaquemos neste sentido a descrição acima de Orlando e da princesa russa como exemplos mais radicais. Por outro lado, nas partes finais do livro observamos essa mesma tensão dentro da acelerada Londres do século XX e do quadro de experimentação da técnica do fluxo de consciência - veremos estas alterações específicas no detalhe mais a frente. Além disso, voltando para este trecho acima, temos uma triangulação entre a mãe de Orlando, o biógrafo e o próprio Orlando que pode muito bem ser lida como um comentário sobre como os grandes feitos dos homens são narrados. Note-se "happy the mother... happier still the biographer... never she... nor he". A mãe de Orlando - personagem extrememante secundária e sem nome - é quase um acidente de percurso na história dos grandes homens de tão minimizada que é. Ela, portanto, apenas "bears" o jovem rapaz que terá glórias e feitos que serão imortalizados pelo biógrafo. A simultaneidade da qual falamos logo acima é explicada quando, referindo-se a si mesmo, o narrador diz que o escriba de Orlando vai segui-lo em todos os seus feitos. Tal explicação porém não esclarece muito já que o problema de verossimilhança (que a biografia pede) permanece: como é mesmo que um biógrafo vai seguir anotando tudo o que Orlando fizer durante todos esses séculos? Reparemos então que os primeiros espantos anti-realistas que corroem a verossimilhança biográfica também são tratados como um problema do ponto de vista do leitor historicamente localizado 300 anos após o começo de *Orlando*. Isto é, do mesmo modo que há uma desfamiliarização ou estranhamento com a correspondência entre roupas e gênero em um outro momento histórico, a questão da verossimilhança também é historicizada pela sua relativização no interior do romance. Virginia Woolf, através de seu narrador biógrafo, gera uma coerência interna de *Orlando* em via de causar uma pluralidade de plausabilidades. Atacando, assim, normas e convenções de toda ordem.

Dito isto, pode-se afirmar que o fluxo narrativo dessa primeira descrição física de Orlando é interrompido por uma menção a "catalogues of youthful beauty",

justamente para inserir uma referência irônica e propositalmente anacrônica que desestabilize uma quaisquer tentativa de completa imersão diegética no contexto elizabetano. Ademais, a insistência na expressão "directly we glance at" pode ser interpretada como uma ironia a respeito da dita objetividade e falta de mediações que preenche o discurso biográfico de autoridade. Isto pode ser dito porque apesar do narrador estar olhando diretamente para Orlando e aparentemente descrevendo sua aparência a partir do que ele vê, a falta de objetividade fica evidente com as descrições físicas imensamente subjetivas que o biógrafo produz. Esta interpretação pode ser sustentada ainda pelo próximo paralelismo composto pela expressão "every good biographer", pois ali fica expressamente demonstrado como a visão subjetiva e consciente do biógrafo interfere e muito na sua narração ao selecionar, organizar, excluir e enfatizar os dados, o que consequentemente impacta a nossa percepção de toda *História*.

O espaço do romance é um elemento constitutivo da narrativa que também será bastante explorado por Virginia Woolf em *Orlando*. Prestemos atenção em como o narrador constrói o mundo de Orlando na Inglaterra do final do século XVI:

> So, after a long silence, 'I am alone', he breathed at last, opening his lips for the first time in this record. He had walked very quickly uphill through ferns and hawthorn bushes, startling deer and wild birds, to a single oak tree. It was very high, so high indeed that nineteen English counties could be seen beneath; and on clear days thirty or perhaps forty, if the weather was very fine. Sometimes one could see the English Channel, wave reiterating upon wave. Rivers could be seen and pleasure boats gliding on them; and galleons setting out to sea; and armadas with puffs of smoke from which came the dull thud of cannon firing; and forts on the coast; and castles among the meadows; and here a watch tower; and there a fortress; and again some vast mansion like that of Orlando's father, massed like a town in the valley circled by walls. To the east there were the spires of London and the smoke of the city; and perhaps on the very sky line, when the wind was in the right quarter, the craggy top and serrated edges of Snowdon herself showed mountainous among clouds. For a moment Orlando stood counting, gazing, recognizing. That was his father's house; that his uncle's. His aunt owned those three great turrets among the trees there. The heath was theirs and the forest; the pheasant and the deer, the fox, the badger, and the butterfly.[22]

O primeiro comentário a ser feito diz respeito ao tom geral da passagem: há obviamente uma cosmovisão mais estática e unitária, sobretudo se a compararmos

[22] Virginia Woolf, pp. 17 - 18.

com o momento de composição do romance. Não é apenas a altura do morro que possibilita a experiência de ver tantos lugares; além de Orlando ter uma visão completa de todo mundo que o rodeia, ele parece se sentir proprietário e ter profundo conhecimento acerca deste mundo. Isto fica evidente ao atentarmos para o uso sequencial dos verbos "counting", "gazing" e "recognizing" logo antes dos pronomes possessivos "his" e "theirs" no final do trecho. Esta unidade e fácil reconhecimento do mundo ao seu redor difere violentamente da alienação, atomização social e crise do sujeito do romance que é tão característa da prosa do final da década de 1920. Há um sátira do que Raymond Williams nomeou de "comunidades cognoscíveis" e isto pode ser afirmado, entre outras razões, porque o mundo de Orlando no século XVI tem que ser claramente esvaziado de pessoas para que ele se transforme "no que há para ser conhecido [...] da posição do observador"[23]. Ou seja, Apesar das intromissões esporádicas do narrador biógrafo do século XX pertubar este certo equilíbrio de tom formal e temático, o que há para ser narrado neste momento da vida de Orlando necessariamente depende de um ponto de vista social aristocrático. Somente mudanças sociais radicais como é o caso da progressiva dissolução da sociedade inglesa rural para dar lugar a um estado-nação modernizado, belicista, policial e urbanizado que vai produzir uma crise nesta cosmovisão, já que se trata menos de "uma questão de expansão e complicação físicas" do que "um problema de ponto de vista e de consciência"[24].

Destaquemos que a primeira fala de Orlando e do romance - "I am alone" - acompanhada pela menção a "this record" sugere que ele esteja falando para uma câmera enquanto ela o grava. Faz-se importante mencionar novamente que essa é a "era da da reprodutibilidade técnica"[25] e que as novas percepções, que esse momento do desenvolvimento ténico das artes traz, são materiais trabalhados na forma do romance.

É interessante notar também a justaposição entre o estilo ensaístico típico da biografia com todo seu vocabulário - "this record" -, conectores e pontuações que dão fluidez e clareza ao texto e o tema quase pastoril - normalmente mais lírico - que traz consigo todas as suas "ferns", "bushes", "deer" e "birds" no caminho para uma

---

[23] Williams, Raymond. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 229.
[24] Williams, Raymond. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: The Hogarth Press, 1970, p. 26.
[25] Sobre esse tema ver Benjamin, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In *Obras Escolhidas I: Mágica e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

“single oak tree” no topo de um morro. Novamente vemos o deslocamento do foco narrativo, ora muito ora menos aparente, entre romance e biografia. Há um ritmo narrativo volúvel que apresenta a comunidade cognoscível para satirizá-la; traz o lirismo bucólico para contrapo-lo ao mundanismo da biografia; e, por fim, que coloca um centro de consciência no biógrafo dentro de um romance modernista hostil a essa convenção e que destoa do centro de consciência menos racional de Orlando. O que torna a textura da narração volúvel é o movimento dinâmico e interrelacional entre todas essas questões dentro do romance.

Não se trata, contudo, somente de uma idealização da protagonista, mas de um mecanismo que cria uma distinção de classe que é fundamental para uma compreensão da totalidade da obra. A personagem Orlando parece ser construída de modo a destacar, entre as suas posses, um recurso escasso: uma certa autonomia individual em relação às determinações sócio-históricas vigentes justamente por ser parte de uma classe proprietária. Se nos primeiros capítulos Orlando está no topo do seu mundo, contemplando-o e está em harmonia com o espírito da época, no desenrolar do enredo Orlando passa a brigar com as mudanças de costumes até o ponto de se adaptar (ainda que contra vontade) ou de simplesmente se isolar. A esta maior autonomia também acrescenta-se a questão de Orlando ter tido um passado masculino e – tendo em vista a epígrafe de Beauvoir – isto lhe confere uma vantagem ainda maior em relação às outras mulheres. A socialização de Orlando, já como mulher, dar-se-á em um patamar muito singular, pois além dela contar com propriedades e origem aristocrática, há a questão da memória social do gênero dominante, que por sua vez, a torna ainda mais consciente das relações desiguais entre os gêneros desenvolvidas no enredo do romance.

Nesse sentido, vale a pena olhar com mais atenção o comportamento da personagem Orlando neste primeiro capítulo:

> He was young; he was boyish; he did but as nature bade him do. As for the girl, we know no more than Queen Elizabeth [...] It may have been Doris, Chloris, Delia, or Diana, for he made rhymes to them all in turn; equally, she may have been a court lady, or some serving maid. 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 [...] At this season of his life, when his head brimmed with rhymes and he never went to bed without striking off some conceit, the cheek of an innkeeper's daughter seemed fresher and the wit of a gamekeeper's niece seemed quicker than those of the ladies at Court. Hence, he began going frequently to Wapping Old Stairs and the beer gardens at night, wrapped in a grey cloak to hide the star at his neck and the garter at his knee [...]

> Soon, however, Orlando grew tired, not only of the discomfort of this way of life, and of the crabbed streets of the neighbourhood, but of the primitive manner of the people [...] So, always keeping them in happy memory, he left off frequenting the beer gardens and the skittle alleys, hung his grey cloak in his wardrobe, let his star shine at his neck and his garter twinkle at his knee, and appeared once more at the Court of King James. He was young, he was rich, he was handsome. No one could have been received with greater acclamation than he was.[26]

A volubilidade de Orlando neste trecho salta aos olhos. Além da lista de aventuras sexuais que a protagonista tem em um curto espaço de tempo, podemos observar a transição entre poesia e "the primitive manner of the people" e o seu livre caminhar da corte para o submundo. Há uma série de paralelismos semânticos que reforçam esta transitoriedade: "wild and the weeds" e "garden flowers"; "inkeeper's daughter", "gamekeeper's niece" e "ladies at court"; "star at his neck", "garter twinkle at his knee"[27] e "grey cloak"; "Wapping Old Stairs"[28] e "Court of King James I". Note-se ainda que a imagem literária de Orlando construída pela narrativa é formada por uma forte adjetivação positiva - "young", "boyish", "rich" e "handsome" -, por seus talentos poéticos - "he made rhymes to them all" e "his head brimmed with rhymes" - e por um ímpeto caprichoso que dirige suas ações. Em linhas gerais, vemos mais uma vez que apesar do conteúdo ser biográfico, o que nos faria esperar uma forma narrativa mais séria e afastada desses acontecimentos mais específicos ou em tempo real, o modo como a estória nos é contada é mais despojada e próxima como a de um romance.

Esta passagem acontece logo após a Rainha Elizabeth I flagrar Orlando beijando uma moça, o que o leva a abandonar temporariamente a corte e viver os prazeres da vida elizabetana mundana. Ele começa o romance indo de sua casa até o alto de um morro (como vimos anteriormente), frequenta a corte elizabetana, passa a viver a boemia da virada do século, escreve rimas e depois, quando fica cansado de tudo isto, volta para a corte, agora do Rei James I. O seu comportamento de maneira geral - resumido pela frase "he did but as nature bade him do" - nos leva a crer que

---

[26] *Orlando*, op., cit., pp. 27 - 30.

[27] Pequena cinta liga que cintila. Um adereço comumente usado por princesas. O fato de Orlando usar uma "grey cloak to hide the star at his neck and the garter at his knee" sugere outra polarização, do ponto de vista do século XX, com o adjetivo "boyish" anteriormente usado e que seu lado afeminado repleto de adereços tenha que ser escondido do público de fora corte.

[28] Na região de Wapping, zona leste de Londres, há escadas antigas e famosas que dão acesso às margens do rio Tâmisa em momentos de maré baixa. Estas escadas são bastante velhas e cheias de musgos, devido à umidade do lugar. O fato de Orlando ficar cansado do desconforto do lugar reforça a ideia de que trata-se de um lugar muito insalubre e frequentado por camadas sociais das mais desagregadas.

Orlando segue seus impulsos mais imediatos sem muitas restrições. A inconstância e o capricho do herói biografado, na verdade, salientam uma distinção de classe vital para o projeto artístico no qual este romance se insere e que Woolf conseguiu colocar não somente no conteúdo do enredo, mas também na própria persongem principal. Parece que é tendo isto em vista que Terry Eagleton afirma que "como Jane Austen, [Woolf] tinha um olhar extraordinariamente rápido para status, renda, bem como para as nuances de distinção de classe mais microscópicas"[29]. Tendo já dito que *Orlando* foi baseado na vida de Vita Sackville-West, cuja origem de classe direta é a aristocracia inglesa, fica mais fácil mapear um pouco da situação econômica imensamente favorável de Sackville-West, principalmente na Inglaterra coberta de incertezas do primeiro pós-guerra. A própria Virginia Woolf em um ensaio chamado "Memories of a Working Class Women's Guild" (1931) vai reconhecer os privilégios de classe que tinha em relação às companheiras de classes menos abastadas.[30] Assim, é razoável afirmar que a realidade mais afortunada da classe social de Woolf e de Sackville-West deu as condições objetivas para que elas pudessem se dedicar ao cultivo do espírito através da escrita, da jardinagem, de terem uma vida muito confortável - especialmente em relação aos de baixo - e repleta de luxos, festas, amantes, viagens e experimentações sexuais escandalosas para moral da época.

Aliás, o ensaio feminista de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), pode ser lido como uma tentativa de demonstrar as condições materiais objetivas que são necessárias para que uma mulher possa se dedicar à escrita. Com efeito, é justamente nesta obra que ela vai constatar que "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção," pois "não se pode pensar bem, amar bem, dormir bem, quando não se jantou bem"[31]. Além de ser um jovem nobre, Orlando é um poeta. A este respeito é possível dizer que a experiência de classe de Woolf e, mais especificamente de Sackville-West, é traduzida na própria forma narrativa através dos deslocamentos espaciais e temporais do romance, bem como dos deslizamentos entre romance e biografia e da volubilidade caprichosa da

---

[29] Eagleton, Terry. "Virginia Woolf" In *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 309.

[30] Neste ensaio Woolf busca reconstruir sua experiência em 1913 no Women's Co-operative Guild Congress. No ensaio ela refere a si mesma como "comfortable capitalist head" e reconhece sua posição de "benevolent spectator... irretrievably cut off". Ver em Woolf, Virginia. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 148.

[31] "A good dinner is of great importance to good talk. One cannot think well, love well, sleep well, if one has not dined well." Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2012, p. 21.

personagem principal. É dessa maneira que podemos começar a pensar em um princípio formal satírico para romance que se alicerça na reiteração de uma noção de volubilidade [32] dos elementos constitutivos da narrativa. Há uma incansável desobediência consciente das convenções e do modelo de vida puritano-burguês paradigmático para Inglaterra, do mesmo modo que ocorre um desrespeito das noções de verossimilhança que coordenam o tempo e o espaço narrativos do romance realista. Vejamos agora as continuidades e descontinuidades que o foco narrativo estabelece com esse possível princípio formal do romance que estamos tentando caracterizar.

> The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; [...] But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the readers make of them what he may.[33]

Esta abertura do segundo capítulo do romance (século XVII) começa com o biógrafo se dirigindo ao leitor, falando de si mesmo na terceira pessoa do singular. Isto pode ser lido como uma sátira das tentativas estilísticas de impessoalização do discurso com o intuito de forjar uma certa objetividade. Ao se referir a si mesmo na terceira pessoa do singular, ele acaba por criar uma objetivação, ou entidade profissional externa ("the biographer") que possivelmente está a salvo das determinações subjetivas e pessoais. Tal deboche fica escancarado, em um primeiro momento, porque a impessoalização não é nem de perto suficiente para compensar a confissão do biógrafo de falta de informação para continuar a narrar uma parte da vida de Orlando que é "dark, mysterious, and undocumented" e, em um segundo momento, porque há a introdução de duas hipérboles que completam o tom irônico: "Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it". Na verdade, podemos suspeitar que até o uso da terceira

---

[32] Esta volubilidade de Orlando pode ser aproximada da ideia de volubilidade desenvolvida na análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* feita por Roberto Schwarz. Basicamente, ele observa que a volubilidade da narração e da vida do difunto autor está em consonância com a larga margem de manobra e de privilégios conferidos ao narrador devido à sua classe social no Brasil do século XIX: a classe proprietária brasileira, cuja acumulação de riqueza estava assentada no trabalho escravo que representava praticamente todas as relações de produção da época. Ver em Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2012.

[33] *Orlando*, op., cit., p. 63.

pessoa, como modo de gerar impessoalização e possível autoridade discursiva, é ridicularizado através do seu próprio uso para descrever uma forte ineficiência. Mas, por outro lado, o fato do biógrafo intercalar uma narração minimamente séria e comprometida com a transmissão de informações sobre o biografado com trechos como este que estamos analisando já demonstra uma margem de liberdade que outros biógrafos não tem. De fato, o biógrafo de Orlando parece poder fazer o que ele quer com a obra que ele está compondo e faz questão de deixar isso bastante evidente. Seu comportamento volúvel - que ora leva a sério seu trabalho de redigir uma biografia de maneira tradicional, ora tira sarro da seriedade desta atividade - tem ainda uma dimensão de classe, porque não é qualquer autor que escreva para viver ou que não tenha a propriedade dos meios de produção cultural - uma editora como a Hogarth Press dos Woolf, por exemplo - que pode se dar ao luxo de não escrever de acordo com as regras. Podemos afirmar, portanto, que a volubilidade em *Orlando* está presente tanto no conteúdo temático aparente, quanto pela forma como o romance é narrado. Isto porque o narrador compartilha deste privilégio que não está disponível para a ampla maioria dos escritores - o que configura uma distinção de classe - e devido ao fato dele demonstrar uma consciência em relação ao processo narrativo que o permite se aproximar e se afastar do mesmo ao seu bel prazer.

Pode-se dizer também que ao protagonizar o seu próprio desmascaramento, dirigindo-se diretamente ao leitor, o narrador promove o desmanche da naturalidade e imparcialidade narrativas que são vitais para o bom funcionamento do discurso biográfico[34]. Através do narrador, Woolf desmantela a autoridade discursiva da biografia e uma série de certezas universais que são parte de um conjunto de dispositivos ideológicos de dominação e mascaramento da complexidade da realidade social. O efeito produzido aqui é o de ganho de

[34] Com efeito, Virginia Woolf se dedicou muito à questão da biografia durante sua vida. Em 1927 (ano anterior à publicação de *Orlando*) ela escreveu o ensaio "The New Biography", no qual problematiza os critérios de verdade e os métodos utilizados pelos biógrafos vitorianos, a saber, a simples sobreposição de fatos, os “incontáveis documentos”, o “encobrimento” de certos aspectos moralmente inaceitáveis ou constrangedores e o enaltecimento de “virtudes vitorianas”. Além disso, ela formula sua crítica ao método biográfico a partir do privilegio que este dá às ações em detrimento da personalidade. Isto revela muitas das ideias que estão nas estruturas formais de *Orlando*, da concepção de narração e de experiência humana como um todo de Woolf: “... And it is obvious that it is easier to obey these precepts by considering that the true life of your subject shows itself in action which is evident rather than in that inner life of thought and emotion which meanders darkly and obscurely through the hidden channels of the soul.” Em "The Art of Biography" (1939) ela retoma muitas das ideias, mas desta vez enfatiza que a biografia é um gênero em construção e que tem grande potencial caso consiga admitir e explorar sua capacidade de “dar o fato criativo”, isto é alcançar um equilíbrio entre fato e ficção. Ver Woolf, Virginia. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

consciência ao não dissociar forma e experiência. Expliquemos. O discurso biográfico e jornalístico de massas – que é uma das principais questões colocadas na ordem do dia para autores como Virginia Woolf que escrevem no final da década de 1920 em um grande centro urbano europeu – é marcado tanto pela imensa gama de possibilidades abertas pela tecnologia de reprodutibilidade mecânica quanto pela simplificação atroz da realidade e construção de uma realidade alternativa e apologética das contradições sociais vigentes para um número até então inimaginável de pessoas. Em vez de utilizar os avanços técnicos para multiplicar os pontos de vista sociais - o que não deixa de acontecer -, Woolf nota que está acontecendo uma usurpação destas tecnologias para fabricação de hegemonia tanto na Inglaterra quanto no movimento fascista na Alemanha. Tal discussão aparece em vários de seus ensaios, mas ganha realmente fôlego no final da década de 1930 com a publicação de *Three Guineas*. Uma das soluções que a escritora encontrou para problematizar este processo em curso foi relativizar todas as informações que aparecem como universais ou incontestáveis sobre o mundo ou sobre alguém. Daí, o narrador de Orlando representar um acinte contra a pretensiosa atividade de narrar ao dizer que muitas vezes vai ter que usar a imaginação e interpretar fatos dada a falta de documentos. A dúvida expressa em relação à idade de Orlando é um outro exemplo de como Woolf não está interessada em nos dar uma imagem bem acabada de sua protagonista.[35] Talvez porque ela mesma não saiba e não se interesse pelas convenções, mas sim pelo que a subjetividade, expressa pela personalidade da personagem em movimento, pode falar por si. A autoridade discursiva, novamente, é minada pela exposição de suas próprias fragilidades. A ironia aparece como elemento de composição central não apenas porque se torna parte do conteúdo, mas também devido ao fato de ser construída e reiterada através da desconstrução da irrefutabilidade dos documentos utilizados e da descrição minuciosa das limitações e precariedade destes documentos, que são partes constitutivas e que viabilizam o próprio narrador no texto biográfico. Vejamos mais um momento de autossabotagem do narrador em que essas e outras características estão novamente presentes:

> It is, indeed, highly unfortunate, and much to be regretted that at this stage of Orlando's career, when he played a most important part in the public life of his country, we have least information to go upon. [...] the revolution which broke out during his period of office, and the fire which

[35] "Thus, at the age of thirty, or thereabouts, this young Nobleman had not only had every experience that life has to offer, but had seen the worthlessness of them all" Ver *Orlando*, op., cit., p. 93.

> followed, have so damaged or destroyed all those papers from which any trustworthy record could be drawn, that what can give is lamentably incomplete. Often the paper was scorched a deep brown in the middle of the most important sentence. 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. We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination.[36]

Mais uma vez vemos o procedimento em que o foco narrativo chama atenção para si com o intuito de discutir a sua atividade. Há uma questão de fundo que é importante destacar: tanto o excerto anterior quanto o logo acima são parágrafos de abertura dos capítulos dois e três, respectivamente. Se em biografias tradicionais a divisão em capítulos acontece para organizar e ressaltar os principais aspectos da vida do biografado que serão visitados pela obra, em *Orlando*, além destas funções, a segmentação da estória tem a função de delimitar uma temporalidade simultanemente linear e fantástica. No lugar de lermos uma contextualização ou antecipação do que vem a seguir, o que vemos no início destes dois capítulos é a problematização, ou até mesmo suspeita, de todo conteúdo que será colocado nas páginas seguintes. No entanto, esta problematização não deve ser vista de maneira unilateral, pois se por um lado ela levanta dúvidas a respeito da veracidade das informações, por outro lado ela também cria uma aproximação entre o leitor e o narrador, já que ele não parece muito preocupado em enganar ou em sustentar as aparências que um biógrafo normalmente mantém. Novamente vemos aquele pacto silencioso entre leitor e narrador que discutimos anteriormente. Além disso, vale a pena precariedade dos documentos citados logo acima não é devido a algum acaso qualquer, pelo contrário, está implícito e normalmente destacado nas edições anotadas do romance que os documentos foram comprometidos devido à Guerra Civil Inglesa (1642 - 1649) e ao Grande Incêndio de Londres (1666).

Sobre estes dois últimos trechos que estamos analisando, lembremos três fatores: (1) Orlando passa por dois transes que o fazem dormir por exatamente sete dias; (2) o primeiro transe ocorre no segundo capítulo[37] e o segundo transe acontece

---

[36] Virginia Woolf, *Orlando*, p. 115.

[37] "One June morning - it was Saturday the 18th - he failed to rise at his usual hour, and when his groom went to call him he was found asleep. Nor could he be awakened. He lay as if in a trance, without perceptible breathing; and though dogs were set to bark under his window; cymbals, drums, bones beaten perpetually in his room; a gorse bush put under his pillow; and mustard plasters applied

no terceiro capítulo[38]; (3) ambos os transes estão relacionados com experiências sexuais e acontecem durante processos revolucionários. O primeiro transe antecede e isola Orlando dos eventos que vão culminar na Guerra Civil Inglesa (1642 - 1649), que teve como principal resultado a condenação à morte do rei Charles I. Já o segundo ocorre durante o período em que Orlando está servindo como embaixador na Turquia e enquanto a Revolução Gloriosa (1688 - 1689) estoura na Inglaterra. Não deve parecer surpreendente pensarmos que ambos anúncios da falta de precisão sobre os acontecimentos da vida de Orlando prestes a serem narrados estão diretamente relacionados aos misteriosos momentos de transe de Orlando e aos pormenores das revoluções que fazem parte destes instantes tanto da História quanto do romance. A não representação da História, ou a complexificação da experiência histórica, escancara o fato de que ela é sempre uma construção passível de erros e regida por interesses. De fato, rastrear as correspondências cronológicas entre eventos históricos e o enredo de *Orlando* não é uma atividade fácil e tal dificuldade de representação deve ser vista como um dos que Woolf quer trabalhar em *Orlando*. A problematização da representação da História, portanto, está relacionada a pelo menos dois fatores que vamos discutir agora. Primeiro às dificuldades de se reconstruir tempos muito longínquos dos quais não temos informações precisas ou irrefutáveis e, segundo, à problemática de se representar a vida e a subjetividade de uma pessoa.

Um exemplo mais evidente do primeiro problema é a localização sócio-histórica inicial da protagonista no alvorecer da história moderna britânica na virada do século XVI para o XVII, período o qual não dispomos de tanta documentação ou registros como os séculos subsequentes. Neste sentido, o fato de Orlando ser um poeta elisabetano que namora muitas meninas bonitas e conhece a princesa russa Sasha durante o carnaval na corte do rei James I, mas que se exila em sua casa justamente durante a aventura republicana inglesa após uma vitória dos puritanos sobre os

---

to his feet, still he did not wake, take food, or show any sign of life for seven whole days. On the seventh day he woke at his usual time" *Orlando*, op., cit., p. 64.

