



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS**

SELTON LIMA DE OLIVEIRA

***KÜNSTLERROMAN* E OS DESDOBRAMENTOS METAFICCIONAIS EM
ORLANDO, DE VIRGINIA WOOLF**

**GUARABIRA
2021**

SELTON LIMA DE OLIVEIRA

***KÜNSTLERROMAN* E OS DESDOBRAMENTOS METAFICIONAIS EM
ORLANDO, DE VIRGINIA WOOLF**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Programa Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras-Ingês.

Área de concentração: Literatura e Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes

**GUARABIRA
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

O345k Oliveira, Selton Lima de.
Künstlerroman e os desdobramentos metaficcionalis em
Orlando, de Virginia Woolf [manuscrito] / Selton Lima de
Oliveira. - 2021.
54 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Humanidades, 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes ,
Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. *Künstlerroman*. 2. Metaficção. 3. Orlando. 4. Virginia
Woolf. I. Título

21. ed. CDD 823

SELTON LIMA DE OLIVEIRA

KÜNSTLERROMAN E OS DESDOBRAMENTOS METAFICCIONAIS EM *ORLANDO DE VIRGINIA WOOLF*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Programa de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras-Inglês.

Área de concentração: Literatura e Teoria Literária.

Aprovada em: 20/05/2021.

BANCA EXAMINADORA

Auricélio Soares Fernandes

Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

José Vilian Manguiera

Prof. Dr. José Vilian Manguiera (examinador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Rosângela Neres A. Silva

Profa. Dra. Rosângela Neres (examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

AGRADECIMENTOS

Talvez este seja o momento mais difícil deste trabalho, não por faltarem agradecimentos, mas pela reflexão nostálgica que o momento traz. Pensar em todos os passos que foram dados até o presente estudo nos coloca em um pensamento em vertigem e até mesmo de aflição, temendo não conseguir agradecer de modo satisfatório a todos que caminharam juntos a mim nessa jornada.

Aos meus pais, Marinês e Sebastião, pelo apoio dado, não somente na pesquisa, mas durante esses cinco anos de graduação, agradeço. É imensuravelmente minha gratidão por serem alicerce principal de todas minhas conquistas.

Ao meu orientador, prof. Auricélio Fernandes, sou extremamente grato pelas palavras amigas e pelos seus puxões de orelha que permitiram a realização desta pesquisa, assim como me ajudaram a me entender enquanto pesquisador e amante da literatura.

Aos professores José Vilian Manguiera e Rosangela Neres, pelo carinho e atenção ao aceitarem contribuir com esta pesquisa com suas leituras que se revelam tão ricas. Em especial, agradeço ao prof. Vilian, pois lhe devo todo meu carinho pelas oportunidades prestadas, entre monitorias, PIBICs e as mais esperadas aulas de literatura que, sem dúvidas, reverberam neste estudo.

Aos professores do Curso de Letras da UEPB, que apesar dos pesares, sempre se demonstraram dispostos a contribuir para a qualidade do ensino no programa de graduação. Sobretudo, agradeço imensamente à profa. Clara Vasconcelos por ser, além de uma excelente profissional, que contribuiu expressivamente em minha formação, um ponto de luz e de amizade pelo qual tenho verdadeiro apreço.

À minha melhor amiga, Ruth, me faltam palavras para descrever a gratidão por todos os momentos que passamos juntos, dos mais difíceis aos mais alegres. Por aguentar minhas crises de inseguranças, ser a melhor parceira de karaokê de toda vida e ser sempre uma inspiração para mim, muito obrigado. Espero que continuemos juntos nessa caminhada.

Aos meus estimados amigos, Azemar Neto e Maria Liliane, que tornaram nossa turma 2016.2, em número pequena, em imensos e calorosos abraços diários, que alentavam e tornavam mais alegre minhas manhãs. Sou grato por todos nossos momentos que se tornaram símbolo de afeto em nossa amizade, principalmente, pelos

cafés e as mais longas e prazerosas conversas que ocupam um delicado espaço em minhas memórias.

Agradeço também a Livia e a Rita, pelas frutíferas conversas no trajeto à universidade e a todas as leituras e risadas compartilhadas que diluíam o amargo da rotina. Não poderia deixar de agradecer o companheirismo dos meus queridos amigos, Alan, Gelson e Marcos Vinicius; bem como, aos que de certa forma cruzaram esta caminhada, mesmo que de forma breve, sou eternamente grato.