[38] "Next morning, the Duke, as we must now call him, was found by his secretaries sunk in profound slumber amid bed clothes that were much tumbled [...] No suspicion was felt at first, as the fatigues of the night had been great. But when the afternoon came and he still slept, a doctor was summoned. He applied remedies [...] but without success. Orlando slept on [...] And still Orlando slept. Morning and evening they watched him, but, save that his breathing was regular and his cheeks, still flushed their habitual deep rose, he gave no sign of life. Whatever science or ingenuity could do to waken him they did. But still he slept. On the seventh day of his trance (Thursday, May the 10th) the first shot was fired of that terrible and bloody insurrection of which Lieutenant Brigge had detected the first symptoms [...] the centre of the room where Orlando still lies sleeping [...] the bed where Orlando lies sleeping [...] We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters [...] at which Orlando woke." *Orlando*, op., cit., pp. 127 - 132.

anglicanos e católicos não deve ser negligenciado como uma mera sucessão de detalhes temporais da narrativa. Em vez disso, isto deve ser visto como um marcador político na própria personagem que passa a conceitualizar um processo histórico e formar uma opinião em relação a este mesmo processo tão decisivo para história da Inglaterra. Logo após a vitória da Revolução Puritana, em 1649 para ser mais exato, o parlamento comandado pela Commonwealth of England aprova uma série de leis que pretendiam regular o comportamento moral da população. Entre as medidas adotadas podemos destacar o fechamento dos teatros - onde a dramaturgia do período elisabetano floresceu -, que respondiam à necessidade de criar um mundo onde "o prazer mundano não mais teria lugar"[39]. O "governo dos santos" atendia diretamente aos interesses dos puritanos - cuja origem de classe era predominantemente burguesa - que tinham conflitos econômicos com os nobres proprietários de terras partidários do rei Charles I que, por sua vez, fora decapitado durante a revolução. Lembremos que embora Orlando se isole de todo esse quiprocó, ele, como nobre, tinha muitos interesses em jogo. Somente em 1660 a monarquia é restabelecida, Charles II sobe ao trono e seu exílio na França proporcionou, na Inglaterra parcialmente restaurada, a introdução do "gosto pela elegância, pela galanteria e pelas artes em geral, as quais gozavam de baixo prestígio aos olhos dos puritanos, desconfiados de qualquer forma que pudesse encantar os sentidos e contaminar a fé"[40]. Vale notar que Orlando retorna à vida pública apenas com a restauração da monarquia e que é justamente o rei Charles II que o envia à Constantinopla como embaixador e que o torna duque:

> Thus realizing that his home was uninhabitable, and that steps must be taken to end the matter instantly, he did what any other young man would have done in his place, and asked King Charles to send him as Ambassador Extraordinary to Constantinople.[41]

Além disso, esta passagem reitera o caráter volúvel da narração, que sugerimos mais acima, porque fica evidente que trata-se de mais um capricho da personagem e uma mudança brusca do tempo - estávamos até então na corte do rei James I e então aparecemos já na restauração sob o domínio de Charles II - e espacial - trocamos o ambiente privado inglês da mansão de Orlando para o oriente.

---

[39] Cevasco, Maria Elisa & Siqueira, Valter L. *Rumos da literatura inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 29.
[40] Ibid, p. 37.
[41] *Orlando*, op., cit., p. 113.

Aparentemente o que vemos nos primeiros capítulos de Orlando é mais uma aliança pragmática entre a autora empírica com a aristocracia, via nobreza de Orlando, de modo a se contrapor aos costumes artísticos e morais puritanos. Isto é, há mais uma oposição entre os valores culturais refinados e a moral mais frouxa das ordens aristocráticas pré-capitalistas e o puritanismo burguês[42] do que uma edificação do antigo regime. Notamos aqui um dilema anti-capitalista tipicamente modernista que, por um lado se encanta contraditoriamente com a ampliação do campo de experiência que a modernização capitalista viabiliza, mas que, ao mesmo tempo, não se furta à crítica do pragmatismo, provincianismo e conservadorismo da classe média emergente que dirigiu tal modernização. É tão verdade que tal impasse de costumes persistiu até o contexto do capitalismo bem mais maduro dos anos 1920 que ele está expresso em *Orlando*.

A segunda dificuldade no que tange ao paralelismo entre a dificuldade de reconstrução histórica e representação da personalidade humana pode ser explorada da seguinte maneira. A história, enquanto abstração, coloca um conjunto variável de resistências à sua própria simbolização não somente devido a sua imensidão de detalhes e particularidades, mas especialmente por causa da sua imaterialidade ou falta de concretude. Isto quer dizer que embora a história possa ser vista como a causa crucial dos fenômenos contemporâneos, ela é sempre uma causa ausente porque ela não tem como essência a forma de um texto ou de uma coisa que exista no mundo real para ser consultada. Pelo contrário, a narração histórica, seja ela textual, verbal ou imagética, é apenas a forma como a história *aparece* para nós. É tendo isso como pressuposto que podemos dizer que o inconsciente político que estrutura uma obra como *Orlando* impõe o processo de narrativização da história[43] (neste caso específico do fim do século XVI até o início do século XX) de modo a torná-la acessível para

---

[42] "A dominação do calvinismo, tal como vigorou no século XVI em Genebra e na Escócia, na virada do século XVI para o século XVII em boa parte dos Países Baixos, no século XVII na Nova Inglaterra e por um tempo na própria Inglaterra, seria para nós a forma simplesmente mais insuportável que poderia haver de controle eclesiástico do indivíduo. Foi exatamente assim, aliás, que a sentiram amplas camadas do velho patriciado da época, em Genebra tanto quanto na Holanda e na Inglaterra. Não um excesso, mas uma insuficiência de dominação eclesiástico-religiosa da vida era justamente o que aqueles reformadores, que surgiram nos países economicamente mais desenvolvidos, acharam de criticar. Como explicar então que naquela época tenham sido justamente esses países economicamente mais desenvolvidos e, como ainda veremos, dentro deles precisamente as classes médias "burguesas", e então economicamente emergentes" Ver em Weber, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 31.

[43] Fredric Jameson faz uma longa discussão sobre as diversas linhas históricas do historicismo, o conceito de causa ausente e define de maneira mais detalhada o inconsciente político. Ver em “On Interpretation” In *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1981, pp. 34 - 35.

problematização estético política. Contudo, isto não acontece de maneira direta nem transparente, mas de um jeito repleto de imprecisões, sugestões e problematizações, porque Woolf parece querer demonstrar que da mesma forma que o narrador olha e modifica o que nos conta sobre os séculos passados da vida de Orlando a partir do seu ponto de vista do século XX, a História também se altera dependendo de acordo com o que ela é organizada. Daí a necessidade de Woolf colocar na voz do narrador que ele terá que "speculate, to surmise, and even to use the imagination" para que não sobre dúvidas acerca do caráter fatalmente ideológico da reconstrução histórica.

Isto tem a ver também com a estrutura formal de *Orlando* que está muito mais perto de um pastiche que envolve eventos históricos e estilos de outros escritores do que de um romance histórico. Esta é a principal razão pela qual o prefácio do romance começar por dizer que "yet no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott"[44]. Primeiramente porque além de *Orlando* girar em torno da questão heróica do indivíduo e das suas respectivas *aventuras* ultramarinas, o primeiro comentário sobre o processo de composição do romance faz uma referência direta a Daniel Defoe (1660 - 1731).[45] Em segundo lugar, a forma de *Orlando* evidentemente resgata muitas das técnicas antirrealistas de *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1759) de Laurence Sterne (1713 - 1768) como, por exemplo, a ironia desabusada, os elementos fantásticos, as longas digressões que emperram o ritmo da narração[46], a sátira das convenções literárias e as experimentações com o tempo e espaço narrativos. E, finalmente, porque vemos em *Orlando* as preocupações com a representação histórica de Sir Walter Scott (1771 - 1832), ainda que com arranjos muito distintos. Temos, desse modo, a operação de um enfraquecimento da

---

[44] *Orlando*, op., cit., p. 5.

[45] "I might write a Defoe narrative for fun" Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Anne Olivier Bell & Andrew McNeillie (ed.). Volume 3. London: The Hogarth Press, 1979.

[46] Um breve exemplo das digressões à maneira Sterne acontece logo depois de Orlando acordar do primeiro transe: "But if sleep it was, of what nature, we can scarcely refrain from asking, are such sleeps as these? Are they remedial measures - trances in which the most galling memories, events that seem likely to cripple life for ever, are brushed with a dark wing which rubs their harshness off and gilds them, even the ugliest and basest, with a lustre, an incandescence? 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? And then what strange powers are these that penetrate our most secret ways and change our most treasured possessions without our willing it? Had Orlando, worn out by 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 life? Having waited well over half an hour for an answer to these questions, and none coming, let us get on with the story." *Orlando*, op., cit., pp. 65 - 66.

objetividade e da estabilidade do gênero biográfico e da matéria histórica através da subjetivação ou interiorização dos procedimentos de construção narrativa.

Isto quer dizer que a pergunta-título desta parte só pode ser respondida de uma maneira. *Orlando* é tanto um romance quanto uma biografia, pois é exatamente a clareza da identidade dos gêneros - tanto literária quanto sexual - que ele busca rebuscar. Não com o intuito de suprimir um ou outro. E sim com o objetivo de celebrar a instabilidade e a pluralidade que as expressões do espírito têm. A literatura de Virginia Woolf é comumente associada ao mundo da interioridade, precisamente porque ela parte do pressuposto que o mundo da exterioridade é construído e visto necessariamente a partir da subjetividade humana. Não é à toa que as suas obras tenham como conteúdo decantado - isto é, tenham como forma - a inconstância e a difículdade de apreensão da personalidade individual. É devido a esta compreensão que ela busca tensionar liricamente a narração de um romance como *The Waves* (1931) de tal modo que ele se transforme em uma forma híbrida entre o gênero épico e o gênero lírico. Ou, como esperamos ter demonstrado, em *Orlando* onde ela busca o mesmo resultado só que entre o romance e a biografia. Afinal, por que uma biografia só pode ser feita sobre alguém que realmente existe ou existiu? Aliás, quem disse que Orlando não é Vita, ou que Vita não é Orlando? Por que uma biografia só pode ser sobre uma pessoa? Woolf refletiu sobre esta questão e a resolveu com *Flush: A Biography* (1933) outro romance-biografia só que desta vez centrado na vida do cocker spaniel inglês de estimação da poetisa vitoriana Elizabeth Barrett Browning (1806 - 1861). Porém, como veremos no detalhe mais adiante, esta visão de mundo acaba produzindo alguns prejuízos, porque tende a inflar a subjetividade e a interioridade em detrimento das possíveis qualidades que uma objetividade e uma exterioridade, construídas e vistas a partir de um ângulo comprometido com uma coletividade orgânica, podem gerar; como é o caso da obra de autores que escreveram no mesmo período, a saber, Vladimir Mayakovsky (1893 - 1930), John dos Passos (1896 - 1970) ou Bertolt Brecht (1898 - 1956). A seguir faremos um exercício de historicização das técnicas, materiais, métodos e pressupostos de representação artísticos que estavam à disposição não somente de Woolf, mas também destes outros escritores.

Acumulação modernista

> *O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através do cidadão e reage às impressões externas com nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina. E justamente como tal é que implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade, e, com o gótico e o romantismo, significa um dos mais importantes pontos de mutação na história da arte ocidental. No processo dialético representado pela história da pintura – a alternação do estático e do dinâmico, do traçado e da cor, da ordem abstrata e da vida orgânica -, o impressionismo forma o clímax do desenvolvimento no qual se dá reconhecimento aos elementos orgânicos e dinâmicos da experiência e que dissolve completamente a cosmovisão estática da Idade Média. [...] o homem moderno, que encara toda sua existência como uma luta e uma competição, que traduz todo o ser para movimento e mudança, para quem a experiência do mundo converte-se cada vez mais em experiência do tempo.*
>
> Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*

Embora os primeiros capítulos de *Orlando* já coloquem em movimento os principais dispositivos literários, que vão tecer o princípio formal do romance, os dois últimos capítulos contem mudanças no modo de narrar que vão complementar e de certo modo ampliar as ambições do projeto artístico de Virginia Woolf neste romance. Nestes capítulos vemos a tematização da passagem do tempo histórico no centro da narrativa. Lembremos que não obstante *Orlando* não poder ser chamado de romance histórico no sentido forte do termo, a história é um material primordial na sua construção. De fato, "*Orlando* pode ser lido como uma paródia e um pastiche de motivos de representação histórica, eventos históricos e passagens literárias que compõem o espírito da época"[47]. Observemos, então, como se dá a narração da chegada do século XIX na abertura do capítulo cinco:

> The <u>great cloud</u> which hung, not only over London, but over the whole of British Isles on the first day of the nineteenth century stayed, or rather, did not stay, for it was buffeted about constantly by <u>blustering gales</u>, <u>long enough to have extraordinarily consequences upon those who lived beneath its shadow</u>. A change seemed to have come over the climate of England [...] Thus, stealthily and imperceptibly, none marking the exact

[47] *Virginia Woolf, Modernity and History*, op., cit., p. 76.

> day or hour of the change, the constitution of England was altered and nobody knew it. Everywhere the effects were felt. [...] Men felt the chill in their hearts; the damp in their minds [...] The life of the average woman was a sucession of childbirths. She married at nineteen and had fifteen or eighteen children by the time she was thirty; for twins abounded. Thus the British Empire came into existence [...] While this went on in every part of England, it was all very well for Orlando to mew herself in her house at Blackfriars and pretend that the climate was the same; that one could still say what one liked and wear knee-breeches or skirts as the fancy took one. Even she, at length, was forced to acknowledge that times were changed. [...] a conglomeration at any rate of the most heterogeneous and ill-assorted objects, piled higgledy-piggledy in a vastmound where the statue of Queen Victoria now stands! [...] [there] were crystal palaces, bassinettes, military helmets, memorial wreaths, trousers, whiskers, wedding cakes, cannon, Christmas trees, telescopes, extinct monsters, globes, maps, elephants, and mathematical instruments.[48]

Primeiramente vemos o narrador anunciando a passagem não somente do tempo, mas também a transição de um momento histórico para outro. O narrador parece buscar unir a passagem do tempo natural com a chegada de um novo momento histórico ("great cloud", "A change seemed to have come over the climate of England" e "Men felt the chill in their hearts; the damp in their minds") e, assim, sugerir um contraste. Já que, se o primeiro pode ser visto como natural (passagem do tempo empírico), o segundo não tem nada de inevitável (passagem do tempo histórico). Aqui o poder arbitrário de síntese ou, melhor dizendo, de manuseio de processos históricos não parece ser problematizado, pois a autoridade incontestável do discurso biográfico, como vimos anteriormente, já foi completamente desmontada e teve suas partes coladas em um quadro ficcional no intuito de criar um experimento volúvel e satírico. É dessa maneira que a transposição de elementos biográficos para um quadro ficcional vai fazer com que o comentário político do narrador biógrafo ganhe todo "privilégio e prejuízo da parcialidade artística", que Woolf identifica como verdade, e que - do ponto de vista dela - traz fôlego, liberdade e relevância à prosa.

O comentário do narrador é baseado no encadeamento e na sobreposição de mudanças na sociedade inglesa de maneira a sugerir que embora compartilhem o mesmo chão sócio-histórico, parecem ter pouco a ver umas com as outras. Contudo, se lermos o trecho mais atentamente notamos uma unidade de tom que estabelece uma avaliação do conjunto. O tom pode ser visto como uma unidade de uma aparente

---

[48] *Orlando*, op., cit., pp. 217 - 221.

aleatoriedade. Finalmente, do meio para o final da passagem, retornamos para a nossa heroína que parece estar mais do que descontente; ela parece lutar para se manter indiferente em relação ao desenrolar da história que não parece a agradar. Não obstante o fato de Orlando vivenciar todas essas mudanças que a desagradam, ela vai se refugiar nas suas características pessoais mais subjetivas com o objetivo de se resguardar e preservar uma interioridade que de fato se mantem em essência até fim do livro.

A narração procura gerar uma avaliação na forma de uma descrição, pois neste trecho vemos a definição do novo século como um momento de hipocrisia (não se pode mais dizer o que se pensa); de crescente separação dos gêneros (a mesma pessoa não podia usar calções e saias); de fissuras na democracia constitucional (a constituição foi alterada sem participação popular); de saturação do casamento, da família e de sobrecarga do trabalho reprodutivo feminino (bolos de casamento, árvores de natal e sucessão de partos); de inovação científica (telescópios, globos, mapas e instrumentos matemáticos); e, finalmente, de intenso militarismo para consolidação do Império Britânico (capacetes militares e canhões). Vemos aqui - através do narrador - a construção de um espírito da época a partir do ponto de vista do autor empírico que será vivido e satirizado através das relações entre as personagens. Lembremos que o século XIX é a única época que Orlando não consegue se adaptar[49] e entra em um casamento de conveniência com a figura fantástica do capitão Shelmerdine. O interessante notar é que, no final das contas, devido à volubilidade de Orlando a conveniência deste matrimônio se revelou justamente na apropriação da norma para logo depois ridicularizá-la.

Talvez seja importante ressaltar que Orlando deliberadamente procura ignorar o todo social e se apega à preservação das suas liberdades individuais de falar e vestir o que quer. Desse modo, somos levados a entender que "os efeitos foram sentidos em toda parte" menos em Orlando que "fingia que o clima não tinha mudado". Nesse sentido, a escritora modernista parece introjetar em Orlando (através da posição do narrador) uma forma de lidar com o conteúdo social no qual ela própria e Vita Sackville-West estavam imersas de tal maneira a emular as formas disponíveis

[49] "Orlando had inclined herself naturally to the Elizabethan spirit, to the Restoration spirit, to the spirit of the eighteenth century, and had in consequence scarcely been aware of the change from one age to the other. 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. For it is probable that the human spirit has its place in time assigned to it; some are born of this age, some of that" *Orlando*, op., cit., p. 233.

para elas devido à posição social que ambas ocupavam na sociedade inglesa. Por essa razão, nota-se que a solução imaginária para a condição de aprisionamento sexual e criativa da artista na sociedade puritano-burguesa é viabilizada apenas com o afastamento da protagonista das contradições sociais reais. É sabido que apesar de Woolf e Sackville-West terem sido mulheres e por isso só já fossem vítimas de uma série de privações como, por exemplo, acesso à universidade que seus amigos e companheiros tiveram, também é verdade que a margem de manobra de mulheres como elas era imensamente maior do que a das mulheres da classe trabalhadora inglesa e, cujas vidas eram mais necessariamente determinadas por forças sócio-históricas e políticas. Isto é, estas estavam muito mais expostas às contradições sociais do patriarcado e do capitalismo inglês e dificilmente podiam decidir por ignorá-las.

Assim, a análise da mobilização do narrador para criar esta solução nos faz levantar a hipótese de que a narração da vida de Orlando se trata de uma figuração de uma estrutura de classe; ou seja, *Orlando* é fruto de uma consciência de classe que "tornou-se representável de forma tangível"[50]. É neste sentido que Woolf consegue atingir o "alto nível de tensão que nos dá realidade"[51] não apenas porque a solução narrativa encontrada por ela está intimamente ligada aos privilégios de classe que a incomodavam[52], mas também porque ela consegue formalizar tal tensão na própria

---

[50] Fredric Jameson afirma que "social class is not merely a structural fact but also very significantly a function of class consciousness, and the latter, indeed, ends up producing the former just as surely as it is produced by it. [...] *figurability*, the need for social reality and everyday life to have developed to the point at which underlying class structure becomes *representable* in tangible form. [...] The relationship between class consciousness and figurability, in other words, demands something more basic than abstract knowledge, and implies a mode of experience that is more visceral and existential than the abstract certainties of economics and Marxian social science: the latter merely continue to convince us of the informing presence, behind daily life, of the logic of capitalist production. To be sure, as Althusser tells us, the concept of sugar does not have to taste sweet. Nonetheless, in order for genuine class consciousness to be possible, we have to begin to sense the abstract truth of class through the tangible medium of daily life in vivid and experimental ways; and to say that class structure is becoming representable means that we have now gone beyond mere abstract understanding and entered that whole area of personal fantasy, collective storytelling, narrative figurability – which is the domain of culture and no longer that of abstract sociology or economic analysis." Ver em Jameson, Fredric. "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film" In *Signatures of the Visible*. London & New York: Routledge, 1992, pp. 36 - 37.

[51] Woolf diz que "the biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist save the very greatest. For few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality. But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders." Ver Woolf, Virginia. "The Art of biography" In *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 122 - 123.

[52] Terry Eagleton define este incômodo da seguinte forma: "[Virginia Woolf] was well aware of the incongruities of her situation, and was at least determined to avoid the bad faith of those radicals who indulged in a spot of slumming, or who pretended to be what they were not [...] she would have agreed

forma do romance. *Orlando*, neste sentido, é a figuração da fração da classe dominante inglesa que Woolf e o grupo de Bloomsbury formavam, porque embora haja um claro rompimento com um número de significados e valores desta classe, Orlando não chega a se posicionar como oposição externa a ela.

Além disso, isto pode ser reiterado pelo fato de Orlando ter sido inspirado em Vita Sackville-West, ter sido escrito por Virginia Woolf e, desse modo, ser plausível dizer que ele é a substanciação estética de uma experiência real que passou a ser possível de ser representada nas suas qualidades e contradições particulares. Orlando encarna um elemento fundamental que caracteriza esta estrutura de classe: o privilégio de conseguir se desvencilhar e subverter uma série de normas patriarcais, enquanto estas mesmas alternativas não estão disponíveis para totalidade da sociedade. Afinal de contas, não seguir regras já é em si um privilégio.

Efetivamente, este excerto possui uma importância central, pois ele é um excelente exemplo da preocupação que Virginia Woolf parece ter com a matéria histórica, sobretudo no que tange aos movimentos históricos que determinaram uma série de experiências na Inglaterra de 1928. A história, enquanto noção abstrata, coloca um conjunto variável de resistências à sua própria simbolização não somente devido a sua imensidão de detalhes e particularidades, mas especialmente por causa da sua imaterialidade ou falta de concretude. Isto quer dizer que embora a história possa ser vista como a causa crucial dos fenômenos contemporâneos, ela é sempre uma causa ausente porque ela não tem como essência a forma de um texto ou de uma coisa que exista no mundo real para ser consultada; pelo contrário, a narração histórica, seja ela textual, verbal ou imagética, é apenas a forma como a história *aparece* para nós. É tendo isso como pressuposto que podemos dizer que o inconsciente político que estrutura uma obra como *Orlando* impõe o processo de narrativização da história[53] (neste caso específico do fim do século XVI até o início do século XX) de modo a torná-la acessível para problematização estético política. O

---

with E. M. Forster's Margaret Schlegel of *Howards End*, which declares that she refuses to draw her income and at the same time sneer at those who guarantee it. Woolf knew that for a woman like herself, only a source or 'independent' wealth could ensure her freedom as a writer; so that (although no wealth is in fact 'independent'), it was only by relying upon her well-heeled background that she could gain any degree of autonomy from it." Ver Eagleton, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 309.

[53] Fredric Jameson faz uma longa discussão sobre as diversas linhas históricas do historicismo, o conceito de causa ausente e define de maneira mais detalhada o inconsciente político. Ver em Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1981, pp. 34 - 35.

trecho que estamos analisando é, antes de tudo, uma desnaturalização ou desautomatização da percepção que temos da história através da estilização de um comentário sobre um momento histórico.

Talvez seja muito produtivo ler a passagem acima à *luz* de um quadro que não apenas retrata a chegada de uma "gale" na região da Grã-Bretanha, mas que também marca a chegada de um novo século que vai alterar substancialmente os rumos do mundo britânico.

J. M. W. Turner, *Dutch boats in a Gale*, 1801.

Não há dúvida de que Virginia Woolf tenha tido, por diversas vezes, contato com as obras e a crítica do trabalho de J. M. W. Turner tanto via sua formação em uma família de intelectuais quanto via John Ruskin, cuja produção teórica foi fundamental para seu fazer artístico.[54] Contudo, a intenção aqui é menos de provar uma referência incontestável do que identificar uma linhagem inglesa que procurou dar forma à matéria moderna. A referência ao trabalho de Turner, desse modo, se traduz na problematização da *percepção* que a implementação de um projeto de modernidade no século XIX complexifica e que Woolf chama atenção como

[54] Whitworth, Michael H. "Virginia Woolf, modernism and modernity" In Susan Sellers (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 114.

acabamos de ver. Em *Dutch Boats in a Gale* temos uma paisagem que não foi pintada para ser meramente contemplada, mas percebida ou entendida. Observamos que a luz é refuncionalizada de tal modo que sua tarefa central é mais ambiciosa do que a simples iluminação geográfica.

A corrente de luz, que vai do céu ao mar, passando pelos barcos no centro da tela e que marca um limite entre as nuvens escuras à esquerda e o céu mais estável à direita, "busca um ritmo exclusivamente cromático e luminoso" com o intuito de forjar um "sublime moderno". Ela, a luz, deixa de ser apenas uma manifestação sensível e torna-se "uma entidade cósmica pura"[55] que supostamente nos auxilia a *ver* o que se esconde para além da realidade da aparência. É neste sentido que Turner pode ser visto como o "primeiro pintor moderno", pois seu ponto de partida "não é a emoção, mas a percepção". Isto quer dizer que em Turner, o ato de perceber ou de olhar "embora instantâneo, seja o mais complexo e penetrante possível, de maneira a abarcar o maior número possível de dados e, sobretudo, a isolar a qualidade permanente ou espacial das coisas: a luz". Apesar de *Dutch Boats in a Gale* ser um trabalho do jovem Turner, ele já traz a centralidade da luz como um instrumento essencial do ato de ver em um momento que a produção material da vida se torna cada vez mais abstrata. O principal fio condutor que parece ligar a biografia de Orlando com o trabalho de Turner é a compreensão de que a "percepção já não é um mero choque com o mundo exterior, mas um ato de consciência; como tal, suscetível de ser educado ou treinado".[56] Se em *Orlando* há a constante desautomatização da percepção estável e unificada da vida de alguém nos termos de uma experimentação com o romance e a biografia que se submeta aos caprichos e à volubilidade da interioridade subjetiva, em Turner é "a luz a qualidade permanente e indestrutível de todas as coisas que estão no espaço e o constituem".

Dito de outro modo, a expansão da personalidade e das características subjetivas de Orlando é um dispositivo estético que arma a compensação simbólica para a crescente desumanização e abstração da vida real que em Turner vai ser realizada pela sublimação da luz. Esta visão de mundo que informou estes trabalhos estéticos modernos precisa ser melhor contextualizada de maneira a recuperar uma historicidade para os materiais, temas e formas que Virginia Woolf organiza em

---

[55] Argan, Giulio C. "A Luz de Turner" In *A Arte Moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 125.
[56] Ibid, p. 127.