A todos, meu sincero e caloroso muito obrigado!

epitáfio para a alma

aqui jaz um artista
mestre em desastres

viver
com a intensidade da arte
levou-o ao infarte

deus tenha pena
dos seus disfarces

– Paulo Leminski em *La vie en close*

RESUMO

É recorrente a representação de personagens-artistas e seus desdobres na obra de Virginia Woolf. Seja em seus ensaios, como é o caso de *A room of one's own* (1929), ou em romances, como em sua primeira produção romanesca *The Voyage Out* (1915), com o talento musical de Rachel Vinrace, ou com a pintora Lily Briscoe em *To the Lighthouse* (1927). A essa maneira, surge a recorrência, na obra de Woolf, as questões intrínsecas à figura do artista, principalmente por representações femininas. Nesse sentido, tornou-se nosso interesse compreender como esses reveses são construídos no seu romance *Orlando: A Biography* (1928), que narra a história de um(a) personagem aspirante a poeta, que percorre uma jornada por entre cinco séculos, iniciando na era de ouro inglesa, no século XVI, sob o reinado da Rainha Elizabeth I e findando nos tempos modernos, no ano de 1928. Para esta leitura, sobrepomos o romance *corpus* desta pesquisa à luz da tradição do *Künstlerroman*, que surge no século XIX, com uma maior valorização da imagem do artista, embebido pelos ideais românticos acerca das reflexões sobre o “eu”. Como embasamento teórico, tomamos os estudos de Montandon (1986) e Lagos (2017), em busca do conceito de *Künstlerroman*; considerando os desdobramentos autorreflexivos, apoiamos-nos nas contribuições de Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1980) e Mark Curie (1995). Desse modo, pretendemos investigar as camadas metaficcionalis que se constroem durante a trajetória secular da personagem-artista Orlando e suas peculiaridades.

Palavras-Chave: *Künstlerroman*. Metaficção. *Orlando*. Virginia Woolf.

ABSTRACT

It is recurrent in the representation of characters-artists and their unfolding in the work of Virginia Woolf. Whether in her essays, as in the case of *A room of one's Own* (1929), or in novels, as in her first Romanesque production *The Voyage Out* (1915), with the musical talent of Rachel Vinrace, or with painter Lily Briscoe in *To the Lighthouse* (1927). In this way, the recurrence in Woolf's work to the intrinsic issues of the artist's figure arises, mainly by female representations. In this sense, it has become our interest to understand how these setbacks are constructed in his novel *Orlando: A Biography* (1928), which tells the story of a character aspiring to be a poet, who travels a journey of five centuries, beginning in the English golden age, in the 16th century, under the reign of Queen Elizabeth I and ending in modern times, in 1928. For this reading, we superimpose the *corpus* novel of this research in the light of the tradition of the *Künstlerroman*, which appears in the nineteenth century, along with a greater appreciation of the artist's image, steeped in the romantic ideals about the reflections on the "self". As a theoretical basis, we take the studies of Montandon (1986) and Lagos (2017), in search of the concept of *Künstlerroman*; considering the self-reflective developments, we rely on the contributions of Patricia Waugh (1984), Linda Huchtheon (1980) and Mark Curie (1995). Thus, we intend to investigate the metafictional layers that are built during the secular trajectory of the character-artist Orlando and its peculiarities.

Keywords: *Künstlerroman*. Metafiction. *Orlando*. Virginia Woolf.

SUMÁRIO

1	PRIMEIROS ESBOÇOS: UMA INTRODUÇÃO	9
2	O ATELIÊ DE WOOLF: UMA VISITA	12
3	O CASO DO <i>KÜNSTLERROMAN</i>	17
3.1	O homem marcado e a musa trágica	23
4	A ODISSÉIA DO ARTISTA	27
4.1	O nobre angustiado pelo amor à literatura	29
4.2	A Literatura em espelho todo seu	34
4.2.1	<i>Elegia do bom biógrafo</i>	36
4.2.2	<i>Ode à Literatura Inglesa</i>	39
4.2.2.1	<i>Prosa em abismo</i>	45
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
	REFERÊNCIAS	53

1 PRIMEIROS ESBOÇOS: UMA INTRODUÇÃO

Diálogos interartes são facilmente encontrados no seio das produções literárias, desde épocas remotas. Contudo, é no século XIX que a atenção às outras artes ganha um destaque mais perceptível na literatura. Neste período, surgem narrativas literárias que se debruçam não apenas sobre a arte, mas também sobre a figura do artista, estabelecendo-se assim uma tradição literária reconhecida como *Künstlerroman* (romance do artista), que diz respeito às narrativas nas quais acompanhamos a trajetória e/ou o processo de criação de um artista-personagem.

Apesar de sua origem germânica, são as narrativas francófonas que dominam esta tradição, dado o interesse especial de escritores como Honoré de Balzac que publica várias obras neste estilo, a saber, *La Vendetta* (1830), *La Maison du chat-qui-pelotte* (1830), *Sarrasine* (1831) e destacamos aqui *A obra prima desconhecida* (1831), considerada um dos exemplares desta categoria. Entretanto, essa tradição não se restringe a essas narrativas e podemos encontrar exemplos por toda literatura universal da época, a exemplo: *The Oval Portrait* (1842), do escritor estadunidense Edgar Allan Poe; *The Prophetic Pictures* (1837) e *The Artist of the Beautiful* (1844) de Nathaniel Hawthorne; e *The Picture of Dorian Gray* (1890), do irlandês Oscar Wilde.

A popularização do *Künstlerroman* adveio da consolidação do romance enquanto gênero literário e foi embebido nos princípios românticos centrados no indivíduo. Os escritores passaram a refletir sobre si mesmos em suas narrativas, criando discursos autorreflexivos e artista-personagens que espelhavam seu “eu” e, às vezes, o seu processo de criação, em predomínio nas produções de autoria masculina e de personagens respectivamente masculinas. A representação do feminino na categoria se restringia à figura da musa, visto que a ideia da mulher como artista se desenvolvia ainda a passos lentos, bem como a da mulher enquanto escritora.

As narrativas, como as supracitadas, apresentam uma recorrente linha tênue que permeia a ficção com um discurso crítico conduzindo para a metaficcionalização – considerando a terminologia utilizada por Linda Hutcheon (1980), para designar ficção que fala sobre ficção. Desse modo, a partir dessas representações autorreflexivas, é possível encontrar reverberações do escritor sobre a arte literária, a crítica ou até mesmo o espelhamento do seu processo de criação da obra, como já mencionado. Mas, atentamos aqui para outras possibilidades provindas desse gênero, se considerarmos ler, então, o *Künstlerroman* de autoria feminina. Pois, além do espaço para narrar suas inquietações

pessoais do processo de escrita, tornam-se uma fonte fecunda de representações e subversões da imagem da mulher-artista, desmistificando os mitos criados sob o olhar masculino, as denúncias ao espaço literário em relação às escritoras, dentre outras infindas possibilidades.

Em face do exposto, surge o interesse pela leitura do romance *Orlando: A Biography* (1928), de Virginia Woolf, que assume a premissa de ser uma biografia de um personagem-poeta ficcional que percorre em torno de quatro séculos, da Era Elizabetana até os tempos modernos do século XX. Considerando a diferença de quase um século, entre o apogeu do *Künstlerroman* e a publicação do romance *corpus* desta pesquisa, são apontadas algumas questões que compõem a espinha dorsal deste estudo, sendo elas: (a) Como o conceito de *Künstlerroman* é apresentado na obra selecionada?; (b) A obra apresenta divergências em relação à tradição? Se sim, quais?; (c) Quais as implicações dadas pelo uso dos recursos metaficcionais?

Para tais fins, estruturamos a pesquisa em três capítulos: no primeiro momento, em “O ateliê de Woolf: Uma visita”, nos dedicamos em introduzir o romance *corpus* desta pesquisa, apresentando previamente algumas questões presentes no enredo que serão de grande valia para o decorrer de nosso estudo.

No capítulo seguinte, “O caso do *Künstlerroman*”, discutimos o conceito de “romance do artista” e sua origem, bem como apresentamos os seus aspectos estruturais e temáticos. Visto isso, destacamos algumas das principais contribuições para o estudo dessa tradição e iniciamos a mediação entre as considerações apontadas pelos teóricos. Nessa parte da pesquisa, visamos construir um entendimento sobre o que vem a ser o *Künstlerroman*, suas funções na leitura do texto literário e suas possibilidades, sobretudo, os seus ecos autorreflexivos.