Orlando. Por esta razão, vamos tentar expor brevemente uma possível interpretação da história da emergência desses novos tipos de percepção que impõem à arte moderna - consequente com as suas próprias condições objetivas de existência - uma organização em torno da "dúvida sobre o ato de ver"[57].

A consolidação da sociedade capitalista no século XIX – e, consequentemente, o abandono ou a transformação radical de formas sociais pré-capitalistas na Europa – demonstra de maneira categórica que "o capital não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas, intermediada por coisas"[58]. Isto pode ser afirmado porque as relações de produção servis e pessoais feudais, cujo objetivo primeiro e quase exclusivo era a subsistência ou a produção de valor de uso (isto é, "o conteúdo material da riqueza", que "se efetiva apenas no uso ou no consumo" e que "constitui, ao mesmo tempo, o suporte material do valor de troca"[59]) foram substituídas - no alvorecer da modernidade - pelas relações de produção capitalistas, que por sua vez, se voltam para obtenção do altamente abstrato valor de troca em si e para si. Em outras palavras, em lugar de um sistema produtivo voltado para satisfazer qualitativamente as necessidades humanas, temos a busca cada vez mais incessante da produção de um valor quantitativo de equivalência universal com pouco ou nenhum lastro de riqueza material concreta. No intuito de concretizar a produção deste valor, o trabalhador e a trabalhadora são não apenas alienados (*entäusserung*) no momento em que depositam parte das suas subjetividades nas mercadorias no processo de produção e de circulação, mas também são estranhados (*entfremdung*) da riqueza que produzem, pois a veem como algo externo e que não tem nada a ver com eles mesmos. Esta pessoa sofre uma alienação (processo pré-capitalista) estranhada (inovação capitalista) que separa ela do processo e da apropriação do que é produzido para gerar um valor abstrato para o proprietário do meio de produção. Max Weber define o "espírito" ou o *leitmotiv* do capitalismo como "o ser humano em função do ganho como finalidade da vida, não mais o ganho em função do ser humano como meio destinado a satisfazer suas necessidades materiais"[60].

Na Inglaterra vemos, desde pelo menos o século XVI, o lento e gradual processo de instauração da hegemonia do trabalho estranhado que produz objetos para

---

[57] Fabris, Marcos. *Correspondências: Pintura, Fotografia e o Retrato da Modernidade*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 47.
[58] Marx, Karl. *O Capita: Crística da Economia Política Livro 1*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 836.
[59] Ibid, p. 114.
[60] Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 46 - 47.

troca em vez de objetos para o uso através das "enclosures [of] open fields and common land in the country, creating legal property rights that was previously considered common" (Parliament UK). O projeto de modernização das relações de produção surge, assim, a partir de uma contradição fundamental: os produtores são expropriados da sua própria produção. É nesse sentido que "o objeto que o trabalho produz, o seu produto, defronta [o trabalhador] como um *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor,"[61] principalmente porque o trabalhador colocou no objeto partes objetiva e subjetiva do seu metabolismo social durante o tempo dispensado para produzi-lo. Como a apropriação é privada o objeto aparece para o trabalhador como algo que não faz parte de si.

> O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo das homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral.[62]

Portanto, à medida em que as necessidades imediatas são preteridas no intuito de girar os meios sociais de produção para produzir coisas simplesmente para serem trocadas, o sujeito de necessidades é equiparado a mais uma coisa no mundo das coisas. A condição deste sujeito é achatada tanto material quanto espiritualmente, pois a este trabalhador "pertecence a parte mínima e mais indispensável do produto; somente tanto quanto for necessário para ele existir, não como ser humano, mas como trabalhador, não para ele continuar reproduzindo a humanidade, mas sim a classe de escravos que é a dos trabalhadores"[63]. Desse modo, o mundo é crescentemente percebido como uma abstração na forma de um "mundo exterior sensível [que] deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um meio de vida do seu trabalho", ao mesmo tempo em que "cessa, cada vez mais, de ser meio de vida no sentido imediato, meio para subsistência física do trabalhador"[64]. Essa crescente abstração das instâncias da reprodução da vida social sob a égide da produção do valor de troca no lugar da produção de valor de uso para a satisfação das necessidades imediatas está

[61] Marx, Karl. *Manuscritos econômico-filosófico*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 80.
[62] Idem.
[63] Ibid, p. 28.
[64] Ibid, p. 81.

diretamente relacionada à "emergência de novos tipos de percepções"[65]. Em um primeiro momento essa dinâmica vai impor "um novo interesse nas propriedades físicas dos objetos" e "nas relações humanas desenvolvidas pelo mercado"[66] que vai caracterizar as condições sociais e ideológicas do realismo europeu. Há uma tentativa de ao captar a unidade sócio-histórica nas suas propriedades mais palpáveis, estabelecer uma superação da alienação de um mundo degradado voltado para produção de uma riqueza privada e um empobrecimento material e espiritual coletivo.

No entanto, essa mesma abstração ou reificação generalizada da vida vai levar, em um segundo momento, ao "desmascaramento, desmistificação e discrédito da crença ingênua em uma realidade social estável"[67] sobre os quais a forma modernista se ergue. A impossibilidade que o biógrafo de Orlando encontra de nos contar a sua história pode ser vista como parte dessa mudança de percepção do mundo sensível. Dito de outro modo, a visão de mundo modernista parece partir do pressuposto de que este mundo já perdeu qualquer tipo de unidade ou de estabilidade e que, desse modo, há uma impossibilidade formal e prática de narrá-lo sob uma perspectiva de unidade narrativa realista. Daí, o romance modernista representar a impossibilidade de representação de uma totalidade que não esteja em frangalhos. A fragmentação da vida social é introjetada na forma do romance, pois não há significados e valores coletivos que sustentem uma produção cultural unificada. Isto também pode ser visto como o fim do ciclo de desintegração do espírito - residual por excelência - de comunidade que é suplantado pelo *modus operandi* capitalista que gera e aprofunda a separação das pessoas da consciência de uma interdependência coletiva no processo de produção da vida. É neste sentido que "se perseguirmos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica" afirma Lukács "descobriremos uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador".[68] A atomização da vida é, dessa maneira, a vivência mais geral da reprodução material dessa mesma vida baseada em um "cálculo racional" que deixa de considerar "o tempo médio e empírico para figurar como uma quantidade de trabalho objetivamente

---

[65] Jameson, Fredric. "Culture and Finance Capital" In *The Cultural Turn*: *Selected Writings on the Postmodern, 1983 – 1998*. London: Verso, 1998, p. 146.
[66] Ibid, p. 146.
[67] Ibid, p. 148.
[68] György Lukács. *História e Consciência de Classe - Estudos sobre a Dialética Marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 201.

calculável, que se opõe ao trabalhador sob a forma de uma objetividade pronta e estabelecida". Isto se radicaliza na virada do século XIX para o XX com a "análise psicológica do processo de trabalho (sistema Taylor)", gerando uma mecanização racional que penetra "até na alma do trabalhador", continua Lukács, "inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais e reconduzidas ao conceito calculador".[69] A forma que Virginia Woolf encontrou em *Orlando* para dar uma resposta a essa racionalização, padronização e fragmentação de todas as esferas da vida foi uma revalorização e preservação da interioridade individual. Valorização através de uma idealização das qualidades de Orlando e preservação através da dificuldade que o biógrafo narrador tem de sistematizar toda energia subjetiva acumulada de Orlando. Isto faz ainda mais sentido se pensarmos o contexto de entreguerra da escrita do romance. A autodestruição em massa sem precedentes na história da humanidade durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)[70] passa a poder ser vista como um momento de radicalização deste pragmatismo que isola meios dos fins como esferas autônomas e que afirma categoricamente a redução do mundo das pessoas. Este último totalmente subordinado aos interesses econômicos das nações imperialistas. Tal expansão da racionalidade instrumental enxerga o ser humano como partícula subordinada ao objetivo maior de valorizar o valor e viabiliza o empreendimento de todo tipo de terror para a manutenção da ordem de acumulação estabelecida. Por esta razão não é muito surpreendente que muitos dos diversos modernismos busquem responder a isso se apegando à irracionalidade do Absoluto genuíno como T. S. Eliot em *The Waste Land* (1922) ou às camadas mais abissais da interioridade como faz a própria Virginia Woolf.

---

[69] Ibid, p. 202.

[70] No intuito de ilustrar a magnitude de tal instabilidade, o historiador Eric Hobsbawn afirma que o século XX só teve seu início de fato em 1914 com o advento da primeira grande guerra do século. Ele não hesita em dizer que esta foi a guerra mais traumática e terrível para a memória social dos povos em conflito. Os processos sócio-históricos que criaram as condições para este embate global sem precedentes na história e a própria experiência da guerra influenciaram fortemente gerações de artistas, sobretudo das principais potências envolvidas como Alemanha, França e Inglaterra. As baixas inglesas foram tão avassaladoras que pode-se dizer que houve a perda de uma geração inteira de trabalhadores, intelectuais e representantes das classes mais abastadas. Hobsbawn ainda cita um estudo que mostra que um quarto dos estudantes das Universidades de Oxford e Cambridge menores de 25 anos e que serviram o exército britânico morreram durante a guerra. Cerca de meio milhão de homens de até 30 anos encontraram a morte nas trincheiras da Primeira Guerra Mundia. Ver em Hobsbawm, Eric. *The Age of extremes - The Short Twentieth-Century 1914 - 1999*. London: Abacus, 1995, pp. 33 - 34.

Daí a forma narrativa usada para anunciar o século XIX na Inglaterra ser majoritariamente composta de frases curtas, de palavras e de uma pontuação que imprime velocidade. Muitos detalhes de eventos históricos decisivos para o novo século são lançados de maneira veloz, precisamente para marcar uma aceleração do tempo histórico, que por sua vez, requer uma maior atenção à questão da percepção, pois só assim o indivíduo vai poder primeiramente perceber esse aceleramento. Enfatizemos uma distinção muito importante que levantamos brevemente na análise do quadro de Turner: a velocidade das forças históricas pode até ser sentida ou vista, mas a questão agora é percebê-la através de uma percepção treinada e desautomatizada. Voltemos nossa atenção, neste momento, para o método de composição impressionista utilizado por Woolf para apresentar uma personagem que, por mais que tenha tido uma aparição que durou por volta de vinte páginas, continuou a exercer forte ingluência em Orlando até o final do romance:

> 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. Images, metaphors of the most extreme and extravagant twined and twisted in his mind. He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds – he did not know whether he had heard her, tasted her, seen her, or all three together. (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 of 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 question.) ... A melon, an emerald, a fox in the snow – so he raved, so he stared.
> 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 the question. 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. Finally, coming to a stop and sweeping a curtsey with the utmost grace to the King, who was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting, the unknown skater came to a standstill. She was a woman [...] The stranger's name, he found, was the Princess Marousha Stanilovska Dagmar Natasha lliana Romanovitch[71]

[71] *Orlando*, op., cit., pp. 35 - 37.

Esta passagem é o processo de identificação de Sasha por Orlando. Diferente de seus romances anteriores, aqui nós vemos que a presença dramatizada do narrador é muito forte e até chega a atrapalhar a narração, pois ele não se comporta de modo a deixar o fluxo de consciência fluir, mas sim de atrapalhá-lo. A forte atração que Orlando sentira pela misteriosa patinadora não pode ser traduzida somente pelos olhos que são facilmente enganados pelas roupas e pelos estereótipos do que é masculino ou feminino. Isto faz com que Orlando tenha que associar o reconhecimento de Sasha com a audição, paladar e visão ("he did not know whether he had heard her, tasted her, seen her, or all three together"). Somente a combinação dos órgãos sensoriais é que pode dar pistas do que Orlando sente por Sasha. O uso do discurso indireto busca viabilizar o contraste entre o que o narrador chama de "delírio" de Orlando e seus comentários técnicos de biógrafo, que se concentram nos parênteses. A combinação das suas sensações, impressões, memórias involuntárias e órgãos sensoriais aparecem como elementos mais importantes do que as divisões binárias de gênero. Porém, a interrupção do narrador neutraliza até mesmo este processo de identificação, porque ele faz questão de tentar interpretar e conduzir a experiência de Orlando. É interessante que a própria tentativa frustrada do narrador de racionalizar o subjetivismo de Orlando produz mais uma prova da sua incompetência.

Neste momento temos duas observações complementares a fazer. Em um primeiro momento, novamente se constata a interrupção da narração para dar lugar a um comentário do biógrafo. No entanto desta vez o comentário surge não apenas para refletir sobre a atividade de narrar, mas também para tecer observações sobre o consciente de Orlando. O narrador finaliza o parêntese de maneira muito irônica ao afirmar que a biografia não se presta ao serviço de explicar a razão das coisas e, por esta razão, não deve ser interrompida novamente por este motivo, embora o narrador tenha interrompido a narração justamente para tentar explicar o porquê dos pensamentos de Orlando. Isto mostra muito da opinião do autor implícito[72] sobre o gênero biográfico, pois aqui é mais uma vez demonstrado como o biógrafo, enquanto ser real, interfere fortemente na experiência. Isto é, Woolf coloca o biógrafo no

[72] De acordo com Wayne Booth, o autor implícito é "uma figura implícita do autor que permanece atrás da cena como diretor, operador de marionetes, ou como um Deus indiferente, silenciosamente aparando as unhas. O autor implícito é sempre distinto do "autor verdadeiro" – seja ele quem for – que cria uma versão superior de si mesmo, um segundo eu, durante o processo de criação". Ver em *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 151.

impasse de tentar, com pouco sucesso, explicar as elucubrações sentimentais de uma pessoa. Algo que sugere a inviabilidade da missão a não ser que se admitam as limitações inerentes ao próprio processo de representação dos sentimentos de alguém. Em um segundo momento, percebe-se, de novo, que é o próprio comentário sobre a necessidade de não se interromper o fluxo narrativo – embora o biógrafo o esteja interrompendo – que faz com que o leitor perceba que a narrativa está sendo interrompida e fique mais atento aos encantamentos diegéticos da narrativa.

Com efeito, notamos um procedimento narrativo utilizado de modo a assegurar que o leitor não tenha uma informação tão básica logo de imediato, o que, por sua vez, faz com que a experiência de identificação de gênero se complexifique. Estamos diante de um exemplo da herança impressionista que a obra de Virginia Woolf carrega. É interessante notar que a complexificação da leitura do gênero neste trecho tem como base uma construção que ecoa muitas das experimentações impressionistas do fim do século XIX, cujos melhores resultados seriam de importância fundamental para toda arte europeia subsequente. Observamos uma série de impressões que só vão formar alguma inteligibilidade após algum tempo. Há, neste sentido, uma retomada da busca impressionista por desautomatização da percepção que, neste caso, se traduz na descristalização do modo como enxergamos os corpos. Não apenas no fato da personagem ser andrógina, mas também na processualidade que esta androginia implica. Isto é, o processo de identificação de gênero se torna uma experiência estranhada em vez de automática. O principal ganho deste arranjo é que o gênero sai do âmbito da experiência sensível imediata automatizada para o campo do conceito a partir do qual podemos começar a questionar sua referencialidade direta. Por mais que a androginia não seja exclusividade de um romance como *Orlando*, é demasiado importante ressaltar que o fato de existirem personagens andróginos no romance é menos importante do que o efeito formal de incerteza e instabilidade que a narração deles traz. Isto quer dizer que a ambiguidade de gênero não é um fim em si mesmo, mas um meio de fazer com que o leitor reflita e se posicione diante de um mundo onde, como já disse Bertolt Brecht, “nada deve parecer natural nada deve parecer impossível de mudar”.

Esta oscilação do gênero das personagens é precedida e acompanhada por uma série de outras inconstâncias como, por exemplo, o breve e ambíguo relacionamento entre Orlando e a Rainha Elizabeth I, seguido pela traição daquele com alguma moça que nem o narrador sabe com quem. Ele conhece e se apaixona

completamente pela princesa Russa Sasha e esta, por sua vez, trai e troca Orlando por um marinheiro. As idas e vindas de Orlando da corte para o submundo londrino e as confissões do biógrafo a respeito da precariedade das suas condições de narrar determinadas passagens da vida de Orlando. Este movimento do enredo é um produtor de instabilidade narrativa que vai se repetir quando Orlando, ao retornar da Turquia para o Reino Unido, reencontra a arquiduquesa Harriet Griselda, que agora é o arquiduque Harry. Vejamos no detalhe:

> In short, they acted the parts of man and woman for ten minutes with great vigour and then fell into natural discourse. The Archduchess (but she must in future be known as the Archduke) told his story – that she was a man and always had been one; that he had seen a portrait of Orlando and fallen hopelessly in love with him; that to compass his ends, he had dressed as a woman and lodged at the Baker's shop; that he was desolated when he fled to Turkey; that he had heard of her change and hastened to offer his services.[73]

Algo visto como tão fixo, óbvio e natural é reiteradamente movimentado, estranhado e desfamiliarizado através das idas e vindas narrativas e dos comentários entre parênteses do biógrafo narrador. O gênero e a sexualidade tanto de Orlando quanto do agora arquiduque Harry e de algumas outras personagens parecem resistir à prescrição moderna que se baseia na bem vigiada divisão binária entre o feminino e o masculino e buscam existir como relações pessoais autônomas nas suas respectivas imediaticidades. Da mesma forma que Brecht, Woolf parece partir do pressuposto de que na essência a "sociedade é muito maior do que a soma de suas partes"[74] aparentes e que, dessa forma, o embate político anti-burguês não pode se constituir a partir das regras sociais existentes e sim do que extrapola seus limites bem vigiados. Por mais estranho que o gênero e a sexualidade de Orlando possam aparecer, eles se coadunam com o tom volúvel da narração, do espaço, do tempo, do enredo e das personagens que aparecem, desaparecem e que mudam de gênero de acordo com um certo capricho. Isto deve ser lido como uma maneira de ressaltar a ligação profunda entre os traços e linhas das personagens e as outras instâncias constitutivas da narrativa; a imagem da estrutura do romance acaba por afirmar uma interdependência complexa entre as partes em vez de uma mera sobreposição de elementos formais. O resultado é uma unidade da volubilidade ou o arranjo dos desarranjos.

---

[73] *Orlando*, op., cit., p. 171.
[74] Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre" In Milne, Drew & Eagleton, Terry (eds.) *Marxist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Blackwell, 1996, p. 122.

Contudo, há de se colocar que tal estabilidade da instabilidade não está apenas ligadas à representação estética da vida de uma pessoa, mas também, e talvez principalmente, às instabilidades e incertezas de um todo social complexo: o mundo europeu entreguerras e, mais especificamente, o final da década de 1920 na Inglaterra. Os procedimentos que Woolf lança mão para representar o que está ausente - a volubilidade dos sexos - e que ainda é irrepresentável - o alargamento do campo da experiência no século XX - são um conjunto de interpretações dos materiais e formas que o modernismo europeu vinha acumulando desde o século XIX. A historicização desses procedimentos pode ser extremamente profícua e eloquente, porque embora a condução que Woolf lhes dá seja bastante particular - o que temos tentado demonstrar -, eles não deixam de ser coletivos e de possuírem origens que falam por si mesmas.

Os romances de Virginia Woolf, principalmente os da década de 1920 e 1930 utilizam muitas técnicas impressionistas [75] com o intuito de preservar a experiência humana da generalização da forma mercadoria e de uma racionalidade instrumental que antecede, precede e complementa tal generalização. Trata-se de uma sociedade cuja produção industrial não gera só mercadorias, mas também subjetividades industrializadas que funcionam segundo um certo ritmo e modelo de reprodução social. É nesse sentido que um romance como *Jacob's Room* (1922), visto pela crítica de Woolf como seu primeiro romance experimental, vai jogar em segundo plano a trama linear e se apresentar como uma experimentação herdeira do momento impressionista,[76] pois privilegia a vagueza, as impressões, sensações, memórias e a

---

[75] "The short stories or sketches in *Monday and Tuesday* (1921) show her feeling her way towards one of her methods - the method of impressionism. *Jacob's room* (1922) is not concerned with Jacob's view of the world but with the world's view of Jacob, the hero's portrait being built up from the hinted testimony of friends and strangers. In *Mrs Dalloway* (1925) the limit of time to a single day and of place to a single city is suggestive of *Ulysses* (1922). The stream of consciousness technique is employed, with this difference that we pass from mind to mind through transitional impressions of environment. When within a personality the movement is back and forth through time, and during meticulously indicated pauses in time the movement is from personality to another. The aim is to convey immediacy" Ver Chew, Samuel C. & Altick, Richard D. "The modern novel" In Albert C. Baugh (ed.) *A Literary History of England*. London & New York: Routledge, 2002, p. 1567.

[76] Neste momento estamos utilizando o termo impressionismo no seu sentido mais amplo: o advento de novas sensibilidades e formas de percepção históricas que criou as condições de possibilidade para diferentes tendências nas artes da europa central. Isto se deve principalmente ao fato de Virginia Woolf e o grupo de Bloomsbury estarem cronológica e artisticamente mais próximos do que veio a ser chamado de pós-impressionismo do que o impressionismo francês da segunda metade do século XIX e também porque "as novas tendências de Paris na pintura e na escrita – Naturalismo, Simbolismo, Decadência, Esteticismo, Impressionismo, Pós-impressionismo, Fauvismo, Cubismo – adquiriram adereços ingleses e foram rapidamente assimilados embora às vezes sofressem estranhas mutações na travessia do canal da mancha. O que de fato tendeu a acontecer foi não uma imitação direta, mas uma montagem complexa de tendências europeias na tradição inglesa". Ver em Bradbury, Malcolm. "London 1890-1920" In _____. & McFarlane, James. (eds.) *Modernism: a guide to European*

ausência da perspectiva rígida em detrimento de uma realidade mais orgânica e de fácil apreensão. Com efeito, tanto em *Jacob's Room* quanto em *Orlando* e em muitos outros romances de Woolf, o que de fato ocorre é a "vivência do instante - não um qualquer, mas aquele com dimensão reflexiva, que se manifesta no contingente e que o ultrapassa, revelando a essência do que lhe é duradouro"[77]. Isto é o que definitivamente ocorre no instante de identificação de Sasha por Orlando. Pode-se dizer, então, que os efeitos da acumulação impressionista na arte europeia se expressam em *Orlando* no abandono da perspectiva e da correspondência direta entre aparência (roupas) e essência (processualidade de gênero). O modo de organizar o quadro ou o romance de acordo com a pretensiosa premissa de captar a unidade do real desmorona através da coordenação de dois processos sincrônicos: a secularização europeia no século XIX (sobretudo na Inglaterra darwinista) e a emergência da luta de classes moderna como uma disputa da efetividade mais premente. É nesse bojo que surge - com cada vez mais intensidade no mundo das artes - a constatação de que a perspectiva é uma convenção que faz com que as imagens apareçam e sejam organizadas a partir da visão de um espectador/leitor ideal (que outrora pertencia ao olho de Deus). A primeira contradição da dominação da perspectiva é que esta convenção chama de *realidade* as aparências criadas por ela mesma. A segunda - e talvez mais importante para a implosão da perspectiva, já na segunda metade do século XIX - é o fato da perspectiva estruturar suas imagens da realidade a partir do ponto de vista de um "único espectador/leitor que, diferentemente de Deus, só poderia estar em um lugar por vez". Provavelmente também seja importante lembrar que "depois da invenção da câmera esta contradição gradualmente se tornou aparente" já que "a câmera isolava aparências momentâneas e ao fazer isto destruía a ideia de imagens temporalmente estáticas [...] mostrava que a noção da passagem do tempo era inseparável da experiência do visual [...] o que você via era relativo a sua posição no tempo e espaço"[78].

Discussões estéticas dessa natureza já estavam disponíveis para geração de artistas modernistas da qual Virginia Woolf fez parte e, por esta razão, pode-se pensar a estrutura formal (principalmente o foco narrativo) de *Orlando* como uma

---

literature 1890 – 1930. London: Penguin, 1978, p. 175. Dessa maneira, a literatura de Woolf se insere num contexto de experimentação cultural particular, que de forma alguma busca no impressionismo um receituário artístico, mas sim uma fonte de energia estética fundamental.

[77] *Correspondências*, op., cit., p. 23.

[78] Berger, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, 2008, pp. 16 - 17.

tentativa de instrumentalizar toda essa complexidade da percepção para problematizar a biografia através de um gênero mutante por definição como é o caso do romance moderno. Há, em outras palavras, uma volatização da percepção que dinamita a *realidade* bem acabada que uma biografia, um romance realista ou um quadro academicista desenham através de uma perspectiva universalista. Desse modo, a perspectiva é mais uma convenção, além das literárias e de gênero, que *Orlando* procura discutir. O fato do olhar do biógrafo do século XX ser a todo momento evidenciado demonstra que Woolf quer chamar atenção para o fato da perspectiva ser uma questão de ponto de vista e, portanto, passível de mudança.