Em nosso último capítulo, o terceiro momento da pesquisa, intitulado “A Odisseia Do Artista”, partimos para análise do romance à luz das discussões realizadas nas seções anteriores. Nesse caminho, discutimos a forma como é representada a figura do artista a partir da personagem Orlando e alguns desdobres metaficcionais utilizados por Virginia Woolf em seu romance.

Em vista disso, acreditamos que essa pesquisa trará importantes contribuições aos estudos literários, voltados principalmente para as discussões dos avanços das narrativas modernas através de uma investigação focada, principalmente, nas implicações do *Künstlerroman* e da metaficção. Julgamos que unir essas duas áreas de pesquisa em um trabalho único ampliará as possibilidades de novos estudos, considerando ambas as vertentes juntas em análises literárias, bem como enriquecê-las separadamente e apontar para novas

possíveis camadas de leituras presentes em narrativas modernas, nesse caso, de autoria feminina. Além disso, consideramos o levantamento analítico de obras dentro dessa tradição importante para os estudos culturais e literários.

2 O ATELIÊ DE WOOLF: UMA VISITA

tudo uma piada; & ainda gay & leitura rápida eu acho; um feriado de escritores¹
– Virginia Woolf em *The Diary of Virginia Woolf Vol III*

Ao tratarmos de literatura inglesa, principalmente no período do modernismo inglês, o nome de Virginia Woolf se encontrará, sem dúvidas, entre os honrosamente mencionados, bem como Evelyn Waugh, D.H. Lawrence e James Joyce. Considerada figura importantíssima do século XX, a escritora se consagra no meio literário, especialmente devido às suas propostas de escrita experimentais em seus romances. Por exemplo, o fluxo da consciência, iniciado por Édouard Dujardin², que é considerado um dos pioneiros do uso da técnica, ganha uma atenção especial sob as linhas de Virginia Woolf, que, somado ao seu interesse pela ascendente ciência da época, a psicanálise, resulta em romances emblemáticos como *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927). Através desses tentames, a escritora britânica foi consolidando sua identidade literária entre os fluxos de consciência, monólogos interiores³, óticas intimistas e nostálgicas, que concebem à leitura uma fluidez, que causa, propositalmente, um desconforto para o leitor acostumado com a escrita tradicional, e, paradoxalmente, uma conexão com a leitura ainda mais particular.

Para além das experimentações técnicas, em sua obra, dos romances aos ensaios, a preocupação com o ato de escrever e o processo de criação artística se faz transparente. Em suas narrativas ficcionais, podemos elencar diversos personagens que, de alguma maneira, enfrentam esses conflitos da incógnita da arte e as relações sociais, como Rachel Vinrace, no romance *The Voyage Out* (1915), que remonta a problemática da mulher que enfrenta barreiras que obstaculizam o desempenho dos papéis de esposa e artista simultaneamente; assim como, no ensaio *A Room of One's Own* (1927), a partir da visão de Mary Benton, é discutido o espaço da mulher como escritora na literatura.

Envolvidos por essa recorrência na obra de Woolf, que contempla a figura do artista e sua pluralidade, chegamos ao romance *Orlando: A Biography*, escrito em 1928, que surge

¹ “all a joke; & yet gay & quick reading I think; a writers holiday”

² Uma das referências ao uso da técnica é seu romance *Les Lauriers sont Coupés* de 1888.

³ Alguns críticos usam "fluxo de consciência" intercambiavelmente com o termo monólogo interior. É útil, no entanto, acompanhar o uso de críticos que utilizam o primeiro como o termo inclusivo, denotando todos os diversos meios empregados pelos autores para comunicar o estado total e o processo de consciência em um personagem. O "monólogo interior" é então reservado para aquela espécie de fluxo de consciência que se compromete a apresentar ao leitor o curso e o ritmo da consciência exatamente como ocorre na mente de um personagem. No monólogo interior, o autor não intervém, ou pelo menos intervém minimamente, como descritor, guia ou comentarista, e não arruma os caprichos do processo mental em frases gramaticais ou em uma ordem lógica ou coerente. (ABRAMS; HARPAM, 2008, p. 347, *tradução nossa*)

quando a escritora decide, em uma noite, revolucionar a biografia, produzindo uma que começasse “no ano de 1500 e continuando até os dias atuais, chamada Orlando: Vita; apenas com uma mudança de um sexo para outro”⁴ (WOOLF, 1980, p. 161). À luz desse impulso, Woolf nos presenteia com a história fantástica de vida de uma personagem que vive durante mais de trezentos anos e passa por uma súbita mudança de sexo. Assim, temos a história de Orlando, “o herói que se transforma em heroína, numa biografia que acaba por ser uma ficção. [...] Uma revolução na biografia é também uma revolução sexual.”⁵ (LEE, 1999, p. 13)