Desse modo, podemos aproximar a narração das vidas de Jacob Flander e de Orlando, pois em ambos não conseguimos de antemão ter acesso a um conjunto de informações e, ao invés disso, somos convidados a mergulhar nas incertezas, nas ambiguidades e na imaginação de terceiros que podem, ou mais possivelmente, não formar um todo coeso, mas que com certeza faziam parte da multiplicidade que compõe as relações objetivas. Além do mais, a constante elaboração a partir do uso do discurso indireto livre nas principais obras de maturidade de Woolf já revela uma necessidade de criação de múltiplas vozes dentro do romance a fim de buscar desintegrar a solidez e a unidade do sujeito que o discurso direto ficcionaliza. É exatamente a partir da compreensão de que as novas experiências, nas quais o homem e a mulher do século XX estão imersos, que Woolf vai estabelecer um descompromisso com uma estética mais realista ou referencial, a qual é fundamental para biografia se realizar. Este descompromisso vai ser posto como princípio formal, pois a realidade, a partir da concepção desses artistas, não pode mais ser apreendida na sua totalidade, entre outros motivos, devido ao crescente número de elementos, mediações e conflitos que vão surgindo na vida cotidiana e que chegam a níveis inimagináveis com os horrores da primeira guerra mundial. Vejamos agora como esta experimentação com os modos de percepção alcança níveis ainda mais radicais no sexto e último capítulo, já no século XX:

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

> seeking this self as the reader can judge from overhearing her talk as she drove (and if it is rambling talk, disconnected, trivial, dull, and sometimes unintelligible, it is the reader's fault for listening to a lady talking to herself; we only copy her words as she spoke them, adding in brackets which self in our opinion is speaking, but in this we may well be wrong).
>
> '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). 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. Hence my books (she mentioned fifty classical titles; which represented, so we think, the early romantic works that she tore up). Facile, glib, romantic. But (here another self came in) a duffer, a fumbler. More clumsy I couldn't be. And-and- (here she hesitated for a word and if we suggest 'Love' we may be wrong, but certainly she laughed and blushed and then cried out–) A toad set in emeralds! Harry the Archduke! Blue-bottles on the ceiling! (here another self came in). but Nell, Kit, Sasha? (She was sunk in gloom: tears actually shaped themselves and she had long given over crying). Trees, she said. (Here another self came in.) I love trees (she was passing a clump) growing there a thousand years. And barns (she passed a tumble-down barn at the edge of the road). And sheep dogs (here one came trotting across the road. She carefully avoided it). And the night. But people (here another self came in). People? (She repeated it as a question.) I don't know. Chattering, spiteful, always telling lies. (Here she turned into the High Street of her native town, which was crowded, for it was market day, with farmers, and shepherds, and old women with hens in baskets.) I like peasants. I understand crops. But (here another self came skipping over the top of her mind like the beam from a lighthouse). Fame! (She laughed.) Fame! Seven editions. A prize. Photographs in the evening papers[79]

O que chama atenção primeiramente é a imediaticidade das impressões súbitas que Orlando tem enquanto dirige uma motocicleta já no século XX. Isto é, o relato é inferiorizado em detrimento das sensações e impressões que cada palavra e frase podem trazer ao leitor na sua tarefa de significação dos elementos estéticos colocados em movimento por Woolf. A descrição é confinada aos parênteses, enquanto a experiência central é construída pelos pensamentos de Orlando sempre "no terreno do talvez e do parece", pois não é algo que, do ponto de vista da autora empírica, se acessa na superficialidade das aparências da realidade.

Neste estágio do romance modernista - final da década de 1920 - a relação com o mundo sensível passa a gerar mais do que impressões: a velocidade da reprodução mecânica e do motor à combustão acelera não somente a arte e o desenvolvimento tecnológico, mas também a produção de subjetividades através da

[79] *Orlando*, op., cit., pp. 295 - 296.

nascente indústria cultural. Isto fica dito por extenso quando ficamos sabendo que ela estava "changing her selves as quickly as she drove". Afinal, Orlando é "uma mulher. sim, mas também um milhão de outras coisas também". Com efeito, o que observamos é rápida e gradual deterioração da capacidade de "dominar artisticamente a mera existência"[80] que dinamita uma certa unidade discursiva que já não está disponível para geração de escritores da década de 1920. É tendo este problema em vista que Virginia Woolf declara - do início ao fim de seu experimento biográfico - a impossibilidade de narração. Tal caracterização gera um paradoxo, pois mesmo a demonstração da incapacidade narrativa exige narração. É possível ver na tematização deste paradoxo uma das forças centrais de *Orlando*, porque ele busca a todo momento tentar desenvolver expressões simbólicas alternativas às mais tradicionais e já capturadas para fabricação de hegemonia.

O narrador rompe com a realidade mais linear, objetiva e coesa que marcou as primeiras partes do romance para dar espaço às interrelações entre o eu, as palavras e o mundo, o que parecia chegar mais próximo do real e se afastar de uma experiência reificada. Em outras palavras, embora o narrador insista em racionalizar e sistematizar a experiência de Orlando, a narrativa rompe com a linearidade, a objetividade, a inteligibilidade e verossimilhança para dar espaço para palavras, sensações, memórias e impressões particulares que para Woolf dão mais conta do real neste momento. Não é exagero afirmar que na passagem acima, narrador e coisa narrada se fundem diversas vezes, principalmente porque os limites entre a narração de uma experiência e a experiência em si são diluídos e restaurados (pelos parênteses) sobretudo para reiterar e lembrar a diluição. Desse modo, o efeito que se busca é menos da narração de um tipo de experiência do que a experiência de uma possibilidade de narração.

Logo no começo do romance, e de forma mais sofisticada no fim, se vê a desistência do narrador em propiciar ao leitor a totalidade da experiência humana sexualmente generificada. Afinal de contas, como a artista vai narrar um mundo que ela própria não consegue conhecer e que já está atulhado em demasia com narrações reificadas e reificantes que procuram fazer pouca coisa além de entreter e esconder as contradições que a sociedade burguesa gera?

---

[80] Adorno, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo" In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34 & Duas Cidades, 2003, p. 55.

Esta passagem é um exemplo bastante eloquente de como a estilização da linguagem tem um papel preponderante na literatura de Virginia Woolf. O formato comunicacional da linguagem torna-se não apenas secundário, mas sobretudo insuficiente para dar forma à velocidade e expansão das possibilidades abertas com o desenvolvimento técnico do fim da década de 1920. Porém, como já dito antes, há um outro lado. O desenvolvimento dos meios de produção da vida dissociados de uma democratização do acesso e de uma coletivização da propriedade dos mesmos, os tornam veículos de dominação em massa. Um exemplo disso foi o fato do papel central do exercício da imaginação ter sido usurpado na mesma proporção em que acontecia uma ampliação descontrolada das imagens, que viabilizava a invasão e o condicionamento dos pensamentos através da expansão da *mémoire voluntaire*[81] em detrimento das sensações, impressões e memórias mais involuntárias que a imediaticidade das relações entre a consciência e a exterioridade gera. O problema não é a fotografia, mas o uso que a propaganda faz dela para colonizar as estruturas psíquicas em vez de estimulá-las. Os modernistas estavam conscientes de tal processo, obviamente de variadas maneiras, em diferentes níveis e de acordo com as limitações da crítica da época. Isto pode ser provado tanto através da *la petite madeleine* de *Em busca do tempo perdido* (1913) de Proust e da *morning-fresh* em *Mrs Dalloway* quanto o passeio de moto em *Orlando*, pois em todos estes exemplos enxergamos a procura da representação de memórias involuntárias como contraposições ao entretenimento alienante da cultura de massas. Façamos, agora, uma breve digressão a respeito da situação econômica europeia da virada do século para que possamos entender de onde vem todo esse desenvolvimento tecnológico e essa cultura de massas que dão o tom de maior rapidez e abstração da vida nos anos

[81] Ao analisar a obra de Joseph Conrad, Marcos Soares observa exatamente que "Através de sua reprodução indiscriminada, as fotografias ampliam o alcance da *mémoire voluntaire* e tornam disponível a lembrança voluntária, discursiva, reduzindo, assim, o exercício da imaginação e o âmbito da "verdadeira experiência". Consumidas como são pelas multidões que povoam o romance, as imagens são devoradas por um público cuja capacidade crítica é irremediavelmente amortizada pelo chavão e cujo objetivo único na fruição da arte é a distração leve e inconsequente. [...] Para o habitante urbano, portanto, já não é mais possível "ver" a verdade: a arte "genuína", originalmente mais do que uma "simples atividade produtiva", modo privilegiado de fazê-lo ir "além das aparências do mundo", agora perde sua capacidade de transformar a inércia tanto dos materiais urbanos quanto da "indolência" dos leitores. Se diante da maleabilidade dos materiais da natureza a atividade criativa do artista fora possível, agora, diante da impassividade inabalável dos objetos e pessoas da cidade (especialmente aqui, no centro do Império, onde a "concretude" é assustadoramente rica e poderosa), essa força se pulveriza. [...] Com isso, a subjetividade, para se proteger da concretude insuperável do mundo (burguês), deve se isolar." Ver em Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013, pp. 132 - 133.

1920 que está fortemente presente no excerto de *Orlando* e cuja compreensão estamos tentando encarar com profundidade.

O início de século XX foi marcado pelo acirramento de conflitos político-ideológicos determinados por uma forte competição econômica por diferentes potências mundias inseridas em um sistema econômico capitalista que já começava a reinar em escala planetária. Tal competitividade compulsiva e compulsória muito característica desta economia-mundo fez com que as principais nações envolvidas conhecessem os horrores das guerras mundiais cuja finalidade última era redefinir "a mudança de guarda no topo do sistema"[82], que por sua vez garantiria a preservação e expansão das relações capitalistas no planeta. A crise, sem estagnação, da expansão industrial, da deflação e das taxas de lucro do capitalismo entre 1873 e 1890 é vista como uma depressão da lucratividade da produção. A agricultura, especialmente nos países inseridos na corrida industrial, mas que ainda preservavam grande parte de sua população trabalhando no campo (com exceção da Grã-Bretanha) foi o setor mais sensível a este processo.

O esforço de industrialização e *modernização* da agricultura trouxe definitivamente as artes e a sociedade como um todo para as cidades, o que inevitavelmente gerou um trauma social que se substanciou em revoltas camponesas na Irlanda, Espanha, Sicília e Romênia e que, para garantir segurança social, foi parcialmente resolvido com a emigração, principalmente de países com industrialização mais tardia como Alemanha, Japão e Itália.[83] Todavia, o ciclo produtivo posterior entre os anos 1890 e 1914 - que ficou conhecido como *La Belle Epoque* - foi marcado por uma revolução tecnológica (este é o momento do surgimento de invenções como o telefone, o telégrafo sem fio, a fotografia, o cinema, o automóvel e o avião que vão "se tornar parte do cenário da vida moderna"[84]) que, aliada com crescimento populacional urbano e de renda possibilitou uma mudança quantitativa e qualitativa na economia que agora se concentrava em uma demanda de consumo de massa interna voltada primordialmente para subsistência dos estratos mais baixos. Tais mercados consumidores internos dinamizaram a economia mundial; é neste período que surge a compra parcelada "desenhada para possibilitar que estas

[82] Arantes, Paulo. *Novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 50.
[83] Hobsbawm, Eric. *The Age of Empire 1875 - 1914*. New York: Vintage Books, 1989, p. 36.
[84] Ibid, p. 52.

pessoas de baixa renda pudessem comprar produtos maiores"[85]. A Era dos Impérios (1875 - 1914), dessa maneira, tornou-se uma mudança na marcha da economia (para usar a expressão de Hobsbawm) que impôs violentamente novos modos de vida baseados no consumo de mercadorias e de suas propagandas (discutiremos este ponto adiante), criou novas formas de desenvolvimento da acumulação de capitais e representou o fim da posição britânica como única economia industrializada; já em 1913 a produção industrial era encabeçada globalmente pelos Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra e França. Este pluralismo da produção industrial não somente forneceu as condições para a intensa rivalidade entre as economias nacionais que protagonizariam a Primeira Guerra Mundial, mas também para a crescente transferência de investimento da produção para o mercado financeiro para, especialmente no caso inglês, compensar as perdas com a forte competição.[86] A invisibilidade de uma parte tão determinante para vida nacional britânica, portanto, se intensificou, já que tanto a política imperial quanto a especulação financeira se caracterizam por um alto nível de abstração em relação à produção local de riqueza mais propriamente material. Esta impossibilidade de obter total clareza a respeito das relações reais nas quais estamos inseridos - das mais banais e cotidianas até as mais determinantes e estruturais - sobreposta ao desenvolvimento e aceleração da produção da vida material são características fundamentais dos materiais trabalhados na obra de Virginia Woolf, incluindo *Orlando*, pois elas dão conta de uma visão de mundo em contante mudança e formação.

De fato, os romances mais maduros de Woolf revelam muitas das preocupações do movimento modernista europeu, pois nota-se que na virada do século XIX para o XX existia uma forte visão de que não somente o romance e a unidade da estética realista, mas a linguagem referencial como um todo se encontrava em profunda crise.[87] Como uma forma mais pautada na coesão e na totalização nítida da exterioridade pode dar conta de um mundo cada vez mais refém do trabalho abstrato e da financeirização da economia? Não parece mais possível *ver* da mesma maneira que se via antes da generalização da forma mercadoria - cuja definição é precisamente o escamoteamento de relações e processos sociais. Também saturação

---

[85] Ibid, p. 49.
[86] Ibid, p. 51.
[87] É Terry Eagleton quem vai fazer uma discussão mais longa sobre a relação entre a crise da linguagem realista e referencial e o surgimento do que temos chamado de modernismo nas artes e no plano teórico. Ver em *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983, pp. 134 - 142.

do público leitor devido ao advento da formação de mercados consumidores nacionais e da cultura de massas voltada para o lucro no perído de pluralismo industrial, urbanização e modernização do campo - industrialização tardia da Alemanha e da Itália 1870 - 1914 - geraram mudanças sociais tão fortes que os escritores passaram a ter uma relação diferente com este novo público e com seu próprio trabalho, cuja distinção entre obra de arte e mercadoria já não era nem um pouco evidente. Além disso, a sociedade industrial, principalmente a partir da década de 1870, instrumentalizou a dimensão mais puramente comunicacional da linguagem a partir do conjunto de instituições erigidas para manutenção da sua hegemonia – a saber, a burocracia, o comércio, a ciência positivista e a propaganda – de tal forma que a linguagem do dia a dia passou a ser vista como material estético degradado. Isto sem contar que a crescente desagregação social, produzida pela expansão do sistema capitalista cuja premissa é o trabalho abstrato assalariado, fez com que a produção artística já não contasse com uma infraestrutura de significados e valores coletivos que a viabilizasse e que dificilmente poderia ser recriada naquele contexto. Parece que é tendo isto em vista que Roland Barthes enxerga uma rápida proliferação de visões de mundo que, por sua vez, tiveram entre as suas condições de emergência as novas configurações da luta de classes e de meios de comunicação já "por volta de 1850 [...] [e que] portanto o modo clássico de escrever se desintegrou, e toda literatura de Flaubert até hoje, se tornou a problemática da linguagem"[88]. Se a resposta e sintoma teórico desta compreensão do mundo parece se substanciar de forma mais profícua no modo de análise estruturalista (e mais tarde pós-estruturalista), no mundo das artes é o formalismo da arte modernista que vai buscar desenvolver uma série de efeitos de estranheza na linguagem de modo a renová-la devolvendo-lhe a riqueza perdida e afastá-la das impurezas ideológicas da linguagem referencial e realista. É neste sentido que a busca frenética por uma estilização absoluta da linguagem "torna-se o marcador e o substituto de uma totalidade irrepresentável"[89]. A experimentação modernista vai desfamiliarizar e desnaturalizar a linguagem para que tudo deixe de

[88] Barthes, Roland. *Writing degree zero*. New York: Hill & Wang, 2012, p. 9.

[89] Neste estudo, o teórico vê na invisibilidade de uma determinação social tão fundamental - como é o imperialismo - uma lacuna de experiência na metrópolis europeia modernista. Tal lacuna será preenchida por uma "nova linguagem espacial" que pode ser identificada com o que veio a ser chamado de "estilo modernista". A meu ver, a linguagem comunicacional e poética também foram utilizadas para distorcer, escamotear ou superar a dinâmica imperialista de modo que a análise de Jameson sobre o trabalho de James Joyce vai ao encontro e complementa o código interpretativo de Eagleton que estamos utilizando aqui. Ver em Jameson, Fredric. *The modernist papers*. Verso: London, 2007, p. 163.

ser óbvio, acessível e manipulável. Em outras palavras, o significante vai ter que ser constante e sistematicamente desestabilizado no intuito de, em um primeiro momento, mostrar toda a sua arbitrariedade e forte carga ideológica sócio-históricamente contextualizada e, em um segundo momento mais radical, mostrar toda a sua impossibilidade de ser interpretado ou significado.

Com efeito, o próprio caráter da metrópole - espaço notoriamente modernista - impactou as formas da arte moderna de maneira decisiva, pois "a magnética concentração de riqueza e poder"[90] atraiu um grande número de imigrantes tanto de dentro quanto de fora dos países onde os modernismos floresceram. Tais estrangeiros culturais - fossem de culturas subordinadas ou não, internas ou externas - acabaram desenvolvendo novas relações. "Artistas, escritores e pensadores desta fase encontraram a única comunidade disponível para eles: uma comunidade do *medium* das suas próprias práticas" diz Raymond Williams "assim a linguagem era percebida de maneira diferente. Ela não era mais, como antes, habitual e natural, mas em muitos sentidos arbitrária e convencional, especialmente para os imigrantes" cuja segunda língua era mais facilmente reconhecida como um *medium* "que poderia ser modelada e remodelada".[91] A rápida e crescente formação de grupos de artistas no fim do XIX e começo do XX, então, esteve intimamente conectada com uma ênfase nas formas que serviram de elementos de ligação em meio a grandes cidades que impunham a atomização. Vemos novamente um olhar muito mais atento à linguagem com o intuito de dar sentido a relações sociais e manifestações culturais que perderam seus referentes em meio à desagregação social do final do século XIX. A ação das formas acaba, portanto, por quase que completamente substituir as formas da ação; isto quer dizer que a inovação ou modernização constante do *medium* é vista como uma compensação para crise da experiência coletiva no continente europeu durante o entreguerras.

Voltando ao trecho de *Orlando*. Podemos dizer que estão presentes ali todas estas questões levantadas até agora. A aceleração e o alargamento da experiência como produto e produtor de um ritmo industrial estão devidamente encapsulados pela rapidez sintática das palavras e frases, bem como pela prodigiosa expansão da sua experiência que já se mostra inenarrável mesmo enquanto a narração

---

[90] Williams, Raymond. "Metropolitan perceptions and the emergence of modernism" In *The politics of modernism*. London: Verso, 2007, p. 44.
[91] Ibid, p. 45 - 46.

se desenrola. Já o pluralismo industrial de um mercado consumidor interno e nacional se substancia na posse e no passeio de motocicleta. Se por um lado observamos a armação de toda uma superestrutura de significados e valores para justificar a modernização das relações sociais sob a égide do valor de troca e do trabalho abstrato que é anti-gente, como vimos no começo desta parte, através da linguagem de uso comum. Por outro lado vemos que a estilização e desfamiliarização da linguagem recoloca o papel central do exercício da imaginação como forma de tematização e superação da instrumentalização do desenvolvimento das forças produtivas. Por último, mas não menos importante, vem a produção de subjetividades idênticas e em escala industrial, que é contornada através da multiplicação descontrolada dos “eu's” que uma única pessoa pode ter, da fuga de Orlando desta situação alienante para o que há de mais humano: as suas impressões, sensações e memórias involuntárias e do fato de Orlando ir mudando quem é a cada esquina de modo a produzir uma volubilidade difícil de ser reproduzida em massa.

2. A QUESTÃO DA FORMA IDEOLÓGICA

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanação direta de seu comportamento material. [...] Quer dizer, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida [...] os homens, ao desenvolverem sua produção e seu intercâmbio materiais, transformam também, com esta sua realidade, seu pensar e os produtos de seu pensar. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência.

Karl Marx & Friedrich Engels, *A Ideologia Alemã*

Se aceitarmos a definição de ideologia como "uma força social organizacional que ativamente constitui sujeitos humanos na raiz das suas experiências vividas e que," como afirma Terry Eagleton, "procura equipá-los com formas de valores e crenças relevantes para suas tarefas sociais específicas e para a reprodução mais geral de uma ordem social,"[92] poderemos extrair disso a seguinte conclusão: uma formação ideológica é muito mais do que um conjunto de ideias falsas usadas pela classe dominante para manunteção da sua hegemonia. Ela é, na verdade, o grupo de ideias que são vividas e reproduzidas dentro de uma rede intersubjetiva. Isto não quer dizer, porém, que por essa razão elas sejam falsas ou verdadeiras, reais ou imaginárias. A questão é mais complexa, porque independente do que acharmos dessas ideias, elas continuam a existir e a orientar atividades humanas reais. Embora a ideologia mais contribua para a constituição de interesses sociais do que meramente os reflita de forma passiva, ela tem uma semiautonomia que, como diz Marx e Engels logo acima, não deixa de estar atada a uma condição material, porque ela emerge como resultado da praxis humana. Em outras palavras, as atividades materiais humanas não podem estar indissociadas dos processos mentais correspondentes. Aliás, é função da ideologia negar essa associação. A ideologia,

[92] Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London & New York: Verso, 1991, pp. 222 - 223.

assim, pode tanto servir de contenção para conflitos entre forças sociais antagônicas - o nacionalismo moderno é um exemplo desta faceta da ideologia - quanto se substanciar como "relações internas entre modos de significação e formas de poder social"[93] como é o caso da produção ideológica não apenas de indivíduos, mas também e sobretudo de instituições que servem de pilares para determinadoa arranjos sócio-políticos.

Em *Orlando*, Virginia Woolf faz uma verdadeira guerra discursiva, na qual ela expõe a ideologia patriarcal, principalmente na sua versão vitoriana, e a combate de maneiras variadas. O interesse central do romance é precisamente o fato de Woolf mobilizar materiais estéticos para deixar sua crítica ainda mais eloquente e atraente. Ela tem a clareza de que uma formação ideológica dominante só pode ser enfrentada com uma outra forma de consciência coletiva que possa se opor à saturação do vivido hegemônico. Contudo, tal consciência não parte de um livro. Na verdade, o feminismo programático de Woolf em *Orlando* emerge das lutas feministas reais em curso antes, durante e após a escrita do romance. A propósito disso, é bom lembrar que o movimento sufragista de mulheres no Reino Unido conquistou a sua vitória definitiva através da aprovação do *Representation of the People Act 1928*, que extendia o direito de voto a todas as mulheres maiores de 21 anos, no mesmo ano de publicação de *Orlando*. Woolf não somente participou, mas também escreveu muitas vezes sobre este movimento que, por sua vez, tem entre as suas condições de possibilidade fundamentais a Primeira Guerra Mundial. Isto porque é naquele momento que as mulheres ganham um maior protagonismo na vida nacional - devido não somente ainda que certamente à evasão e mortandade masculinas durante a guerra - que se efetiva e completa um deslocamento da feminilidade.[94] Isto é, pode-se dizer que a formação e vitória do movimento sufragista conclui um deslocamento do ideal feminino burguês do século XVIII, naquela ocasião ainda sob forte influência das sociedades de corte pré-capitalistas e extremamente hierárquicas, para figura feminina mais propriamente moderna. Esta última pode ter como um de seus primeiros antecedentes a feminilidade incorporada e expressa por Emma de *Madame Bovary* (1856).

---

[93] Ibid, p. 223.
[94] Khel, Maria Rita. *Deslocamento do Feminino: A mulher freudiana na passagem para modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

O mais significante desta discussão toda é que a ideologia sempre tenta esconder as relações entre uma frase, um discurso ou uma obra - a forma como a ideologia aparece - e as suas próprias condições de possibilidade - o que está para além das aparências. No caso da discussão que estamos fazendo aqui isto se dá da seguinte forma: o patriarcado, enquanto sistema de dominação, organiza uma série de significados, valores, crenças e práticas para escamotear as suas origens e seus interesses de tal maneira que as relações orientadas por ele apareçam como naturais ou acidentes históricos. O que Woolf faz em *Orlando* é traduzir uma consciência feminista, ou processo histórico, em forma estética com o intuito de demonstrar o que tornou e torna possível a dominação dos homens sobre as mulheres.

Adiante examinaremos mais de perto, no próprio romance, como este aspecto ideológico deixa de ser um elemento extraliterário para se tornar um dado estrutural da constituição de *Orlando*.

Dialética dos sexos

> *Como uma corrente única, desenvolvem-se as lutas de classe da longa época revolucionária inaugurada pela ascensão da burguesia e pela ideia de história, a dialética, a ideia que já não se detém na busca do sentido do sendo, mas que se eleva ao conhecimento da dissolução de tudo o que é; e no movimento dissolve toda separação.*
>
> Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*

É absolutamente inegável o fato do tema central de *Orlando* girar em torno da questão da identidade de gênero. A própria estrutura formal do romance – a jusposição de elementos da narrativa biográfica na tela do romance de moldura fantástica; a forte volubilidade dos elementos formais da narrativa como as personagens, o tempo, o espaço, o foco narrativo e o enredo, acompanhando o dinamismo sexual da protagonista – claramente sugere uma identidade diversa, em construção e em evidente oposição à rigidez binária e mais estática do gênero enquanto inteligibilidade cultural normativa na sociedade burguesa. De fato, esta questão representou uma das principais preocupações de Virginia Woolf não apenas durante os meses que antecederam a escrita das aventuras de Orlando, mas também durante toda a sua vida. Apesar da romancista inglesa ter por diversas vezes relembrado e enfatizado as profundas diferenças entre os dois sexos e as experiências

de "preferir" o seu próprio sexo, em *Orlando* ela parece finalmente decidir explorar as muitas maneiras através das quais estes opostos podem se relacionar. [95]

Neste sentido, é possível afimar que *Orlando* também é – nos seus melhores momentos – um exercício de estabelecimento de conexões entre duas dimensões culturais que são, na aparência da realidade, incompatíveis. Em outras palavras, Woolf parece estar operando (durante todo romance) uma representação dialética dos sexos menos pelo fato dela simplesmente privilegiar as contradições da situação do gênero no seu momento histórico do que pelo movimento interno ao romance de articulação da identidade das não identidades - que mesmo sendo identidade nunca permanece a mesma (homem x mulher / heterossexual x homossexual etc) - para decifrar as diversas dimensões modificadas do Eu que podem emanar desses movimentos no quadro de experimentação artística. Isto quer dizer que "aquilo que é verdadeiro no sujeito desdobra-se na relação com aquilo mesmo que ele mesmo não é"[96] ou, pode-se afirmar que este experimento tem como horizonte a totalidade não idêntica. De fato, a romancista parece ter percebido que a única solução estética viável para o impasse dos sexos se consiste "em reconhecer o caráter produtivo da contradição enquanto modo de experiência do mundo"[97]. Se por um lado as forças contraditórias - o que se realiza em negação a um outro - que determinam a vivência dos gêneros são normalmente vistas como a única fonte possível das suas respectivas realizações enquanto *separadas*, por outro lado em *Orlando* é precisamente a exploração destes movimentos como unidades contraditórias que interessam. Isto é, a dualidade dos gêneros - como normatividade cultural - se reproduz no tecido social a partir do apagamento do contraditório, enquanto no romance a identidade de gênero ocorre no seu movimento interno de contradição entre os opostos. Lembremos que Orlando é "a woman. Yes, but a million other

---

[95] Hermione Lee, ao checar escritos de Woolf, descobre que ela parecia admirar a "resistência sexual de ser uma coisa ou outra" do pintor Jacques Raverat. Ele gostava de ser "muito misto" e fugir de definições. Além disso, ela nota que "if Virginia Woolf was lesbian and Vita Sackville-West confirmed that identity, she accepted it only evasively and ambivalently. It was by the end of 1927 that she began to see the arbitrariness of the binary division of the sexes more critically and reclaimed Vita for her own purposes, and put to fertile use her sense of 'not being a man or woman'. There were also two moments that can be seen as inspirations for Orlando's sexual ambivalence. Firstly when she saw Nigel (Vita's son) dressed up by Vita as a Russian boy; this outfit, according to Nigel, made him 'look like a little girl'. Secondly a photo, brought by Keynes, of 'a pretty young woman who had become a man', which fascinated Woolf." Ver em *Virginia Woolf*, op., cit., pp. 492 - 511.