Os primeiros passos de Woolf ao universo das letras foram possibilitados com o apoio de seu pai, Leslie Stephen. A escritora, apesar de não conseguir usufruir dos estudos na universidade como seus irmãos, teve depositado sobre si o investimento do pai, que a incentivava. Dessas circunstâncias, nasce o relacionamento de Woolf com as leituras historiográficas e biográficas, pois, além de historiador, Stephen foi biógrafo, e tornou-se o primeiro editor do *The Dictionary of National Biography*, em 1882 – mesmo ano do nascimento de Virginia Woolf. Toda sua formação é imersa nesse cosmo erudito; Woolf amadurece lendo história e biografia como parte do plano de seu pai para que ela viesse a ser sua herdeira intelectual. Não há dúvida quanto às reverberações desses estímulos na produção da escritora; contudo, Woolf é resistente às tradições vitorianas e, ao longo de sua jornada, são expressas algumas inquietações a tais moldes do século XIX, como, por exemplo, os ensaios *The New Biography* (1927) e *The Art of Biography* (1932), voltadas à biografia.

Por nossa ótica, *Orlando: A Biography* aparenta ser resultante dessas inquietações e a reunião de todas as peças experimentais despertadas outrora pela escritora, como o desfecho de um enorme quebra-cabeça. Encaixando, de modo satisfatório, os discursos psicológicos e os socioculturais, Woolf contesta a liberdade sexual e de gênero, sobretudo na arte, em simultâneo, em que se contrapõe às tradições engessadoras na literatura. Ainda com a intrepidez, satiriza a sociedade inglesa, da mesma maneira que a si mesma, como declara ao comentar sobre a gênese do romance, “minha própria veia lírica deve ser satirizada. Tudo zombado”⁶.” (WOOLF, 1984).

No romance, a trajetória de Orlando começa ser contada quando ele ainda é jovem nobre, no auge de seus dezessete anos, fazendo parte da corte da Rainha Elizabeth I. Dono de uma beleza admirável, vira assunto de interesse afetivo da Rainha, que fica enamorada

⁴ a biography beginning in the year 1500 & continuing to the present day, called Orlando: Vita; only with a change about from one sex to another.

⁵ Orlando is the hero who turns into a heroine, in a biography which turns out to be a fiction. [...] a revolution in biography is also sexual revolution.

⁶ My own lyric vein is to be satirized. Everything mocked.

principalmente por suas pernas. Após a morte da monarca, o fidalgo continua usufruindo dos privilégios de cortesão, mantendo-se na colocação no reinado de James I. Em um evento, durante o período da Grande Geada, fora realizado um encontro das potências eminentes – Rússia e Inglaterra, no qual Orlando conhece Sasha, uma jovem princesa russa, pela qual se apaixona sem hesitação e tem sua primeira grande decepção. Resultante disso, Orlando cai em um transe durante sete dias, e isola-se ao acordar:

Agora Orlando se entregava a uma vida de extrema solidão. Sua desgraça na corte e a violência de seu sofrimento eram, em parte, a razão disso, mas ele não fez qualquer esforço para se defender e raramente convidava alguém para visitá-lo (embora tivesse muitos amigos que fariam isso com prazer, parecia que estar sozinho na grande mansão de seus pais era adequado ao seu temperamento. A solidão era sua escolha. (WOOLF, 2018, p. 43)

Envolto por este tom melancólico, visitando as sepulturas de seus antecessores, Orlando “deliciava-se em pensamentos de morte e decadência” (WOOLF, 2018, p. 44) e retomava os pensamentos acerca da obra de Thomas Browne, “cujos escritos sobre estes assuntos deleitavam-no surpreendentemente” (WOOLF, 2018, p. 45). Aqui vale uma breve ressalva ao escritor mencionado: Thomas Browne foi um escritor inglês do século XVII, que tem uma vasta produção que permeia diversas áreas do conhecimento, da religião à medicina, e é reconhecido principalmente pela melancolia empregada em seus escritos. Influenciou escritores como Thomas De Quincey, Samuel Taylor Coleridge e Charles Lamb. Um recorte de seu texto *Hydriotaphia* (1658) é utilizada como epígrafe no conto *The Murders in the Rue Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe.