[96] Adorno, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 114.

[97] Safatle, Vladimir. "Os deslocamentos da dialética" In Adorno, Theodor. *Três Estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 14.

things as well". Um dos principais ganhos deste procedimento é, como vimos no capítulo anterior, o efeito de desautomatização da leitura do gênero das personagens por parte do leitor, que acaba por ser forçado a se defrontar com o fato dele ou dela própria estar completamente imersa na reprodução da política dos sexos dominante. Estas premissas podem ficar mais evidentes ao examinarmos o seguinte trecho do romance:

> She remembered how, as a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled. 'Now I shall have to pay in my own person for those desires,' she reflected; 'for women are not (judging by my own short experience of the sex) obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled by nature. They can only attain these graces, without which they may enjoy none of the delights of life, by the most tedious discipline. 'There's the hairdressing,' she thought, 'that alone will take an hour of my morning; there's looking in the looking-glass, another hour; there's staying and lacing; there's washing and powdering; there's changing from silk to lace and from lace to paduasoy; there's being chaste year in year out. ...'[98]

Essa passagem é qualificada principalmente por uma transição incompleta que, por sua vez, é formada por alternâncias rápidas e fortemente marcadas. Além da repetição de marcadores discursivos como "de... para" e "entra... sai", temos o movimento entre os discursos indireto e direto que parece enfatizar uma distância entre instâncias recentemente inauguradas com a transformação de Orlando em mulher. O discurso indireto nos *conta* a opinião fortemente informada pelo senso comum que o jovem Orlando tinha a respeito das mulheres, ao passo que o direto é usado para *mostrar* um ganho de consciência em relação às mesmas opiniões reavaliadas na presente condição feminina. Vale lembrar que o uso do diálogo no drama e do discurso direto no romance são aspectos formais que ressaltam a individualidade da personagem, porque mostram uma consciência em um movimento aparentemente autônomo e possivelmente livre de determinações externas ao indivíduo. Daí o drama burguês ser considerado como uma espécie de ode ao indivíduo. Este procedimento fica ainda mais visível quando percebemos que Orlando está falando com ele mesmo ou com a câmera do biógrafo: poderia haver maior consciência individual do que uma personagem consciente de que está sendo narrada?

Esta distância ou transição também se faz presente através do movimento sintático de sobreposição de atribulações femininas; bem como no simbolismo que

---

[98] *Orlando*, op., cit., p. 150.

caracteriza o espaço da cena, já que a heroína se encontra agora em um navio no meio da travessia marítima de Constantinopla para Londres (do oriente para o ocidente). É possível afirmar que a transição do universo psíquico masculino para o feminino não é temporária e vai persistir até o fim do romance, tendo em vista que Orlando vai, com o avançar da trama, passar a alternar os gêneros até que fique difícil identificá-la. O livre caminhar entre os gêneros faz com que a protagonista viva uma transição permanente, que já é anunciada no início deste excerto: "Ela se lembrou de como, ainda enquanto um rapaz". Um eterno devir sexual - garantido pelas rememorações da sua condição masculina até a metade do romance -, que enche a narrativa de cenas ambíguas e impregna o próprio mundo exterior em um diálogo com técnicas expressionistas que pressupõem um movimento que "vai do interior ao exterior". O expressionismo - enquanto um material estético e parte do arsenal técnico do modernismo de 1920 - vai ajudar a obra de Woolf a produzir não um símbolo da dialética dos sexos, "mas um fenômeno", ou seja, "expressão que realiza a existência". A androginia e alternância do sexo das personagens se situam, assim, na imagem literária que "já não é projeção fixa ou seção do ser, mas movimento, mutação, metamorfose" que "põe em evidência o dinamismo, a cinemática" o "conflito interior do artista", acabando com o "dualismo de realidade e ilusão: a imagem é uma realidade em si"[99]. O conflito, aparentemente interno da dialética do sexo de Orlando, se expressa como realidade no mundo da obra em que ele está inserido. Em outras palavras, a coerência da exterioridade em *Orlando* é estabelecidade a partir da expressão da interioridade da protagonista. Isto explica o porquê de Orlando não se chocar com nenhuma das esquisitices que vão acontecendo em sua vida. A sua maneira de pensar ver os sexos em relação, em vez de em oposição, faz com que o seu mundo se apresente desse mesmo jeito.

Tal processo criativo, como vimos logo acima, arma um teorema estético calcado na construção de pontes entre os extremos de categorias sociais que aparecem como opostos fixos e inconciliáveis. Não somente entre o feminino e masculino, mas também entre os papéis de vítima e culpado, porque se no excerto acima vemos que Orlando é um homem e uma mulher, consequentemente, ele se torna perpetrador e perpetrada da ideologia patriarcal vigente. Ademais, em um âmbito mais geral do romance, podemos enxergar movimentações estéticas entre os conceitos de transição

[99] *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*, op., cit., pp. 496 - 503.

e permanência, natureza e história, ficção e realidade, essência e aparência, autonomia e determinação. Nos aproximamos, desse modo, do momento mais crucial e dialético do romance: a unidade dos opostos. Tal unidade de construção parece encontrar seu efeito mais primordial na busca pela desautomatização do olhar do leitor em relação às realidades sociais generificadas que encontram-se encobertas por uma névoa ideológica muito densa. A construção de *Orlando* insere "novos conceitos e pontos de vista no conflito entre concepção comum e representação particular", produzindo, então, a "dialética da forma artística" pela "dinamização da inércia da percepção - como uma dinamização da "visão tradicional" em uma nova visão"[100]. A saturação do vivido e a resultante automatização da percepção são cristalizações da consciência que a uma visão de mundo dialética procura desmanchar, estabelecendo conexões entre os fragmentos especializados da vida social. Isto não quer dizer, no entanto, que Woolf empregou conscientemente o procedimento dialético. O que estamos afirmando aqui é, antes de tudo, que a solução de Woolf para os impasses de gênero - a sua política feminista e andrógina - toma contornos dialéticos, porque supõe como princípios a produtividade da contradição, a unidade dos opostos e a descrição de uma processualidade em movimento. Até mesmo porque "a dialética não constitui nenhuma indicação para se lidar com a arte, mas é-lhe imanente"[101] Só assim a forma estética de *Orlando* pode desferir uma ataque contra a diluição da experiência em esferas particulares e aparentemente autosuficientes, que é um dos dispositivos centrais da formação ideológica da falsa totalidade do patriarcado capitalista. A visão dialética dos sexos, portanto, procura desativar as jaulas que isolam a experiência de gênero ao já conhecido. Porém, faz-se importante precisarmos melhor o que entendemos por dialética. A este respeito, Jameson fez um excelente comentário descrevendo um movimento dialético na crítica de Theodor Adorno:

> Such thinking is therefore marked by the will to link together in a single figure two incommensurable realities, two independent codes or systems of signs, two heterogeneous and asymmetrical terms: spirit and matter, the data of individual experience and the vaster forms of institutional society, the language of existence and that of history. [...] we must already know what each of them is, in its own specificity, to appreciate their unexpected connections with each other. [...] for a fleeting instant we catch a glimpse of a unified world, of a universe in which discontinuous realities are nonetheless somehow implicated with each other and intertwined, no

[100] Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 50.
[101] Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 215.

> matter how remote they may at first have seemed; in which the reign of chance briefly refocuses into a network of cross-relationships [...] It is not too much to say that through such a historical form there is momentarily effected a kind of reconciliation between the realm of matter and that of spirit. For in its framework the essentially abstract character of the ideological phenomenon suddenly touches earth, takes on something of the density and significance of an act in the real world of things [...] what had only an instant before seemed inertia and the resistance of matter, the sheer meaningless of historical accident now finds itself unexpectedly spiritualized by the ideality of objects [...] which can be *named*. Thus the mind incarnates itself in order to know reality, and in return finds itself in a place of heightened intelligibility.[102]

A estrutura simbólica de *Orlando* – enquanto experimento modernista – organiza uma pulsão dialética no momento em que se move para "desviar o Eu de sua trajetória lógica", isto é, "de quebrar uma certa natureza projetiva da relação do Eu com o mundo"[103]. Isto faz com que o romance possa "nomear" ou "figurar" a processualidade da totalidade não idêntica de uma determinada realidade sócio-histórica, que é binariamente generificada. Um dos ganhos dessa temporária destruição das diferenças entre o particular e o todo é uma melhor "inteligibilidade" - sempre temporária - de ambas as identidades de gênero, através da identidade da não identidade que se estabelece.

Dessa maneira, o Lukács d'*A Teoria do Romance* (1912) ganha muita força descritiva quando afirma que "toda a forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência"[104] pois é visível como a constituição formal do romance em questão é fortemente impregnada com as tensões subjetivas que o conceito moderno de gênero ajuda a viabilizar. E, em larga medida, também cancela a dicotomia entre o conteúdo e a forma do romance, produzindo um experimento estético que é, ao mesmo tempo, o produto e a negação da forma e do conteúdo que operam as dicotomias. Dois exemplos disso são a mudança de sexo e a imortalidade de Orlando que podem ser encarados como manobras estéticas que apesar de serem parte do conteúdo do enredo, não deixam de ter uma série de implicações formais decisivas, sobretudo no que tange ao ao foco narrativo, às personagens e ao tempo. Estes dois fatores são, simultaneamente, conteúdo e forma porque são os alicerces da construção de justaposição de elementos fantásticos em gêneros que historicamente

---

[102] Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 6 - 8.
[103] Vladimir Safatle, op. cit., p. 12.
[104] Lukács, Gyögy. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007, p. 61.

prezaram por um certo tipo de realismo como é o caso da biografia e do romance. A questão é que aqui não se trata da soma de elementos que resultariam em um romance biográfico fantástico, mas, pelo contrário, temos diante de nós um trabalho que resiste a uma estabilização e que se apresenta como um movimento permanente em que há como principal impulso narrativo "a força de descentramento da identidade autárquica dos particulares". Ou, dito de outra maneira, percebe-se "uma processualidade em contínua reordenação de séries de elementos anteriormente postos em relação"[105]. Como consequência deste procedimento, o gênero é tratado como processualidade sócio-histórica em constante movimento, do mesmo modo e ao mesmo tempo em que se dá a dinâmica narrativa da vida de Orlando, que não por acaso, "termina" no dia de publicação do romance. Observemos mais de perto:

> At this moment some church clock chimed in the valley. [...] Whether it had struck nine, ten, or eleven, she could not say. Night had come [...] As she spoke, the first stroke of midnight sounded. The cold breeze of the present brushed her face with its little breath of fear. She looked anxiously into the sky. It was dark with clouds now. The wind roared in her ears. But in the roar of the wind she heard the roar of an aeroplane coming nearer and nearer. [...] The aeroplane rushed out of the clouds and stood over her head. It hovered above her. Her pearls burnt like a phosphorescent flare in the darkness. And as Shelmerdine, now grown a fine sea captain, hale, fresh-coloured, and alert, leapt to the ground, there sprang up over his head a single bird.
> 'It is the goose!' Orlando cried. 'The wild goose. . . .'
> And the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen hundred and Twenty Eight.[106]

A alternância geradora de movimento está também presente nessa passagem ao vermos o movimento constante do foco da ação narrativa do chão para céu e do céu para chão. O tique-taque do relógio e a substituição do dia pela noite também contribuem para a construção da imagem literária de eternos recomeços, pois vemos justamente o indiferente avançar do tempo e é à meia noite que o relógio anuncia o início de um novo dia que, por sua vez, embora estabeleça diversas continuidades e conserve muito do dia anterior, um novo dia nunca é igual aos anteriores: ele é, na verdade, sempre o resultado e a negação dos dias que ficaram no passado. Tudo isto sem mencionar as figuras do vento, do avião e da "ave selvagem"

---

[105] "Deslocamentos da dialética," op. cit., p. 26 - 28.
[106] *Orlando*, op., cit., pp. 313 - 314.

que reiteram o princípio de interrupção com movimentação, porque apesar de interromperem a ordenação narrativa, são elementos cuja dimensão semântica se estabelece a partir da ideia de movimento. Como já foi observado no capítulo dedicado à analise do narrador em *Orlando*, esta última parte do romance faz um uso mais ostensivo do monólogo interior através do qual – um pouco antes desta passagem específica – temos acesso a uma rápida condensação de rememorações da protagonista. Ela lembra, entre outras coisas, das "montanhas nuas da Turquia", dos ciganos, do barco que usara para voltar para Londres e de uma "moça usando calças russas". A rememoração é, por definição, um movimento da consciência de repetição que pressupõe inovação. Tanto no romance como na mente humana a memória nunca é reativada da mesma forma, mesmo que seja constituída por elementos já visitados e conhecidos ela sempre aparece como uma recordação inédita fruto das relações entre o presente imediato e o passado rememorado. Por fim, o fato do romance terminar com a sua data de publicação parece sugerir mais uma continuação *ad infinitum* da vida e das peripécias de Orlando do que o fim de uma biografia propriamente dito. De modo geral, isto pode ser associado à concepção de gênero e de sexualidade que Virginia Woolf parece querer formalizar sem delimitar: *uma contínua superação e inovação das relações atuais* que está diretamente relacionada a um ímpeto modernizante mais amplo.

É, tendo toda esta discussão em vista, inegável que seria pouco dialético ver o gênero e a sexualidade como elementos isolados em si. Não obstante o fato do romance estabeler como foco central estes aspectos da vida social, a "autonomia incontrolável da [sua própria] forma"[107] faz com que ele extrapole estas instâncias e avance para uma relação com um nível superior da totalidade do tecido social que o (in)forma.

[107] A expressão é de Roberto Schwarz usada como título de uma das duas partes de seu ensaio sobre o trabalho de Gilda de Mello e Souza. Ver em "Gilda de Mello e Souza" In *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 184 - 202.

Contra o ideal feminino burguês

HELOÍSA — E você não teme nada?
ABELARDO I — Os ingleses e americanos
temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos
e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas de água. Cardeais!
HELOÍSA — Eu li num jornal que devemos só à Inglaterra trezentos
milhões de libras, mas só chegaram até aqui trinta milhões...
ABELARDO I — É provável! Mas compromisso é compromisso!
Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores
como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis
vivas de arranhacéus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para
Wall Street de Ribeirão Preto à Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples
feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que
possuo uma lancha, uma ilha e você...

MAIS ABELARDO II.

ABELARDO II (Entrando.) — Perdão! Esta aí o Americano!...
(Retira-se.)

MENOS ABELARDO II.

ABELARDO I (A Heloísa.) — Chegou a sua vez de sair, meu bem!
HELOÍSA — Como?
ABELARDO I — Devo a esse homem...
HELOÍSA — Adeus!
ABELARDO I — Podes passar por esta porta! Não faz mal que
ele te veja sair.. . (Gesto evasivo de Heloísa), Pelo contrário.
Estás linda...

Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*

É quase um lugar comum na crítica sobre o trabalho e a vida de Virginia Woolf o fato dela ter se concentrado bastante em produzir representações de experiências subjetivas e objetivas mais exclusivas à realidade comum feminina. Tal empreitada já apresenta um número significativo de desafios para esta escritora em particular, pois o mergulho nas regiões mais profundas da consciência humana - característica marcante do seu estilo - demonstra uma vontade de buscar as experiências mais individuais, ao passo que a própria noção de feminino implica necessariamente uma busca – que pode ser oposta pelo vértice – por experiências coletivas.

Os resultados desta contradição nas obras de Woolf podem significar superações momentâneas da dicotomia entre coletivo o e individual e podem se materializar de diferentes maneiras em suas obras. Trocando em miúdos, o conteúdo individual e específico dos fluxos de consciência de Clarissa Dalloway e de Orlando

podem não gerar uma identificação direta dada as suas respectivas particularidades. Porém, a forma deste conteúdo é comum, já que todo ser humano tem um consciente. Diante deste desafio formal Woolf percebeu que a solução para isso seria introduzir, além da experiência individual, uma vivência coletiva em torno de um programa feminista.

Nossa escritora parece ter percebido que isto ocorre menos quando se procura simplesmente afirmar que ambos - características coletivas e individuais - possuem elementos em comum do que quando se constata a completa ausência dessa forte divisão, útil para fins analíticos, na efetividade das relações sociais. Já em 1928, e sobretudo hoje em dia, as determinações do meio social são tão fortes que uma dissociação nítida entre o que são características meramente individuais e o que são qualidades coletivas já não é mais possível. É por esta razão que Woolf começa seu ataque ideológico através de uma artilharia pesada para cima do ideal feminio burguês. Fica evidente, então, o porquê da protagonista ter que começar o romance como homem: ele precisa ter a capacidade de comparar as vivências como homem e como mulher e, além disso, ter tido a experiência de ser conduzido da esfera pública para a privada.

Lembremos que o ideal da mulher burguesa está intimamente conectado com "o desejo de domesticação"[108] feminina por parte dos homens - tanto no sentido de confinar ao lar quanto de domar -, que marca a experiência de gênero no mundo burguês e que determinou grande parte do imaginário coletivo e individual femino. Isto sem mencionar que este processo se dá no bojo da reorganização do mundo privado da reprodução da vida burguesa (agora já como classe dominante de uma nova sociedade) e através da qual são erigidas novas maneiras de extração de privilégios e de intensificação da exploração de certos setores da sociedade que se relacionam com a simbologia psicossocial feminina - incluindo-se mulheres que se submetiam ou não a estes significados e valores, bem como homens afeminados que não se enquadravam no perfil masculino viril. Se por um lado há uma formação psicológica feminina restrita ao lar, cuja materialização mais conhecida se dá no

[108] Neste breve ensaio a autora apresenta um pouco do acúmulo crítico em relação ao recorte de gênero na ascensão do romance inglês no século XVIII e demonstra como a construção de uma feminilidade historicamente localizada e politicamente interessada estava em curso neste momento. Em suma, o romance parece não apenas contribuir para o desenvolvimento de uma subjetividade burguesa geral, mas também para um modelo feminino desse novo sujeito. Ver em Vasconcellos, Sandra. "The rise of the novel and construction of femininity" In *CROP* - Revista da área de Língua e Literaturas Inglesa e Norte-Americana - FFLCH - USP, no. 2, São Paulo, junho de 1995, pp. 32 - 35.

manual de costumes disfarçado de poema conhecido como *The Angel in the house* (1854 - 1862) de Coventry Patmore. no que se refere às mulheres das classes médias e altas. Por outro lado as mulheres trabalhadoras acabam por encarar uma dupla socialização, combinando a servidão doméstica não remunerada no âmbito privado com a venda de mão de obra mais barata no espaço público desde sempre. O que temos aqui é uma produção ideológica de dominação que está em consonância com a configuração da estrutura social dominante. Marx e Engels podem nos ajudar a compreender melhor esta situação:

> As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação.[109]

Vale lembrar que "a Revolução Gloriosa de 1688 lançou as bases de uma democracia burguesa na Inglaterra" e, por esta razão, não seria implausível pensar o século seguinte como um estágio de consolidação e expansão da dominação burguesa não somente ainda que certamente através da "expressão ideal das [novas] relações materiais dominantes". Daí Eagleton ver na literatura do século XVIII um momento de "produção de um novo tipo de sujeito masculino" e a atualização da dominação masculina tendo em vista as relações entre homens e mulheres na realidade produtiva emergente[110]. Tal empreitada ideológica tinha a intenção de prescrever uma série de virtudes essencialmente femininas de modo a controlar e organizar a socialização das mulheres ao mesmo tempo em que instrumentalizava esta mesma "feminização do discurso" para tentar combinar "poder e bondade" no sujeito masculino dessa nova "aristocracia aburguesada"[111]. Basicamente, isto significa pouca coisa além do fato de no patriarcado burguês a mulher *ser* as virtudes, ao passo que para os homens as virtudes podem estar nas suas ações individualizadas. A lógica é generalizar a

---

[109] Marx, Karl & Engels, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 47.
[110] Eagleton, Terry. *The rape of Clarissa - Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*. Oxford: Blackwell, 1982, p. 1 e p. 96.
[111] Ibid, p. 101.

natureza feminina e particularizar o comportamento masculino sempre levando em consideração o projeto mais amplo de edificação da subjetividade burguesa.

Com efeito, o que há ao longo do século XVIII (momento em que o sujeito burguês como um todo está em intensa formalização) é uma mudança de um estágio de gênero único (existe o homem e sua variação feminina) para um momento binário. O elemento qualitativo do corte epistemológico que nos interessa aqui parece residir na "passagem da visão da mulher como objeto de exibição, valorizada por seu corpo e seus ornamentos, para mulher compreendida como sujeito," isto é, romances como *Pamela: or, virtue rewarded* (1740) e *Clarissa: or, the history of a young lady* (1748) de Samuel Richardson (1689 - 1761) e os extremamente populares manuais de conduta influenciaram decisivamente o novo ideal de feminino que promovia "a defesa intransigente da virtude e dos padrões morais" das mulheres e "punha em segundo plano o modelo aristocrático de feminino, baseado em valores externos como riqueza, nome e título, e articulava uma feminilidade, calcada em valores pessoais e subjetivos"[112]. Contudo, devemos lembrar que esta produção simbólica mais repõe do que gera o ideal feminino burguês, especialmente tendo em vista que ele já se encontrava na configuração social que o gerou. Outra ponto que é fundamental precisarmos é que naquele momento a oposição se dava entre um modelo feminino aristocrático e um burguês, mas que, quando olhamos do ângulo de Virginia Woolf, eles estão muito mais próximos um do outro do que da mulher sufragista do fim da década de 1920. E obviamente, tendo uma Elizabeth Bennet e uma Emma Bovary como estágios intermediários.

Esclarecimentos feitos, voltemos para o *Orlando*, porque é neste sentido que a transformação da protagonista em mulher na virada do século XVII para o XVIII pode ser vista como uma alegoria deste processo de aburguesamento da aristocria e de feminização ideológica. Não somente devido à coincidência cronológica, mas também e especialmente devido à intervenção das figuras celestiais femininas da "pureza", "castidade" e "modéstia" que são providencialmente espantadas pela figura da "verdade" que é por si só o que repõe o elemento de avaliação histórica modernista que Virginia Woolf aparenta operar. Neste contexto, a "verdade" soa como uma superação do embate entre identidade coletiva (ideal de mulher e sujeito burguês) e individual (mulher e homem determinados) que Orlando

---

[112] Vasconcellos, Sandra. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 79 - 83.

parece encarnar após sua transformação e que vai lhe permitir ser a porta-voz da política feminista de Woolf no romance.

A volubilidade fantástica de Orlando - garantida principalmente através de sua condição de classe, riqueza, passado masculino, imortalidade e divisão intelectual do trabalho (Orlando é uma poetisa) - desmantela a norma burguesa da socialização feminina puramente doméstica e a substitui pelo movimento contínuo que vai da experimentação com a norma, passa pela tomada de consciência das arbitrariedades da norma e, finalmente, chega no descarte da regra patriarcal. Não é à toa que é no século XVIII que Orlando vai se submeter servilmente aos grandes homens de letras da Inglaterra setecentista como Jonathan Swift (1667 - 1745), Joseph Addison (1672 - 1719) e Alexander Pope (1688 - 1744), cujos valores são sobrepostos aos femininos que Orlando representa. Orlando, em um primeiro momento, parece acompanhar a construção em curso da feminilidade burguesa e passa a admirá-los e servi-los para só aos poucos começar a enxergar (baseada em monólogos interiores rememorativos e comparativos) como é subjulgada por ser mulher e abandona-os. Vemos aqui um movimento - mais extensivamente discutido na primeira parte do capítulo inicial deste estudo - de rearticulação entre a forma volúvel do narrador e o conteúdo a ser tematizado no romance: os privilégios de Orlando advindos de sua classe social (aristocracia) e de sua posição na divisão intelectual do trabalho são parte da solução estética de Woolf que permitem Orlando figurar tanto uma subordinação determinada quanto o seu desvencilhamento desta mesma situação de um modo que não estava disponível para esmagadora maioria das mulheres naquela efetividade sócio-histórica.

O valor é o homem

No intuito de formalizar as tensões inerentes à coletividade do individual feminino, Woolf também procura denunciar a farsa do acidente histórico que sustenta relações de poder desiguais entre homens e mulheres, tanto no âmbito íntimo quanto no público e como estas relações são determinadas por forças contingenciais mais gerais. Para que fique bem claro, vale a pena retomar que embora Woolf tenha um diagnóstico que compreende a opressão feminina como algo histórico e coletivo, a solução estética mais recorrente para esse impasse tem aparecido como a valorização da unicidade do campo da experiência das mulheres em sua obra. É neste sentido que a tese central dos primeiros capítulos de *A Room of One's Own* pode ser traduzida da seguinte forma: "a cultura, supostamente um produto humano inclusivo e geral, foi formada sob uma dominação patriarcal"[113] Na primeira parte deste capítulo nos detivemos na construção cultural de um ideal feminino burguês, enquanto fabricação ideológica de modos de significação e formas de poder social direcionados às mulheres sob um sistema patriarcal europeu ocidental. No entanto, como vimos anteriormente, tal ideologia precisa estar "imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material" em uma sociedade real e que, por esta razão, nos faltou demonstrar como ela ocorre dentro das relações que constituem o sistema de produção social capitalista. Faz-se importante destacar que o patriarcado é uma dominação muito mais antiga do que o capitalismo, que o primeiro foi incorporado pelo segundo e que isto justifica o fato de estarmos usando o termo patriarcado capitalista.

Apesar das metamorfoses sócio-políticas do capitalismo do século XXI, acompanhadas por seus correspondentes deslocamentos ideológicos, certamente colocarem em dúvida a força explicativa do conceito de patriarcado - porque já não é mais o caso de termos uma figura masculina, na qual o poder social é centralizado, seja no ambiente privado ou público -, continuaremos a utilizar esta noção, pois ela ainda se mostra eficaz para dar conta do contexto que vai desde a Revolução Industrial inglesa nas últimas décadas do século XVIII até a data de publicação de *Orlando* em 1928.

---

[113] Mulhern, Francis. "Woolf's androgyny" In *Culture/Metaculture*. London & New York: Routledge, 2000, p. 31.

Tendo estes pressupostos em mente, pensemos nas perguntas que vão nortear as nossas reflexões sobre as interrelações entre os sexos, a forma mercadoria e o princípio social moderno do valor. Como a produção ideológica patriarcal da burguesia reflete e constitui os interesses da sua dinâmica social mais geral? Isto é, como interesses e dominação ideológicos se coadunam com interesses e dominação material? O que se preserva e o que se altera na passagem de um patriarcado pré-moderno para um moderno? Ou, se preferirmos, podemos fazer como Jameson e pensar o termo modernidade em profunda e intrínseca relação com a ideia de capitalismo e perguntar de outro jeito: o que se preserva e o que se altera na passagem de um patriarcado pré-capitalista para um capitalista? De que maneiras Woolf introjeta a crítica do patriarcado capitalista na forma de *Orlando*?

Podemos começar dizendo que há, por parte da romancista, um esforço de desmascaramento da naturalidade da ordem de significados e valores sociais que encobrem a percepção das relações de dominação que pautam a socialização dos sexos no universo burguês. Ao expor o funcionamento dessas expressões ideológicas, Woolf consegue dissipar parte da neblina que as camufla. Este é, sem sombra de dúvida, o momento de maior objetivação da obra de Virginia Woolf, porque o seu programa feminista exige uma nitidez estética que se relaciona com um certo didatismo. Tal procedimento é central para o projeto artístico da autora, porque a falta de representação da natureza de determinadas relações é vista como contribuição decisiva para reprodução do regime patriarcal. Isto fica mais claro no escrito abaixo:

> A novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are 'important'; the worship of fashion, the buying of clothes 'trivial'. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing room. A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop – everywhere and much more subtly the difference of value persists.[114]

Antes de tudo é bom ressaltar que as escritas de *Orlando* e de *A Room of One's Own* foram cronológica e tematicamente interligadas e é provavelmente devido a esta forte conexão que ambos os livros possuem um conteúdo feminista tão

[114] Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2012, pp. 85 - 86.

explícito. Observação feita, voltemos. No parágrafo logo acima, há um evidente esforço de desmascarar a neutralidade sexual de certas instituições literárias. O movimento aqui parece, em um primeiro momento, se limitar à insistência na reconstrução da historicidade das categorias, mas também nota-se uma análise latente da presente situação feminina diante do quadro sócio-histórico que a autora herdou. Depreende-se que a condição da mulher da década de 1920 na Europa é intimamente relacionada a um processo histórico de expropriação feminina dos meios de produção cultural, isto é, dos meios sociais de produção de significados e valores coletivos. Não há simplesmente a submissão do feminino no plano abstrato das ideias; na verdade, em *A Room of One's Own*, Woolf afirma que houve uma despossessão espiritual e material feminina que foi desde a impossibilidade de frequentar a universidade, herdar propriedades ou votar até a própria consciência - cujo núcleo era o espaço para cultivo de certas virtudes que ideologicamente humanizavam o regime do capital, como vimos anteriormente -, passando pela despossessão na forma de tempo dispensado na dupla socialização feminina. São partes desta dupla socialização não apenas o trabalho reprodutivo e a manutenção do espaço de reprodução da vida privada, mas também o papel de consumidor dos rituais públicos masculinos e a contabilização feminina nos exércitos de reserva das economias capitalistas.

Não custa nada lembrar mais uma vez que uma das principais motivações para mudança de sexo de Orlando está diretamente associado ao fato de Vita Sackville-West ter perdido a propriedade da mansão de sua família onde crescera, porque, como mulher, não podia herdar propriedades de acordo com a lei vigente naquele momento no Reino Unido. Isto confirma, a um só tempo, que *Orlando* é uma compensação para o fato de Sackville-West ter nascido mulher e que trata-se de uma capitulação para idealização, já que nele o problema material da propriedade aparece, mas é logo resolvido. Por mais que a motivação seja bastante material, a solução tende para o idealismo, porque tal contradição não chega a ser um empecilho real para Orlando. Aliás, nada chega a ser um empecilho real ou permanente para a personagem principal. Quando ela tem um problema, ele é logo resolvido; quando ela se cansa de uma determinada situação, ela logo parte para outro contexto; quando ela decide se casar, não demora mais do que três páginas para que isso aconteça. Como já discutido mais acima, o fato de Orlando ser muito rica a confere com uma volubilidade que a permite se desvincilhar de várias limitações impostas à imensa maioria das pessoas.

Devemos ressaltar ainda que em *A Room of One's Own*, Woolf afirma que as origens da dominação patriarcal são fortemente materiais e que, desse modo, a usurpação masculina dos direitos femininos à propriedade e a formas de renda está por trás da "condição intelectual e artística marginal das mulheres"[115]. A propósito, foi justamente graças a fatores como a falta de meios de subsistência e o analfabetismo que o patriarcado se reproduziu durante séculos. É por isto que o fato de Emma Bovary ler romances no ambiente privado do lar burguês não deve ser visto como um elemento secundário na constituição de um possível deslocamento do feminino, que vai dar na mulher sufragista e volúvel, da qual Orlando é uma expressão simbólica. Se é verdade que o tédio da vida burguesa combinado com todo um imaginário estruturado a partir de certas leituras faz com que Bovary vá atrás de suas fantasias como um homem faria, também fica evidente que grande parte da diferença que separa Orlando dos homens do livro é coberta pelo seu trabalho intelectual.

Voltemos nossa atenção, neste momento, para o uso da palavra "valores" no excerto acima. A reiteração da palavra "valores" deve ser encarada com centralidade, sobretudo porque - vista como chave interpretativa - sugere a imagem de um mundo, no qual a produção de valores pertence à ordem dos homens e, portanto, a participação das mulheres tende a ser restrita à esfera do consumo de valores presentes nas formas masculinas. Há aqui um esforço de representação da inseparabilidade de uma crítica da dependência material e ideológica. É a partir disto que a palavra "valor"[116] pode ganhar uma unidade dialética entre o seu significado

---

[115] *Culture/Metaculture*, op., cit., p. 31.

[116] "Tanto etimologicamente quanto na prática, o conceito de valor parece designar o "bom" como tal, o desejável. Apesar da acentuação diferente, confundem-se como sinônimos o valor econômico e os "valores" éticos e culturais. Não é à toa que o fundador da economia política clássica, Adam Smith, atuava paralelamente como filósofo da moral. Mas na conceituação totalmente inversa de Marx, o valor econômico é, precisamente o contrário, o negativo central da sociedade da mercadoria. Nela é "objetificado" o trabalho abstrato, à forma social fetichista dos produtos. A expressão de um produto "ter" um chamado valor, tem para ele um significado duplo. Primeiro, enquanto são valores econômicos, extingue-se a qualidade sensível dos produtos, não passando eles de representantes materiais de trabalho abstrato indiscriminado, que apenas como tais podem ser transformados na forma de encarnação do dinheiro. Em segundo lugar, porém, revela-se na forma-valor abstrata dos produtos, que se expressa pelo preço em dinheiro, o absurdo social de que o processo vivo da apropriação da natureza pelo homem e das relações sociais por ela medidas assumem a forma de propriedades de objetos mortos. A atividade viva dos homens é absorvida, por assim dizer, por seus próprios produtos, que por esse mecanismo absurdo são promovidas a quase-sujeitos da sociedade, enquanto os homens, seus criadores, são degradados a meros acessórios. No automovimento do dinheiro termina essa inversão.

O marxismo dos epígonos, na sucessão dos clássicos burgueses e em contraste a Marx, não se referia de forma *negativa*, mas sim de forma *positiva* à qualidade dos produtos de valores fetichistas, de "bom"

mais imediatamente econômico e o valor cultural enfatizado por Woolf. Contudo, não se trata de apreender economia e cultura nem como como idênticas, do mesmo modo como a "lógica identitária busca violentamente subjulgar diferenças a um denominador comum," tampouco como "separadas uma da outra em um sentido dualista"[117]. A questão é que tanto no trecho acima quanto em *Orlando*, a dialética do termo "valor" se insere em um feminismo materialista que pressupõe "uma totalidade em que os níveis simbólico-culturais bem como os sociopsicológicos estejam incluídos no contexto de um todo complexo,"[118] cuja dimensão mais propriamente econômica, isto é, a reprodução material da vida, é vista como crucial. Esta é a razão pela qual o processo de análise de *Orlando* também significa uma investigação da dinâmica da reprodução social que o romance faz parte e que utiliza como material. Dito de outra maneira, a construção narrativa de *Orlando* é parte das interrelações entre o sistema econômico capitalista e as relações sociais e culturais correspondentes não somente devido ao fato dele ser resultado de relações específicas dentro deste arranjo social, mas também porque ele oferece uma série de respostas particulares a este todo social. Uma das vantagens de pensar este conjunto de relações complexas a partir da forma-romance é que ela traz uma "realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecudando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida"[119]. Isto quer dizer que ao atuar em um determinado imaginário e se estruturar no plano simbólico, *Orlando* acaba por produzir uma imagem literária opaca do movimento das forças históricas que compõem o patriarcado capitalista naquele instante específico. Este romance, então, completa e amplia a percepção humana seja pelas suas limitações ou pelas suas contribuições. O trabalho crítico a seguir almeja

---

resultado do trabalho, enquanto o conceito de objetificação foi reduzido a um mero fenômeno da consciência. A crítica passa a enfocar exclusivamente a *mais-valia*, isto é, a quantia "não paga" do valor produtivo, da qual é supostamente privado o trabalhador. Dessa maneira, não se critica a *qualidade* destrutiva da socialização na forma-valor, mas sim apenas o mecanismo *quantitativo* de distribuição que se encontra sobre essa base cegamente pressuposta." Kurz, Robert. *O Colapso da Modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, pp. 240 - 241.

[117] Roswitha Scholz, "Patriarchy and commodity society: Gender without the body" em *Mediations*: Journal of the marxist literary group. Disponível em <http://www.mediationsjournal.org/articles/patriarchy-and-commodity-society>. Acesso em 10 ago. 2015.

[118] Ibid.

[119] Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos 1770 - 1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013, p. 432.

decifrar os nexos sociais que articulam o modo de vida que *Orlando* expressa e incorpora.

Dito isto, pode ser muito vatanjoso partirmos do seguinte trecho do romance para entendermos os princípios básicos que regem a composição tanto da forma literária quanto da forma ideológica, no intuito de demonstrar uma inseparabilidade imanente:

> 'And that's the last oath I shall ever be able to swear,' she thought, 'once I set foot on English soil. And I shall never be able to crack a man over the head, or tell him he lies in his teeth, or draw my sword and run him through the body, or sit among my peers, or wear a coronet, or walk in procession, or sentence a man to death, or lead an army, or prance down Whitehall on a charger, or wear seventy-two different medals on my breast. All I can do, once I set foot on English soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D'you take sugar? D'you take cream?' And mincing out the words, she was horrified to perceive how low an opinion she was forming of the other sex, the manly, to which it had once her pride to belong. [...] to be the slave of the frailest petticoats[120]

À primeira vista, observamos um resmungar em voz alta que antecipa imaginariamente as opções de interação social abertas para Orlando quando ela chegar na Inglaterra do século XVIII já transformada em mulher. O longo e dramatizado monólogo interior de Orlando é armado através da coordenação entre a fala da personagem ou discurso direto e a marcação discursiva "she thought". Este marcador é normalmente usado para intercalar o discurso direto livre, no qual as vozes do narrador e dos pensamentos da personagem se unem. Porém, o que vemos aqui é um pensamento realizado a partir do discurso direto, o que tem consequências importantes. Woolf parece buscar salientar que não se trata de uma digressão. Orlando não está refletindo de maneira desconexa, avulsa ou abstrata sobre estes problemas. Ela está, em vez disso, tomando consciência deles a partir de uma situação efetiva e o discurso direto, lembremos, é o que garante a figuração de uma tomada de consciência individual. Já no final do pensamento em forma de fala, vemos que a consciência dela a chegou a tal ponto que tomou conta inclusive da fala do narrador. Embora em terceira pessoa, temos a impressão de que a revolta de Orlando tomou, através do discurso direto, até a palavra do homem que procura sempre mediar as suas palavras.

---

[120] *Orlando*, op., cit., pp. 151 - 152.

Esta passagem insere-se nos primeiros momentos posteriores à sua transição sexual e, assim, torna-se plausível que estas sejam ocasiões de conscientização da sua nova condição social. Ademais, vemos novamente como a memória social masculina cumpre um papel decisivo para crítica de costumes que Woolf quer fazer. É interessante notar como podemos facilmente recuperar nesta passagem de *Orlando* a análise comparativa entre os valores desiguais atribuídos (ou dissociados) aos sexos que observamos no trecho de *A Room of One's Own* anteriormente. Além da dicotomia público e privado, vemos o militarismo sendo contrastado com as ocupações domésticas, gerando a caracterização que Woolf delimitou como a diferença entre os valores das mulheres e aqueles produzidos pelos homens.

Pode-se dizer desde já que, como vimos acima, o valor, isto é, o reconhecimento do que é socialmente relevante material e simbolicamente é associado aos homens, ao passo que, as mulheres são, a só um tempo, idealizadas e dissociadas dessa valoração cultural. A arquitetura da dimensão associada aos homens é objetivada e individualizada, ao passo que a estrutura da feminilidade é subjetivada e generalizada.

Antes de qualquer coisa precisamos entender o conceito de valor como um princípio básico das sociedades modernas que não se restringe a perpassar estas sociedades. Ele, na verdade, organiza todas as esferas destas sociedades, incluindo aí, é claro, a economia e a cultura. Mas deve-se deixar explícito que o valor não é um princípio ontológico, pelo contrário, ele ganha esta centralidade na sua forma mais abstrata, justamente com a generalização da produção de mercadorias para a obtenção do abstrato valor de troca, durante o advento da ascensão e consolidação da dominação das relações capitalistas e sua classe social correspondente. A característica mais significativa desta dinâmica social, para discussão que faremos aqui, é a sua feição extremamente fetichista.

Isso posto, espero que as relações entre cultura e economia mediadas pela noção de valor tenham ficado mais claras através. Neste momento a questão que nos interessa é como se dá a divisão sexual da vida tem como um dos seus pilares modernos a dissociação de valor. A primeira coisa a ser ressaltada é o fato das atribuições femininas, isto é, tanto as características sociopsicológicas - enumeradas na discussão sobre a construção do feminino no século XVIII - e os elementos simbólico-culturais relacionados às mulheres - ressaltados por Woolf em *Orlando* e *A*

Room of One's Own - quanto o trabalho reprodutivo doméstico serem vistos, respectivamente, como fragilidades, fraquezas e monetariamente irrepresentáveis. A mulher não tem atribuído às atividades reprodutivas e produtivas, que lhes são prescritas, o equivalente universal (dinheiro) e, portanto, sofrem uma dissociação de valor - cultural e econômico - que determina toda a sua socialização no universo burguês. Sobre isso, Roswitha Scholz afirma que

> Value dissociation implies a particular socio-psychological relation. Certain undervalued qualities (sensitivity, emotionality, deficiencies in thought and character, etc.) are associated with femininity and are dissociated from the masculine-modern subject. These gender-specific attributes are a fundamental characteristic of the symbolic order of the commodity producing patriarchy [...] The universalization of such gender relations at the beginning of modernity meant that women were now primarily responsible for the lesser-valorized (as opposed to the masculine, capital-producing) areas of reproduction, which cannot be represented monetarily. We must reject the understanding of gender relations under capitalism as a pre-capitalist remainder. The small, nuclear family as we know it, for example, only emerged in the 18th century, just as the public and private spheres as we understand them today only emerged in modernity [...] the beginning of modernity not only marked the rise of capitalist commodity production, but it also saw the emergence of a social dynamism that rests on the basis of the relations of value-dissociation. [...] commodity-producing patriarchy is to be regarded as a civilizational model [...] the symbolic order [...] is characterized by the following assumptions: politics and economics are associated with masculinity; male sexuality, for example, is generally described as individualized, aggressive or violent, while women often function as pure bodies. The man is therefore regarded as human, man of intellect and body-transcendent, while women are reduced to non-human status, to the body. [...] the male gender should be understood as the gender of capitalism, keeping in mind that such a dualist understanding of gender is of course the dominant understanding of gender in modernity.[121]

Isto também fica mais evidente caso observemos que a “a condição estrutural essencial para divisão social da vida é a relação moderna entre os sexos com sua dicotomia hierárquica entre o masculino e o feminino,” pois “a esfera do trabalho recai evidentemente no reino do masculino”. Assim, o masculino é erigido a partir de determinadas características associadas ao funcionamento do trabalho moderno que demanda uma subjetividade baseada na “racionalidade instrumental abstrata, objetividade, pensamento formal e orientação competitiva”. Embora, tais características também precisem ser buscadas pelas mulheres, porque a maioria delas precisa se aventurar no mundo do trabalho em uma dupla socialização, o masculino só

[121] "Patriarchy and commodity society: Gender without the body," op., cit.,.

existe enquanto aquilo que estruturalmente se define em oposição ao dissociado de valor. Isto quer dizer que as mulheres precisam se relacionar com os valores masculinos para alcançar alguma valoração, mas que ao fazer isso só reafirmam a dissociação que sofrem, já que a busca da valorização implica necessariamente em participar do nexo social do valor.

Podemos dizer que *The Angel in the House* é a expressão de uma estrutura social baseada na dissociação de valor, porque o enaltecimento ali gera uma idealização que elimina o caráter produtivo das atividades femininas. Este anjo, portanto, não é meramente uma abstração, mas parte de uma reprodução simbólica ativa de dissociação de valor. Virginia Woolf mais de uma vez chamou atenção para sua persistência no imaginário coletivo feminino[122] ao afirmar que apesar deste mito feminino - na sua forma mais radical e caricata - estar em declínio nos anos 1930 - devido à uma modernização dos costumes de viés feminista que já discutimos -, a sua essência era sentida todo momento em que sentava para escrever sobre algum livro escrito por um homem. O anjo, atrás dela, sussurrava em seu ouvido "seja solidária, seja amável; bajule; engane [...] nunca deixe alguém suspeitar que você tem a sua própria consciência, acima de tudo, seja pura" e, finalmente ela percebia que aquela criatura se comportava como "um guia da sua caneta". O que Woolf parece querer ressaltar é que este anjo, ou formação ideológica, tenta a todo momento impedir que a mulher produza valor. Neste mesmo ensaio Woolf deixa bem claro que para uma escritora trabalhar ela precisava matar o anjo do lar, ao mesmo tempo em que reconhecia que "é mais difícil matar um fantasma do que uma realidade".

Todas as características sociopsicológicas e as manifestações simbólico-culturais historicamente relacionadas ao constructo feminino listadas em *Orlando* e em *A Room of One's Own* são invariavelmente dissociadas de valor em termos culturais e econômicos. É neste sentido que a justaposição do militarismo que a menção ao palácio de Whitehall[123] gera no excerto acima com a a observação em

---

[122] No ensaio "Professions for women" ela define o *Angel in the house* da seguinte maneira: "She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace." ver em Virginia Woolf, *Selected essays*, p. 141.

[123] Principal residência da monarquia inglesa de meados do século XVI até o XVII e que desde a década de 1930 se tornou a sede do Ministério da Defesa do Reino Unido. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Whitehall>. Acesso em 10 ago. 2015.

relação à escravidão das anáguas ou saiotes de linho pode ser lida como a armação de um conflito que coloca em evidência a dissociação de Orlando (já como mulher) da esfera de intenso valor social e moral, enquanto a associa à escravidão da indumentária feminina que cobre seu corpo, reduzindo-a ao corpo. A sátira que Woolf faz das leis inglesas de herança que fizeram Orlando perder suas propriedades momentaneamente porque havia se tornado mulher ("the chief charges against her were (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to much the same thing"[124]) também demonstra que as mulheres são comumente dissociadas de todas as formas de representação social, de renda e de propriedade. Um último exemplo que podemos dar é a decepção profunda que tomou conta do Archduke Harry ao perceber que sua amada havia "trapaceado tão grosseiramente" enquanto jogavam Fly Loo.[125] Além da idealização e sacralização da moral feminina - que mais funciona como elemento de dominação do que de verdadeiro enaltecimento moral - há o fato de Orlando, por ser uma mulher, não ter o direito à produção de uma subjetividade pessoal como os homens. A mulher responde enquanto grupo que compartilha uma estrutura anatômica, ao passo que o homem é individualizado e seus atos são contextualizados em vez de generalizados. Mais uma vez a mulher é dissociada da ideia de produção de valor ou energia subjetiva individual.

---

[124] *Orlando*, op., cit., p. 161.

[125] "that she had won a fortune from him was nothing [...] that she had deceived him was something - it hurt him to think her capable of it; but that she had cheated at Loo was everything" e ainda completa dizendo que "To love a woman who cheated at play was, he said, impossible [...] she was, after all, only a woman" Ibid, pp. 175 - 176.

O gênero em xeque

A consciência-de-si é em si e para si quando e por que é em si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido [...] para a consciência-de-si há uma outra consciência-de-si ou seja: ela veio para fora de si. Isso tem dupla significação: primeiro, ela veio para fora de si. Isso tem dupla significação: primeiro, ela se perdeu a si mesma, pois se acha numa outra essência. Segundo, com isso ela suprassumiu o Outro, pois não vê o Outro como essência, mas é a si mesma que vê no Outro.

G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*

O gênero, enquanto inteligibilidade social construída cultural e historicamente, não é a única questão de reconhecimento ideológico trabalhada na forma estética de *Orlando*. Isto pode ser dito devido não apenas ao que é figurado no romance, mas também ao que não aparece ou que aparece de forma ambígua ou vaga, pois ainda não está totalmente elaborada na realidade imediata que dá sentido à obra: as vivências e, posteriormente, identidades gay, lésbica e transgênero. Como Hegel afirma acima, a consciência de si é intimamente dependente de um reconhecimento de uma consciência externa e que, por essa razão, torna-se um núcleo interno. O reconhecimento externo, ou dos outros, passa a ser também um mecanismo interno que é necessário para a reprodução do sujeito enquanto ser, que é necessariamente social. É assim que apesar do gênero ser um reconhecimento externo, ideológico ou um constructo cultural, ele não deixa de existir internamente. A evidência deste processo fica mais fácil de ser identificada no reconhecimento das identidades sexuais que são muito mais recentes e que, portanto, têm suas formações mais suscetíveis à reconstrução histórica. Isto sem o prejuízo do fato de Orlando já desenvolver uma identidade que tem como paradigma seu comportamento sexual e suas experiências de gênero. Por ora nos debruçaremos sobre como estes reconhecimentos - tanto o de gênero quanto o sexual - se reproduzem culturalmente nas sociedades modernas, pois é exatamente isto que Woolf tenta representar a todo tempo em *Orlando*.

Em primeiro lugar, é preciso ser dito que a relação desenvolvida entre o corpo e a nossa mente é reificada através das noções de sexualidade e de gênero que a a estrutura social patriarcal e capitalista gera. As próprias noções de virilidade, mulher e homossexualidade são reificações conceituais. A introjeção das ideias de homossexualidade e heterossexualidade, em uma relação dualista, no plano do

imaginário coletivo, como se elas de fato se excluíssem, fossem autônomas e independentes, lança as bases de uma relação fetichista. Nesta relação regida pelo fetiche o potencial dos corpos é alienado dos próprios seres para ser regulado por uma entidade conceitual externa que organiza a relação com os corpos. Lembremos que Woolf estava familiarizada com muitas das discussões sobre a sexualidade que estavam surgindo através de *Sexual Inversion* (1897) de Havelock Ellis que introduziu este assunto no mundo de língua inglesa e de *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) de Freud. Esta estruturação teórica da sexualidade acaba sendo, como todo o resto do tecido social, sofrendo um processo de reificação, dissociando-se das relações reais entre os corpos. Isto fica ainda mais explícito quando esta entidade conceitual externa se materializa em artigos e hábitos de consumo. O que quero dizer é que as identidades sexuais e de gênero modernas não escapam à dominação fetichista [126] da sociedade atual, pelo contrário, elas mesmas são expressões de uma relação fetichista e narcisista com os corpos. Basicamente, o que há é uma alienação da energia subjetiva pessoal que liberaria os corpos para viverem uma processualidade social, histórica e culturalmente específica para algo externo - as identidades - que é universalizante e que, portanto, prescreve modos de pensar, experimentar e ver os corpos dos outros e o próprio corpo, delimitando suas potencialidades de antemão. Esta alienação ou separação entre o ser e o seu próprio corpo se amplia conjuntamente com a generalização das relações de reprodução social capitalistas pelo globo.

---

[126] "Conceito que se orginia na crítica da religião do século XVIII, sendo considerado uma característica essencial de religiões "primitivas". Fundamentava-se nas observações de colonizadores portugueses na África e servia para designar uma crença que imagina em objetos mortos uma alma e forças sobrenaturais. Marx referiu esse conceito ironicamente à moderna sociedade produtora de mercadorias, que se sujeita a um fetichismo análogo na forma do dinheiro e de seu movimento de exploração em empresas. Assim, o conceito tornou-se corriqueiro na crítica da lógica da mercadoria, apesar de ser, a rigor, demasiadamente geral. Pois no fundo, Marx não quer ressaltar o fato de que a objetos em geral podem ser atribuídas forças sobrenaturais que nada tem a ver com sua existência natural, mas sim caracterizar um estado social em que a sociedade não tem consciência de si mesma, não penetra nem organiza diretamente na prática sua própria forma de socialização, mas sim tem que "representá-la" simbolicamente em um objeto externo. Esse objeto (que também pode ser animado) assume então um significado sobrenatural que não é idêntico a sua forma externa, mas que aparece através desta. Em virtude desse significado adquire ele, apesar de sua banalidade material, *poder* sobre todos os membros dessa sociedade. Um etnólogo diria talvez que o totem constituiria uma analogia mais adequada. Nos modos de produção asiáticos, o Filho do Céu ou Imperador Divino assume essa função, e no feudalismo, o solo. O dinheiro, como uma das muitas formas do fetichismo, existe em todas essas sociedades, mas ainda não possui a função geral de representar a socialização inconsciente, que adota outras formas. Somente na modernidade assume o dinheiro definitivamente essa função." *O colapso da modernização*, op., cit., pp. 235 - 236.

Tal fetichismo tem raízes muito profundas e variadas nas mais particulares formações religiosas, mas este mesmo funcionamento fetichista chega à contemporaneidade com dinâmicas muito similares, principalmente devido à expansão da reprodução social capitalista em escala planetária que levou e impôs tais relações sociais de produção em todos os continentes. É neste sentido que ao estudar o fetichismo da religião, Ludwig Feuerbach, parte da articulação entre o imaginário, simbólico e real humano em organizações sociais primitivas e antigas para tentar explicar os principais mecanismos de funcionamento da religião. Feuerbach afirma que a imaginação, que cria os deuses "se relaciona primeiramente com a natureza; os fenômenos da natureza (isto é, os fenômenos dos quais o homem se reconhece como mais dependente) são também os que causam a maior impressão na imaginação"[127]. Isto quer dizer que, para Feuerbach, linguagem, pensamento e imaginação são contemporâneos - na verdade ele diria que pensamento e imaginação só podem ser separados teoricamente - e que a relação dialética entre estas capacidades e as necessidades que se colocavam foi crucial para o desenvolvimento do ser humano como nos conhecemos hoje, porque foi através desta sofisticação que aquelas necessidades passaram a ser mais facilmente atendidas. Isto porque a nomeação dos fenômenos da natureza (exteriores ao ser) proporcionada pela linguagem tem um caráter de busca de conhecimento destes mesmos processos. Porém, a imaginação cumpriu o papel de encantar essa mesma natureza atribuindo características próprias dos seres humanos à natureza, alienando-as deles mesmos. O olhar através do qual o homem contempla a natureza[128] é, sobretudo, a "imaginação, a fantasia, a poesia [que] cria tudo conforme o homem; ela transforma a natureza numa imagem do ser

---

[127] Feuerbach, Ludwig. *Preleções sobre a essência da religião*. Petrópolis: Vozes, 2009, pp. 214 - 215.

[128] É muito interessante como na passagem de Orlando pelo acampamento cigano logo depois de sair de Constantinopla e um pouco antes de pegar o navio "Enamoured Lady" para Londres, o narrador nos relata justamente uma diferença religiosa cultural determinada pelo olhar e relação com a exterioridade fenomenológica da natureza: "They noticed that Orlando often sat for whole hours doing nothing whatever, except look here and then there; they would come upon her on some hill-top staring straight in front of her, no matter whether the goats were gazing or staying. They began to suspect that she had other beliefs than their own, and the older men and women thought it probable that she had fallen into the clutches of the vilest and cruellest among all the Gods, which is Nature. Nor were they far wrong. The English disease, a love of Nature, was inborn in her, and here, where Nature was so much larger and more powerful than in England, she fell into its hands as she had never done before [...] This difference of opinion disturbed Orlando [...] She began to think, was Nature beautiful or cruel; and then she asked herself what this beauty was; whether it was in things themselves, or only in herself"
Neste trecho pode-se ver como tanto os ciganos - que atribuem traços de personalidade humanos ao Deus natureza como maldade e crueldade - quanto Orlando - que atribui uma beleza que eles não entendem - encantam a natureza idealizando-a com potencialidades humanas. Ver *Orlando*, op., cit., pp. 137 - 139.

humano" e, portanto, "o homem só endeusa a natureza porque ele a humaniza ou antropomofiza (*vermenschlicht*) [...] ele endeusa a si mesmo ao endeusar a natureza".[129] De fato, o que parece ocorrer na descrição de Feuerbach é que, dado o caráter criacional da linguagem, o ser humano se separa de suas características próprias e as associa a elementos externos idealizando-os ou, dito de outro modo, a pessoa se aliena de suas potencialidades individuais como transformar a natureza e criar outros seres humanos e as atribui à uma exterioridade que passa a carregar uma essência humana idealizada. Algo muito similar acontece entre os indivíduos e seus gêneros; basta pensarmos que ao se dizer que a mulher é mais ou menos feminina fica evidente que o *ser feminino* é algo exterior e idealizado e não natural, pois precisa ser conhecido e alcançado. Do mesmo modo, as identidades gay, lésbica e transgênera se colocam como uma estabilização que pressupõe uma série de estilização dos corpos, o consumo de certos produtos e serviços, um conjunto de fazeres e não fazeres; tais exterioridades carregam as características e potencialidades que, na verdade, foram separadas das próprias pessoas que agora buscam se realizar nelas. Virginia Woolf tematiza este reconhecimento externo do gênero durante todo o romance e isto fica ainda mais claro no seguinte trecho:

> Then she rose, turned, and went into the house, where she sought her bedroom and locked the door. Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, and from among them she chose a black velvet suit richly trimmed with Venetian lace. It was a little out of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord. She took a turn or two before the mirror to make sure that her petticoats had not lost her freedom of her legs, and then let herself secretly out of doors.[130]

A vestimenta é uma das mercadorias mais centrais na construção do gênero e da sexualidade como essências idealizadas exteriores aos humanos. Lembremos que o romance se inicia com o pronome ele e logo de cara o narrador corre para dizer "for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it"; é impressionante como a visão do narrador do século XX é, na sua própria fala, capaz de desmascarar a estaticidade dos ideais de gênero e seus dispositivos de exterioridade como as roupas. Esta passagem claramente demonstra como a percepção de gênero de Orlando é mais dependente das roupas e

---

[129] *Preleções sobre a essência da religião*, op. cit., p. 215.
[130] Virginia Woolf, op, cit., pp. 205 - 206.

do que os outros vão inferir dessas mesmas roupas do que um dado biológico ou psicológico inato. Ela aparentava ser "um nobre Lorde" por causa das suas roupas e não porque ela era; é neste sentido que vemos como Woolf descreve uma espécie de flagrante de uma relação fetichista com coisas mortas, cujos poderes parecem ir para além da mera proteção do frio. O fato do narrador enfatizar o sigilo das ações de Orlando ao dizer que ela "fechou a porta" e "e saiu secretamente pelas portas" pode ser interpretado como um flagrante, um atestado da subversão do ato e uma condição mínima para o sucesso da solução estética de constante alternância dos gêneros, pois o encanto do fetiche da mercadoria[131] requer uma certa confidencialidade do que está para além da *aparência* das coisas, neste caso, das roupas. O olhar é fundamental nas nuances da "intersubjetividade imaginária" que se estabelece pela mediação das roupas e identidades sexuais e de gênero, pois "o olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos", isto é, "o olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia": "é um x, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto".[132] O olhar, portanto, só pode observar o outro dentro de determinado gênero que corresponde a determinada roupa, caso ambos apareçam em conformidade; caso a ilusão ótica não seja prejudicada pela revelação do seu processo de formação que consiste no colocar das roupas ou no corpo nu marcado com símbolos biológicos que remetem a um referente cultural, neste caso, do feminino. Daí a necessidade de constantemente mascarar os processos e de apresentar uma totalidade terminada que parece ter sempre sido daquela forma. O gênero é também um disfarce ou, como Judith Butler diz, uma performance ou uma atuação[133]

---

[131] "[A mercadoria] é um grandioso espetáculo de mágica corriqueiro. Ainda que fruto de trabalho humano, parece saída de uma cartola, materializa-se nas vitrines como ente natural, dotado de consicência e vida próprias. [...] Como valor de uso, ela é um corpo singular, é matéria, resultado de trabalho concreto; como valor de troca, é uma grandeza, é *quantum* de tempo de trabalho social cristalizado, uma medida de equivalência. Ela é substância indiferenciada de trabalho humano encarnada; em sua singularidade está inscrita a singularidade de qualquer outra mercadoria; ela é, portanto, uma abstração. Eis a grandiosidade inigualável desse ilusionismo: a mercadoria dispensa cordas ou espelhos para levitar sobre seu próprio corpo, pois possui o poder da metamorfose e da ubiquidade em si mesma. Mas é à sua materialidade que se deve a ilusão de sua autonomia, pois a medida do trabalho, que é propriedade social e de física não tem "nem um átomo", assume a forma de uma coisa. Desse modo, as mercadorias surgem repentinamente diante de nossos olhos sem que possamos nos dar conta das relações sociais que as engendram, exatamente como quando vemos o às de espadas ser retirado do maço e não percebemos a mão ágil do prestidigitador. A mão ficou parada, foi a carta que se moveu." Ver em Viana, Silvia. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 23 - 24.

[132] Lacan, Jacques. "A ordem simbólica" In *O seminário I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 286.

[133] Lembremos que uma das hipóteses da origem do nome do romance vem do jovem nobre Orlando da comédia *As you like it* de William Shakespeare. Há um monólogo de Jacques (irmão de Orlando), no

que requer determinadas performatividades para gerar uma inteligibilidade social estável. Sendo este o caso, Orlando estaria em uma espécie de coxia, colocando seu figurino convincente para atuar conforme o ilusionismo do drama burguês[134] que é a vida no final do século XVIII quando acontece a cena acima.

Esta indefinição ou, nova forma de experiência, vai impregnar toda narrativa, mas no que tange a experimentação sexual de Orlando – ilustrada através do trecho acima – há uma especificidade importante de ser explorada. Se por um lado é óbvia a volubilidade de gênero de Orlando, especialmente quando esta se veste com roupas masculinas já transformada em mulher, por outro lado o leitor precisa ficar muito atento para perceber as insinuações e cenas de relações lésbicas que acontecem no romance. A indefinição segue, pois apesar do fato de Orlando se casar com o marmaduke Bonthrop Shelmerdine, a relação dos dois é marcada pela conveniência, pela quebra dos papéis sexuais e estereótipos de gênero, chegando ao ponto de Orlando o chamar de mulher e Shel a chamar de homem.[135] No capítulo quatro Orlando, já como mulher, sai vestido como homem e encontra Nell na Leicester Square (conhecida praça na região central de Londres). Nell é uma mulher que olha para Orlando como uma prostituta olharia para um homem. Esta cena em particular e as subsequentes são repletas de insinuações lésbicas e têm sido fundamentais para as leituras lésbicas e queer de Orlando, porém gostaria de chamar atenção para o efeito produzido pelo narrador. Há uma poderosa sensação de ambiguidade, imprecisão e vagueza. Estas ambiguidades e incertezas não podem ser vistas meramente como mecanismos para atrapalhar a censura inglesa da época.[136] Na verdade, a

---

qual esta ideia de estarmos sempre atuando em um mundo que mais parece um palco e em uma vida que mais parece uma peça de teatro é invocada:
"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. At first, the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
Then the whining schoolboy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow."
Ato II, Cena VII

[134] Peter Szondi situa sua teoria do drama burguês na emergência de uma experiência dramática que se desenvolve ao longo do século XVIII. Ver *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

[135] " 'You're a woman, Shel!' she cried. 'You're a man, Orlando!' he cried' " *Orlando*, op., cit., p. 240.

[136] Leslie Hankins enfatiza que a obscuridade e o simbolismo que dominam as experiências lésbicas de Orlando tem como uma das funções centrais a fuga da censura inglesa. Isto é um argmento plausível, já

marginalidade, a obscuridade e a falta de objetividade da representação de sentimentos e experiências homossexuais – não só em *Orlando*, mas também em *Mrs Dalloway* entre as personagens Clarissa Dalloway e Sally Selton e em *Ao Farol* entre Mrs Ramsay e Lily Briscoe – revela as condições nas quais estas experiências se davam. Embora experimentações sexuais acontecessem, elas eram praticamente invisíveis para o olhar público, sobretudo as relações lésbicas na Inglaterra do começo do século XX. A marginalidade e ambiguidade marcavam as experiências lésbicas não só das milhares de anônimas, mas também da própria Virginia Woolf e Vita Sackville-West, que tiveram um romance mesmo sendo casadas com homens. Outro sinal deste contexto de marginalidade e da necessidade de ocultamento é o fato de E. M. Forster ter concluído a redação de *Maurice* em 1914, mas o romance só ter sido publicado postumamente em 1971 dada a maneira explícita com que representava relações homoafetivas masculinas.

Em um outro momento do livro vemos novamente a tentativa de desmascarar a universalidade da associação de certo gênero a certa roupa através, desta vez, do sutil comentário sobre a neutralidade da vestimenta em uma outra cultura: "Orlando had now washed, and dressed herself in those Turkish coats and trousers which can be worn indifferently by either sex". Isto acontece imediatamente após a mudança de sexo de Orlando e da seguinte passagem:

> The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since. But let other pens treat of sex and sexuality; we quit such odious subjects as soon as we can.[137]

É significativo que o narrador, como sempre, fale e fale, mas não chegue a uma conclusão objetiva (o mínimo que o leitor de uma biografia esperaria) sobre o

---

que no mesmo ano e na mesma Londres o romance explicitamente lésbico, *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, teve sua circulação e venda proibidas após um longo processo judicial. Ver em 'Orlando: "A Precipice Marked V": Between "A Miracle of Discretion" and "Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible." em Barrett, E and Cramer, P. (eds.) *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, p. 180-202.

[137] *Orlando*, op., cit., p. 134.

sexo de Orlando, e ainda enumere opiniões contrárias que mais confundem do que esclarecem. Além do mais, há, de acordo com a versão anotada do romance que estamos utilizando neste estudo, um paralelo com os escritos de Freud - posteriores à publicação de *Orlando* e, portanto, não seriam uma referência direta, especialmente se pensarmos que estas ideias aparecem de forma mais consistente nas palestras "Sexualidade Feminina" (1931) e "Feminilidade" (1933)[138] - ao sinalizar uma certa estabilização da identidade feminina aos trinta anos; e uma citação, desta vez direta e muito provavelmente intencional, de *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen ("Let other pens dwell on guilt and misery"). Parece que estes materiais - mudança de sexo, roupas turcas, feminilidade e Austen - sugerem uma desnaturalização do feminino que está em consonância com a discussão que fizemos no começo deste capítulo ao analisar a dialética dos sexos do século XVIII, porque embora Orlando se torne mulher aos trinta anos é justamente neste momento que sua identidade vai se desestabilizar ainda mais em vez de ganhar uma maior uniformidade. A mudança de sexo e a neutralidade das roupas turcas descristalizam a noção de mulher e Austen pode ser vista como o elemento burguês de formação em oposição à natureza; Orlando, como visto acima, se relaciona com a natureza de um modo muito específico, o que indica sua insistência aristocrática no caráter inato de suas atribuições, ao passo que, o espírito burguês - em oposição - aposta na formação ou no "improvement" fortemente figurado nos romances de Austen. Lembremos que estas cenas se passam no começo do século XVIII: momento de maturidade dos conflitos entre o projeto burguês e aristocrático para totalidade da sociedade e, desse modo, também a discussão entre natural e formação. Pensemos também que estas duas últimas orações do parágrafo contêm um tipo recorrente de comentário direcionado para o leitor, cuja função é sincronizar o tempo da narração, o tempo da vida de Orlando e o tempo real do leitor com um presente virtual, criando, assim, uma simultaneidade, que era, como espero ter demonstrado anteriormente, uma matéria de preocupação modernista. Não apenas, ainda que certamente devido à disseminação das tecnologias de reprodução mecânica da arte e à aceleração do tempo subjetivo determinada pelo ritmo do motor à combustão.

---

[138] "A man of about thirty strikes us as a youthful, somewhat unformed individual, whom we expect to make powerful use of the possibilities for development opened up to him by analysis. A woman of the same age, however, often frightens us by her physical rigidity and unchangeability. Her libido has taken up final positions and seem incapable of exchanging them for others." Ver Freud, Sigmund. "Feminity" In *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin, 1991, p. 165.

A atribuição de um gênero a uma roupa é questionada - através das roupas turcas - logo após o narrador, como visto acima, dizer que vai deixar para outros tratarem de assuntos tão odiosos como sexo e sexualidade. A sagacidade de Woolf neste movimento do seu narrador reside principalmente no fato da roupa, como toda mercadoria e conforme a definição de Marx, anular processos sociais de seus consumidores e produtores seja via alienação (no caso do processo de trabalho contido na mercadoria) ou inviabilização da experiência concreta que as mercadorias substituem. Isto pode ficar mais fácil de ser entendido se pensarmos que

> In late twentieth-century capitalism, gendering has invariably to do with commodity consumption. We buy into a gender in the same way we buy into a style. It makes no difference whether we choose unisex or an ultra-feminine image, the act of buying is affirmed and the definition of gender as commodity is maintained. As Marx defined it, the commodity form is the negation of process and the social relations of production. When gender is assimilated to the commodity, it is conceived as something fixed and frozen: a number of sexually defined attributes that denote either masculinity or femininity on the supermarket shelf of gender possibilities. [...] It negates the possibility of seeing gender socially and historically, and it promotes the essentialization of sex as the basis for gender definition. To free gender from the commodity form requires seeing it as an ongoing expression of how we live our sexuality, something that emerges out of social relationships and in relation to larger forces. Such conceptualization of gender would be analogous to conceiving and creating objects in terms of use value alone.[139]

A roupa cancela a experiência social e historicamente localizada ao falar no lugar do corpo coberto pelas roupas. É neste sentido que *Orlando* demonstra claramente como o gênero é mais um verbo ou um fazer do que um substantivo ou uma condição inevitável. A troca de roupas de Orlando, já na década de 1920, expõe que ele é uma mulher ou um homem enquanto se comporta e se veste conforme tal, porque passa a ser culturalmente lido assim.[140] Como vimos acima, a propriedade

---

[139] Willis, Susan. "Gender as Commodity" In *A Primer for Daily Life*. London & New York: Routledge, 1991, p. 23.

[140] Esta ideia é melhor desenvolvida por Butler da seguinte maneira:
"To what extent do regulatory practices of gender formation and division constitute identity, the internal coherence of the subject, indeed, the self-identical status of the person? To what extent is "identity" a normative ideal rather than a descriptive feature of experience? And how do the regulatory practices that govern gender also govern culturally intelligible notions of identity? In other words, the "coherence" and "continuity" of "the person" are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of intelligibility. Inasmuch as "identity" is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of "the person" is called into question by the cultural emergence of those "incoherent" or "discontinuous" gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which

física, neste caso da roupa, é a parte verdadeira a partir da qual a mercadoria consegue veicular toda sua substância abstrata - a identidade de gênero - e ideologicamente mascarada. Em outras palavras, "a fantasia é" diz Silvia Viana "o momento objetivo da crença ideológica, anterior à sua captura por parte dos sujeitos; ela funciona como o curto-circuito da mágica, está nas vitrines das lojas tanto quanto na máscara do ilusionista"[141]. Por fim, deve-se fazer notar que

> O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por "coisas suprassensíveis embora sensíveis", se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência.[142]

A forma-mercadoria - com sua área de influencia completamente expandida na sociedade burguesa - assume o papel de ativamente contribuir para as ilusões de síntese, autonomia, dualidade e similaridade que a identidade sexual e de gênero trazem. A estrutura de sentimento em *Orlando* antecipa o transbordamento da cultura para todos os âmbitos da vida social que se organiza primeiramente na emergência da indústria do lazer no final do século XIX e no surgimento dos meios de comunicação de massas (principalmente o rádio e a televisão, respectivamente no primeiro e no segundo pós-guerra). A equação consumo e cultura produz estilos de vida baseados no consumo de identidades, até mesmo porque sob o capitalismo há progressivamente o espraiamento do consumo de mercadorias como a efetivação de subjetividades. Isto ficará ainda mais evidente na terceira parte deste trabalho, na qual analisaremos os desdobramentos desta emergente culturalização na década de 1960.

As ilusões de unicidade do Eu, isto é, as identidades sexuais e de gênero se localizam no plano imaginário, pois elas configuram, como demonstrado anteriormente, um tipo de alienação[143]. A alienação, dessa forma, seria um elemento constitutivo do eu-gay, o eu-mulher e assim por diante em um mundo onde a

---

persons are defined. [...] In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed. The challenge for rethinking gender categories outside of the metaphysics of substance will have to consider the relevance of Nietzsche's claim in *On the Genealogy of Morals* that "there is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed—the deed is everything." In an application that Nietzsche himself would not have anticipated or condoned, we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results." Ver em *Gender Trouble*. London & New York: Routledge, 1999, pp. 23 - 33.

[141] *Rituais de sofrimento*, op., cit., p. 26.

[142] Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1977, p. 28.

[143] Lacan, Jacques. *Seminário III - As Psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

separação é um dado não da reprodução social de modo geral, mas da reprodução psíquica de modo específico. Vemos uma crença em uma estabilidade, uma forma acabada ou uma homogeneidade que seleciona, inclui e exclui a partir de uma subjetividade coletiva permanente, que se vê como inata e autônoma em relação a determinações. Assim, o que *Orlando* nos mostra de maneira negativa e a cultura gay, sobretudo a partir da década de 1980, nos mostra de maneira positiva é que estas identidades não surgem espontaneamente, mas que têm origens e são reiteradas culturalmente na ordem do simbólico, isto é, em uma dimensão linguística, uma afirmação do compartilhamento de um número de símbolos que descrevem e passam a ser o eu. Se o imaginário é ligado à natureza e aparece como uma imagem, o simbólico emerge a partir da cultura; o imaginário é estruturado, de acordo com Lacan, pelo simbólico. O que pode ser dito é que a sexualidade humana transformada em discurso[144] é o processo cultural que cria a estrutura simbólica a partir da qual se ergue a esfera do imaginário que envolve a identidade gay. O ser-gay e ser-mulher acontecem a partir do "automatismo da repetição", da "insistência da cadeia significante", isto é, "essas incidências imaginárias longe de representarem o essencial de nossa experiência, nada fornecem que não seja inconsistente, a menos que sejam relacionadas à cadeia simbólica que as liga e as orienta"[145]. Ainda segundo Lacan, haveria uma terceira ordem que organiza a experiência: a do real. O real seria aquilo que nos determina e que nós não temos acesso, o que está fora da linguagem e que resiste à simbolização; no *Seminário XI*, Lacan define o real como o impossível,

---

[144] É Michel Foucault que vai verificar que mais do que repressão, o que de fato determinou a experiência sexual moderna, sobretudo depois do século XVIII é a proliferação de uma rede de discursos que organizavam a sexualidade. "It would be less than exact to say that the pedagogical institution has imposed a ponderous silence on the sex of children and adolescents. On the contrary, since the eighteenth century it has multiplied the forms of discourse on the subject; it has established various points of implantation for sex; it has coded contents and qualified speakers. Speaking about children's sex, inducing educators, physicians, ad- ministrators, and parents to speak of it, or speaking to them about it, causing children themselves to talk about it, and enclosing them in a web of discourses which sometimes ad- dress them, sometimes speak about them, or impose canonical bits of knowledge on them, or use them as a basis for constructing a science that is beyond their grasp-all this together enables us to link an intensification of the interventions of power to a multiplication of discourse. The sex of children and adolescents has become, since the eighteenth century, an important area of contention around which innumerable institutional devices and discursive strategies have been deployed. It may well be true that adults and children themselves were deprived of a certain way of speaking about sex, a mode that disallowed as being too direct, crude, or coarse. But this was only the counterpart of other discourses, and perhaps the condition necessary in order for them to function, discourses that were interlocking, hierarchized, and all highly articulated around a cluster of power relations." Ver *History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. London: Vintage, 1990, pp. 29 - 30.

[145] Lacan, Jacques. "O seminário sobre A carta roubada" In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 13.

pois é impossível de imaginar, impossível de se integrar ao simbólico e impossível de se apreender devido a sua qualidade traumática e, assim, intensamente desestabilizadora. Neste caso específico eu proporia pensar o real como as relações sociais sexuais nas suas objetividades que são, necessariamente únicas, muito mais instintivas, involuntárias e que legislam para além da vontade da consciência do eu. Em outras palavras, a forma como as experiências sexuais se dão nas suas complexidades e especificidades - que são praticamente impossíveis de serem figuradas devido à inerente velocidade e efemeridade das suas manifestações, e da inacessibilidade imediata do inconsciente - é o real que Virginia Woolf busca extrair através do arsenal de técnicas narrativas adaptadas do impressionismo da pintura francesa do século XIX; daí a imediaticidade, o rompimento com a previsibilidade do eu e a coleção de diferentes materiais estar no coração da montagem narrativa de *Orlando*.

Por outro lado, toda esta discussão, sobre a carga de alienação que uma subjetividade identitária necessariamente implica, não significa o abandono da dimensão identitária da vida social. Afinal, como diz a sabedoria popular, não devemos jogar fora o bebê com a água do banho. Principalmente porque uma identidade é também um recurso defensivo da estrutura psíquica que preenche de sentido uma existência fortemente desumanizada. Daí voltarmos para *Orlando*, já que - enquanto produção simbólica - ele serve de suporte para as defesas imaginárias da vida psíquica. Lembremos que a nossa hipótese interpretativa central deste romance é lê-lo como uma compensação simbólica para liberdades individuais que não estão presentes no momento de sua composição, mas que já são imaginadas e desejadas. Tudo isso sem o prejuízo do fato de *Orlando* ser justamente, a um só tempo, uma reação e o resultado de um sofrimento identitário que provavelmente vai continuar a se repor. Isto acontece porque a ordem patriarcal que gera tal sofrimento - baseado em uma série de limitações, materiais e espirituais, impostas a mulheres como Virginia Woolf e Vita Sackville-West - não foi superada.

Finalmente, chegamos no momento em que podemos levantar a hipótese de que a proliferação descontrolada de identidades nos anos 1960 até hoje está intimamente associada a um impulso de “esquematização”, “catalogação” e “classificação” que coloca a cultura dentro da esfera de administração da

sociedade.[146] Há aqui um encontro profícuo entre teóricos que temos utilizado: a lógica da racionalidade do mundo capitalista de Max Weber, a sociedade administrada do segundo pós-guerra de Adorno e Horkheimer e a explosão discursiva em relação ao corpo que Foucault vê como exercício de poder desde o período vitoriano até os dias de hoje. Michael Denning liga o processo de abstração que transformou as inúmeras atividades produtoras de riqueza em um conceito genérico, não específico e universalmente equivalente sob o termo trabalho - algo que discutimos no começo deste capítulo - com o processo de abstração que reduziu "uma variedade de atividades humanas a um peculiar denominador comum chamado cultura"[147]. É possível visualizar um movimento muito semelhante no que tange às vivências específicas que *Orlando* encapsula e que o desenvolvimento de certas relações sociais - dentro de um contexto de cultura e consumo de massas - tornariam universalmente equivalentes ao redor do mundo mesmo em contextos muito particulares.

As identidades gay, lésbica e trans, como as conhecemos hoje, foram irradiadas, principalmente, a partir dos grandes centros urbanos europeus e norte-americanos e podem ser vistas como modernizações culturais de um modo de vida capitalista que têm mais linhas de continuidade do que descontinuidade com a modernização produtiva e tecnológica deste mesmo modo de vida. É neste sentido que a experiência modernista inglesa do grupo de Bloomsbury pode ser aproximada do construtivismo soviético, pois, resguardadas as devidas proporções e várias diferenças, aqueles jovens ingleses buscaram introduzir na Inglaterra um "noviy byt" moderno que ia desde a "modern English decoration"[148] de Duncan Grant e Vanessa Bell até a reestruturação produtiva de John Maynard Keynes e o cooperativismo de Leonard Woolf, passando pelas experimentações estéticas e comportamentais de Virginia Woolf e o humanismo liberal de E. M. Forster. Esta aproximação que parece à primeira vista, despropositada, tem sua relevância porque mapeia algumas características comuns dentro do modernismo das primeiras décadas do século XX. Isto porque se concordarmos que o "modernismo pensava compulsivamente sobre o

---

[146] Denning, Michael. *Culture in the Age of Three Worlds*. London: Verso, 2004, p. 78.
[147] Ibid.
[148] Em 1924 a revista *Vogue* fez um artigo intitulado "Modern English Decoration: Some examples of the interesting work of Duncan Grant and Vanessa Bell", que foi ilustrado com fotos da sala de visitas dos Woolf na Tavistock Square em Bloomsbury. Ver em Spalding, Frances. *Virginia Woolf: Art, life and Vision*. London: National Portrait Gallery, 2014, p. 15.

Novo e tentava observar ele vir à tona" [149] para embarcar nos novos mundos que emergiam a partir desse novo, podemos entender que, à sua maneira, o grupo de Bloomsbury buscava novas vivências que depois se revelaram como atualizações de um sistema que precisa se manter dinâmico para continuar hegemônico.

A questão é pensarmos os limites e as contribuições de tradições filosóficas e de crítica social que embora se afastem, como temos visto neste trabalho, do paradigma moral e político burguês não se colocam de fato como oposição, principalmente porque parecem procurar no isolamento da experiência estética uma alternativa ideal à vulgaridade capitalista. É neste sentido que se formam grupos que funcionam como refúgios ao "deserto do real", mas que não se sujeitam a todos os pressupostos de rompimento que o marxismo, enquanto corrente de oposição à sociedade do capital, carrega. Estas perguntas jogam feixes de luz no processo de desenvolvimento de muitas formações que vão compor o cenário de embates ideológicos que vai tomar conta do século XX no mundo ocidental.

---

[149] Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991, p. ix.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade burguesa moderna, com suas relações de produção e de troca, o regime burguês de propriedade, que conjurou gigantescos meios de produção e de troca, assemelha-se ao aprendiz de feiticeiro que já não pode controlar os poderes infernais que invocou. Há dezenas de anos, a história da indústria e do comércio é senão a história da revolta das forças produtivas modernas contra as modernas relações de produção, contra as relações de propriedade que condicionam a existência da burguesia e seu domínio.

Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto Comunista*

O momento que compreende os arredores da década de 1870 é o cenário histórico do início de um processo de esgotamento da mistificação ideológica da hegemonia burguesa que vai culminar na crise do projeto civilizatório burguês como um todo. Uma maneira de mapear tal processo é avaliarmos o impacto que o massacre, e não mera repressão, da Comuna de Paris em 1871 combinado com a crise da acumulação capitalista intensificada pelo "crack" da bolsa de valores da Alemanha em 1873, tem na deterioração do véu ideológico positivo que encobria o indivíduo burguês e sua correspondente produção simbólica. O negativo, ou a verdade, desse indivíduo se revela sobretudo na sua metamorfose histórica em individualismo. É precisamente neste momento que fica mais evidentre que sistema social burguês desenvolve a alienação de qualquer espírito de comunidade, ou interdependência coletiva, e libera uma pulsão individualista que nega a vida humana. Esta transição, que vai da fantasiosa edificação do indivíduo burguês para a concretude do individualismo, impõe um desafio insolúvel para as formas artísticas mais tradicionais. Principalmente porque a substanciação das novas consciências e percepções históricas em forma estética demandava novas formas que dessem conta tanto do alargamento do campo da experiência aberto pelo desenvolvimento das forças produtivas quanto dos "poderes infernais que [a burguesia] invocou".

A pintura academicista e conservadora, por exemplo, se mostrava muito engessada para dar conta daquele momento histórico e acabou perdendo espaço para as inovações impressionistas. Afinal de contas, como seria possível construir uma representação pictórica unitária, formal e tematicamente harmônica a partir de um ponto de vista que, tudo sabe e tudo vê com nitidez, em um mundo onde a sua própria

base de existência material - a barbárie imperialista - é praticamente invisível nos países europeus centrais que se reproduzem a partir dela? Isto sem contar que, dado o acirramento dos conflitos distributivos e o desenvolvimento de um pluri-industrialismo concorrencial em escala planetária que desembocaria na Primeira Guerra mundial em 1914, qualquer sombra de coesão social e política acabaria inevitavelmente soando como falsa. Já o drama burguês veria seus anos de ouro se esvair juntamente com o fim da fase heróica da burguesia. É exatamente da implosão desta forma dramática, associada aos interesses de representação dos significados e valores de uma determinada classe burguesa, que nasce o drama moderno já na década de 1880.[150] Até mesmo porque o diálogo dramático - base do drama burguês - pressupunha um indivíduo, consciente do seu mundo, que entra em extinção com a crescente alienação que acompanha a proliferação do individualismo. Daí, a alienação do indivíduo, ou individualismo, ser um dos temas preferenciais do modernismo de Kafka a Beckett. O modernismo, portanto, pode ser compreendido como a expressão e a incorporação de uma crise da hegemonia cultural burguesa na própria forma do fazer artístico do período.

Além disso, cabe notar que o conjunto de costumes e valores que organizavam o paradigma moral da sociedade vitoriana demonstrava sinais de exaustão já nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial.[151] Especialmente em um país como a Inglaterra que, devido ao seu pioneirismo industrial, já contava com um vasto mercado de consumo interno e que tinha que atender às demandas do individualismo. Já naquele momento a lei da oferta e da procura se mostrava mais importante do que paradigmas de uma velha ordem moral. E é justamente neste ambiente que chegamos à intervenção de Virginia Woolf. Isto porque já existiam sinais claros desta indisposição com o modo de vida tacanho burguês que precisava ser *modernizado*. A modernização dos costumes tem um forte

---

[150] Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno 1880 - 1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[151] Hermione Lee nos conta que "The Edwardian years polarised conservatives and dissenters. On one side was the rhetoric of the Public Morality crusaders and the eugenicists, *The Times* and the *Daily Telegraph* ('The Daily Telegraph is discussing the sanctity of marriage', wrote Virginia Stephen in 1908, 'and all the deserted wives and husbands in the country are wondering [how] far the marriage service represents the true word of God. Such a display of imbecility is hardly credible'.) Establishment voices spoke for Christianity, patriotism, the defence of the realm, and women in their place; and against degeneracy, poisonous foreign influences, effeminacy, homosexuality, pacifism, cowardice, modernism, and the weakening of the race. In the war, this conflict between 'liberation and control' turned into the 'home-front wars': 'the war against Modernism, the war against culture, the war against dissent, and the war against the woman's war'. Virginia Woolf's writing was always explicitly on the radical, subversive and modern side of this cultural divide. Ver mais em Lee, Hermione. "Subversives" In *Virginia Woolf*. London: Vintage, p. 278.

respaldo nas atividades e convicções desenvolvidas pelo grupo de Bloomsbury. Um dos poucos membros deste seleto grupo que se dedicou a escrever um pouco sobre a sua diversidade e unicidade foi o jovem socialista Leonard Woolf, que viria a se tornar marido de Virginia em 1912.

> We found ourselves living in the springtime of a conscious revolt against the social, political, religious, moral, intellectual and artistic institutions, beliefs and standards of our fathers and grandfathers ... We were out to construct something new; we were in the van of the builders of a new society which should be free, rational, civilized, pursuing truth and beauty.[152]

Por mais que cada membro do grupo de Bloomsbury possua suas particularidades, contribuições distintas e que não possam ser vistos somente como uma entidade puramente homogênea, é importante usarmos a reflexão de Leonard Woolf e os comentários de críticos culturais que se dedicaram a compreender a matéria inglesa para que possamos entender melhor parte da formação intelectual e artística de Virginia Woolf. Com efeito, uma das formas que a teoria cultural tem lançado mão para aprofundar a análise de produções culturais específicas é o estudo da formação de grupos ou movimentos ideológicos que foram cruciais na elaboração destas mesmas manifestações culturais. Ademais, Maria Elisa Cevasco nota que "o funcionamento de grupos ou tendências é uma das formas que assumem as relações cultura/sociedade" e que "estudá-las pode ser uma maneira de se precisar os limites e as pressões que determinam essas relações"[153]. Especialmente porque foram estas ideias de "revolta contra as instituições, crenças e padrões sociais, políticos, religiosos, morais, intelectuais e artísticos" que forneceram parte das condições subjetivas para formulação das preocupações e tensões que estruturam um romance como *Orlando*.

Raymond Williams propõe olhar para o grupo de Bloomsbury como uma fração da classe dominante inglesa, cuja principal "ação política estava direcionada a uma reforma sistemática no âmbito da classe dominante". Ou seja, muitos dos projetos intelectuais e artísticos destes jovens estavam ligados a uma tentativa de conscientização por meio da ação política, intelectual e artística da classe dominante a

---

[152] Woolf, Leonard. *Sowing: an autobiography of the years 1880-1904*. London: Hogarth Press, pp. 160 - 161.
[153] Maria Elisa Cevasco, "Formações." In *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 240.

respeito das mazelas sociais e econômicas que suas práticas geravam e nas quais sua base de acumulação estava assentada. A ideia do grupo de Bloomsbury como uma fração da classe dominante inglesa pode ser reforçada ao examinarmos o distanciamento do grupo de um discurso grosseiro e mais vulgarmente materialista ligado à política econômica do setor industrial da classe dominante que "falava de homens e mulheres como instrumentos de trabalho"[154]. Williams percebe ainda que o grupo de Bloomsburry rompe com a parte majoritária da elite britânica e se relaciona com os oprimidos contra a "crueldade e estupidez do sistema"[155]. Isto quer dizer que o grupo se opunha ideologicamente ao discurso decadente e apologético da classe média industrial vitoriana que procurava esconder ou justificar contradições sociais ao invés de bucar resolvê-las, mas que não chegava a criar uma ruptura total com o setor mais progressista liberal desta mesma classe. Além disso, a contradição central deste projeto pode ser contemplada no fato da única solução real e definitiva para as contradições geradas pelo sistema capitalista inglês ser, na verdade, a ruptura revolucionária radical com o sistema. Desse modo, o projeto de conscientização do setor majoritário da classe dominante se mostra fadado ao fracasso, pois a eliminação das desigualdades sociais implica também na eliminação dos privilégios de uma classe em relação à outra e, consequentemente, a supressão da própria noção de classe. De passagem seja dito que este é um problema intrínseco à política do modernismo já que o esforço de civilizar ou modernizar certas relações não implica necessariamente uma transformação real, mas de adaptação ou ajuste. Isto sem contar que as ideias modernizadoras do grupo – fossem ligadas às ideias liberais de sexualidade de Forster, ao feminismo materialista de Woolf ou ao estado de bem-estar social de Keynes – na verdade funcionaram como atualizações do sistema político vigente. Nesse sentido, vemos uma possível exemplificação do mecanismo de incorporação que é fundamental para as formações hegemônicas (como é o caso do sistema econômico capitalista). Isto é, a ordem social e política inglesa se mantem dinâmica de tal modo que ela garante sua hegemonia através da incorporação de

---

[154] Neste ensaio há uma longa investigação acerca das máscaras ideológicas que a classe dominante inglesa tem usado para justificar muitos de seus projetos civilizatórios, principalmente o imperialista, o qual o grupo de Bloomsbury declaradamente se opunha. Ver em Eagleton, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger*. London & New Yor: Verso, 1995, pp. 7 - 8.

[155] Raymond Williams, "The Bloomsbury Fraction" In *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005, pp. 153 - 154.

atualizações formuladas por formações culturais como a do grupo de Bloomsbury[156]. À luz desta discussão poderíamos levantar a hipótese de que a política das identidades tem como elemento constitutivo uma tendência à aliança de classes, ao mesmo tempo em que joga água no moinho da reprodução da visão fragmentada, pois busca operar a partir da fragmentação. Com efeito, tanto o projeto emancipatório do "alto modernismo" quanto da política culturalista das identidades na década de 1960 sofrem uma dura derrota com a persistência, reposição e expansão do modo de vida capitalista e passam a ter como horizonte a adaptação à ordem do capital. Isto faz com que tais projetos sigam inacabados e que acumulem contradições, porque em uma sociedade à serviço dos mercados e que não é regida por valores humanos qualquer tipo de estabelecimento de uma liberdade efetiva e generalizada é inviabilizado.

A morte prematura dos pais de Virginia Woolf (naquele momento seu sobrenome ainda era Stephen) possibilitou que os quatro jovens irmãos Stephen vivessem "uma nova casa e novas rotinas de vida". Ao se mudar da casa da família Stephen em Kensington para Bloomsbury, os recentemente emancipados irmãos se viram "ansiosos para construir um lar muito menos formal e convencional do que aquele que eles deixaram para trás" e "forjar novos valores"[157]. Foi justamente a partir desta situação de emancipação familiar e econômica que os encontros das quintas feiras à noite aconteceram e que, por sua vez, deram origem ao Bloomsbury Group que "praticava o que pregava: amor livre, sexo homossexual, e experimentação de todos os tipos de relacionamentos não convencionais"[158]. Durante toda a análise de *Orlando*, procurei demonstrar como o romance encarna tanto na sua forma quanto na sua temática uma certa volubilidade identitária que busca romper com as instituições e convenções sociais e estéticas herdadas do período Vitoriano. Isto quer dizer que *Orlando* encapsula não apenas um protesto contra os resíduos do romance vitoriano e uma vontade de estilização da vida e do corpo em oposição aos valores pequeno

---

[156] É interessante notar que os antepassados de E. M. Forster e Virginia Woolf também fizeram parte de um grupo de reformistas sociais muito conhecido na história da Inglaterra: o Clapham Sect. Henry Thornton (bisavô de Forster) e James Stephen (bisavô de Woolf) formularam críticas ao tráfico de escravos tanto na sociedade britânica quanto no parlamento até que em 1807 o Slave Trade Act baniu o tráfico no império britânico e depois de mais campanhas viram seus esforços serem recompensados com o Slavery Abolition Act de 1833. Como bem se sabe estes dois marcos históricos representam mais movimentos de modernização da acumulação capitalista do que uma emancipação dos povos sob dominação britânica. Ver P. N. Furbank, *E. M. Forster - A life*, p. 4 e mais detalhes disponíveis em <https://en.wikipedia.org/wiki/Clapham_Sect> Acesso em 11 ago. 2015.

[157] Rosner, Victoria. *The Cambridge companion to the Bloomsbury group*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 4.

[158] Ibid, p. 5.

burgueses patriarcais, mas também uma subjetividade que emerge a partir dessas condições que os jovens de Bloomsbury estava inserido. *Orlando* sugere uma nova forma de experiência que é de difícil compreensão total. O conceito de "estrutura de sentimento" de Raymond Williams pode ser muito útil para pensar *Orlando*, exatamente porque ele parece desenvolver "uma forma de responder a um mundo particular" que ainda não é totalmente consciente.[159] Podemos dizer, desse modo, que a estrutura de sentimento que organiza este romance já se encontra em formação na efetividade, apesar de ainda ser de difícil apreensão. É algo tão determinante e sólido que *estrutura* modos de significação e de vida, mas que, ao mesmo tempo, ainda é tão difuso quanto um *sentimento*.

Se por um lado, houve um certo modernismo que reagiu à inconsequência fria e calculista do individualismo burguês imperialista - diga-se de passagem, diretamente responsável pela Primeira Guerra Mundial -, explorando e alargando as vertiginosas camadas da interioridade humana, como é o caso do ramo literário do qual Proust, Woolf e Joyce fazem parte. Por outro lado, uma outra fração modernista traz um deslocamento do centro da atividade artística no indivíduo para as relações sociais, cujo exemplo pode se materializar em intervenções como as de Sergei Eisenstein, de John dos Passos e de Bertolt Brecht.[160] Os primeiros apostam praticamente todas as suas fichas na técnica do monólogo interior de modo a criar uma subjetivação que preencha o vazio da existência e que compense a crise da experiência burguesa, ao passo que os últimos são exemplos de autores que operam a montagem como princípio formal a fim de gerar objetivação e maior nitidez das relações sociais mais determinantes.

---

[159] [Structure of feeling] is as firm and definite as "structure" suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience. It is a way of responding to a particular world which in practice is not felt as one way among others – a conscious way – but is, in experience, the only way possible. Its means, its elements, are not propositions or techniques; they are embodied, related feelings. In the same sense, it is accessible to others – not by formal argument or by professional skills, on their own, but by direct experience – a form and a meaning, a feeling and a rythm – in the work of art, the play, as a whole.
Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Pelican, 1976, p. 10.
[Structure of feeling] is social experience in solution, as distinct from other social semantic formations which have been precipitated and are more evidently and are more immediately available. [...] structure of particular linkages, particular emphases and suppressions [...] specific internal relations.
Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 132 - 134.
[160] Camargo, Iná C. "A produção tardia do teatro moderno no Brasil" In *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, pp. 18 - 19.

Todo este percurso panorâmico se justifica do ponto de vista da nossa discussão a respeito de *Orlando*, porque ele historiciza a forma - o romance modernista - com a qual Woolf trabalhou o conteúdo que buscava tratar. Esta análise de *Orlando* pode ter como singela contribuição um melhor entendimento de uma experiência modernista que não era apenas literária, que se disseminou, sofreu inúmeras transformações e ganhou cores locais. Espero que a partir das exposições e discussões aqui contidas aprendamos um pouco de um capítulo da história da cultura de modo a retirar lições para possíveis intervenções e futuras discussões.

REFERÊNCIAS

Obras de Virginia Woolf

Woolf, Virginia. *Jacob's Room*. Oxford: Oxford University Press, 2008. (1922)

_____. *Mrs Dalloway*. London: Penguin, 2000. (1925)

_____. *To the Lighthouse*. London: Vintage, 2011. (1927)

_____. *Orlando: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2008. (1928)

_____. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2012. (1928)

_____. *The Waves*. Oxford: Oxford University Press, 2015. (1931)

_____. *Three Guineas.* New York: Harcourt, Brace and Co, 1966. (1938)

_____. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. *A Writer's Diary:* Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf. (ed.) Woolf, Leonard. London: Hogarth Press, 1953.

_____. *The Diary of Virginia Woolf Volumes 1-5*. Bell, A. O. (ed.), London: Penguin, 1979.

_____. *The Letters of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*. DeSalvo, L. & Leaska, M. (eds.). New York: Cleis Press, 2004.

Bibliografia sobre Virginia Woolf

Auerbach, Erich. "A Meia Marrom." In: *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (1946)

Bowlby, Rachel. "Introduction." In: Woolf, Virginia. *Orlando*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Caughie, Pamela L. (ed.) *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. London & New York: Routledge, 2013. (2000)

Cramer, Patricia. "Virginia Woolf and Sexuality." In: Sellers, Susan (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012. (2010)

Eagleton, Terry. "Virginia Woolf." In: *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.

Ettinger, Ian. "Relativity and quantum theory in Virginia Woolf's *The Waves*." In: *Zeteo: the journal of interdisciplinary writing*. Vol. 4, 2012, pp. 1 - 19.

Forster, E. M. "The Early Novels of Virginia Woolf." In: *Abinger Harvest*. London: Penguin Books, 1976. (1936)

_____. "Virginia Woolf." In: *Two Cheers for Democracy*. London: Penguin Books, 1976. (1951)

Gualtieri, Elena. *Virginia Woolf's Essays - Sketching the Past*. London: Palgrave Macmillan, 2000.

Hankins, L. (1997) "Orlando: 'A Precipice Marked V': Between "A Miracle of Discretion" and "Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible." " In: Barrett, E and Cramer, P. (eds.) *Virginia Woolf: Lesbian Readings.* New York: New York University Press, 1997.

Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co, 1977.

_____. *Virginia Woolf*. London: Vintage Books, 1997

Marcus, Laura. "Woolf's feminism and feminism's Woolf." In: Sellers, Susan (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012. (2010)

Mulhern, Francis. "Woolf's androgyny." In: *Culture/Metaculture*. London & New York: Routledge, 2001, pp. 28 - 35.

Showalter, Elaine. "Introduction." In: Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. London: Penguin, 2000.

Snaith, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations.* London: Macmillan Press, 2000.

Spalding, Frances. *Virginia Woolf: Art, Life and Vision*. London: National Portrait Gallery, 2014.

Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Obras literárias

Austen, Jane. *Mansfield park*. London: Penguin, 2003. (1814)

Brecht, Bertolt. "A Vida de Galileu." In: *Teatro completo em 12 volumes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. (1943)

Eliot. T. S. *The wasteland and other poems*. London: Faber and faber, 1999. (1922)

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (1856)

Forster, E. M. *Maurice*. London: Penguin: 2005. (1971)

Proust, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006. (1913)

Richardson, Samuel. *Pamela: or, virtue rewarded*. London: Penguin, 1981. (1740)

_____. *Clarissa: or, the History of a young lady*. London: Penguin, 1986. (1748)

Sackville-West, Vita. *The heir*. London: Hesperus Press, 2008. (1922)

Sterne, Laurence. *The life and opionion of Tristram Shandy, gentleman*. London: Penguin, 2003. (1759)

Bibliografia geral

Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015. (1970)

Arantes, Paulo. *Hegel a Ordem do Tempo*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a Era da Emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Argan, Giulio C. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. New York: Hill & Wang, 2012.

Baugh, Albert C. (ed.) *A Literary History of England*. London: Routledge, 2002. (1948)

Beauvoir, Simone. *O Segundo Sexo*. Vol. único. São Paulo: Nova Fronteira, 2009. (1949)

Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas I: Mágica e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire. Um lírico no auge do Capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 2008.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Bradbury, Malcolm & McFarlane, James. (eds.) *Modernism*: A Guide to European literature 1890 – 1930. London: Penguin, 1978.

Brecht, Bertolt. 'A Short Organum for the Theatre.' In: Eagleton, Terry; Milne, Drew (eds.) *Marxist Literary Theory*: A Reader. Oxford: Blackwell, 1996, pp. 105 – 135.

Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Butler, Judith. *Gender Trouble:* Feminism and the Subversion of identity. New York and London: Routledge, 1999.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos 1770 - 1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013. (1959)

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

Cevasco, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. "Estudos culturais: fim de linha ou aposta na relevância" em *Revista Outubro*, n. 23 1º semestre de 2015, p. 91-108

Cevasco, Maria Elisa; Siqueira, Valter L. *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1985.

Camargo, Ina C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998,

Clark, T. J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Cortázar, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto Editora, 1977. (1967)

Denning, Michael. *Culture in the Age of Three Worlds*. London: Verso, 2004.

Eagleton, Terry. *The rape of Clarissa.* Writing, sexuality and class struggle in Samuel Richardson. Oxford: Blackwell, 1982.

_____. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.

_____. *Ideology: An Introduction*. London & New York: Verso, 1991.

_____. *Heathcliff and the Great Hunger.* London & New York: Verso, 1995.

Eisenstein, Sergei. *A forma do filme.* Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Fabris, Marcos. *Correspondências*: Pintura, Fotografia e o Retrato da Modernidade. São Paulo: Humanitas,

Feuerbach, Ludwig. *Preleções Sobre a Essência da Religião*. Trad. José da Silva Brandão. Petrópolis: Editora Vozes, 2009 (1851)

Foucault, Michel. *History of Sexuality Volume 1: Introduction*. London: Vintage, 1990.

Freud, Sigmund. *Collected Papers* Vol 4. Trans. Joan Riviere. London: Basic Books Inc., 1950.

_____. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin, 1991.

Furbank, Philip N. *E. M. Forster - A Life*. London: Faber Finds, 2011.

Hegel, Georg. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. *Ciência da lógica*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2002.

Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1951).

Hobsbawm, Eric. *The Age of Empire: 1875 - 1914*. New York: Vintage Books, 1989.

_____. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914 - 1991*. London: Abacus, 1995.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form*: *Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

_____. *The Political Unconscious*: Narrative as a Socially Symbolic Act. London: Methuen & Co. Ltd, 1981.

_____. *The Ideologies of Theory* Vol. 2 Syntax of History. London: Routledge, 1988.

_____. *Signatures of the Visible*. New York and London: Routledge, 1992.

_____. *The Cultural Turn*. London: Verso, 1998.

_____. *The Modernist Papers*. London: Verso, 2007.

_____. *Representing Capital*: A Commentary on Volume One. London: Verso, 2014.

Kurz, Robert. *O Colapso da modernização: da derrocada do socialismo de carna à crise econômica mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Lacan, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Lukács, György. *História e Consciência de Classe:* Estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

Marx, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política Livro I: O Processo de Produção do Capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013 (1867).

_____. *Manuscritos Econômico-Filosófico*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010 (1844).

_____. Marx, Karl e Engels, Friedrich. *Manifesto Comunista.* Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998. (1848).

_____. *A Ideologia Alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, Editorial, 2007. (1932)

Nicolson, Nigel. *Portrait of a Marriage: Vita Sackville-West and Harold Nicolson*. London: Weidenfield and Nicolson, 1973.

Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

Rosner, Victoria. *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Safatle, Vladimir. "Os deslocamentos da dialética." In: Adorno, Theodor. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Scholz, Roswhita. "Patriarchy and commodity society: Gender without the Body" em *Mediations*: Journal of the marxist literary group. Disponível em <http://www.mediationsjournal.org/articles/patriarchy-and-commodity-society>. Acesso em 10 ago. 2015.

Schwarz, Roberto. *Ao Vencendor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2012 (1977).

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2012 (1990).

_____. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Sinfield, Alan. *Gay and After*: Gender, Culture and Consumption. London: Serpent's Tail, 1998.

Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013.

Trenkle, Norbert. "Value and Crisis: Basic Questions," em *Mediations*: Journal of the Marxist Literary Group. Disponível em < http://www.mediationsjournal.org/articles/value-and-crisis>. Acesso em 10 ago. 2015.

Vasconcellos, Sandra. "The rise of the novel and construction of femininity." In: CROP - Revista da área de Língua e Literaturas Inglesa e Norte-Americana - FFLCH - USP, no.2, São Paulo, junho de 1995.

_____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Viana, Silvia. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Williams, Raymond. *Drama From Ibsen to Brecht.* London: Pelican Books, 1976 (1952)

_____. *Culture and Society: 1780 – 1950.* London: Pelican Books, 1975. (1958)

_____. *Marxism and Literature.* Oxford, Oxford University Press, 1977.

_____. *The Politics of Modernism:* Against the new conformists. London: Verso Books, 2007. (1989)

_____. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (1973)

_____. *Culture and materialism.* London: Verso, 2005.

Willis, Susan. *A Primer for Daily Life*. New York: Routledge, 1991.

Woolf, Leonard. *Sowing: an autobiography of the years, 1880-1904*. London: Hogarth Press, 1960.