A essa maneira, os escritos de Thomas Browne reverberavam sobre o jovem Orlando, que alimentava sua melancolia com um profundo deleite na obra do autor. Porém, após um longo período de luto, Orlando desacorrenta-se dos seus pensamentos soturnos, “quebr[a] a solidão de anos e se comunic[a] com o mundo exterior” (WOOLF, 2018, p. 51). Nesse repentino entusiasmo, Orlando pretende dedicar-se à sua paixão primeva: a literatura.

Orlando “[t]inha um amigo em Londres, um tal de Giles Isham⁷, de Norfolk, que, embora nobre de nascença, era relacionado com escritores e podia, sem dúvida, colocá-lo em contato com algum membro dessa abençoada, na verdade sagrada, irmandade.” (WOOLF, 2018, p. 51). Resoluto em tornar-se escritor, Orlando aproxima-se de Nick Greene, um poeta famoso, que, apesar de entusiasma-lo inicialmente, com seu olhar bastante particular e incisivo sobre a literatura, se volta contra Orlando. Greene escreve e publica um poema,

⁷ Gyles Isham fora um aristocrata inglês e ator, presente em diversos filmes da década de 1930, como: *Anne One Hundred* (1933), *Purse Strings* (1933), *The Iron Duke* (1934), *What's in a Name?* (1934), *Regal Cavalcade* (1935) e *Anna Karenina* (1935), dentre outros títulos.

intitulado “Visita a um Nobre no Campo” (WOOLF, 2018, p. 59), satirizando o poeta noviço e suas tentativas de produzir literatura. Decepcionado mais uma vez, Orlando queima todos seus textos, deixando apenas seu poema *The Oak Tree*:

Assim, aos trinta anos, mais ou menos, este jovem nobre tivera não apenas todas as experiências que a vida oferece como também vira a inutilidade de todas elas. Amor e ambição, mulheres e poetas eram igualmente vãos. A literatura era uma farsa. Na noite seguinte à leitura de “Visita a um Nobre no Campo”, de Greene, queimou num grande incêndio 57 obras poéticas, conservando apenas “O Carvalho”, que era seu sonho de adolescente e muito curto. (WOOLF, 2018, p. 59)

Ainda sensibilizado pelo ocorrido, Orlando decide viajar e parte para Constantinopla, onde cai novamente em um transe que dura sete dias e acorda, de modo súbito, como mulher. A transformação, a princípio, não gera nenhum espanto ou surpresa. Prontamente, Orlando segue em sua viagem e se junta a uma tribo de ciganos; porém, devido às diferenças conflitantes entre as culturas, decide retornar à Inglaterra. Tendo que se ajustar às novas vestimentas e aos novos modos, devido sua mudança de sexo, Orlando trava uma luta com sua nova condição de vida como mulher, com menos dificuldades do que o esperado, em relação à aceitação:

Com alguns guinéus que lhe sobraram da venda da décima pérola do seu colar, Orlando comprou um enxoval completo de roupas femininas como as que se usavam, e foi vestida como uma jovem inglesa de classe que agora sentou-se no convés do *Enamoured Lady*. É um fato estranho, porém verdadeiro, que até aquele momento ela pouco tinha se preocupado com seu sexo. (WOOLF, 2018, p. 93)

Ela retoma sua tentativa de participar do fulcro literário e começa a frequentar os encontros de escritores e críticos, se aproximando de célebres poetas, como Alexander Pope e John Dryden⁸. A pouca liberdade desfrutada por Lady Orlando é celeremente desvanecida pelo espírito da era Vitoriana. Contrafeita pelos ideais do período, se casa aos trinta e seis anos com o marinheiro Marmaduke Bonthrop, tem uma filha, e, pelo caráter atípico de seu casamento, consegue dar continuidade em seu processo criativo, finalizar e publicar seu poema *The Oak Tree*, depois de quase trezentos anos do início de sua escrita. Ainda nesse período, se reencontra com Nick Greene, que tece comentários positivos em relação à obra da escritora. Em um encontro com o poeta, numa cafeteria, Lady Orlando tem um dos botões de seu vestido rebentado, deixando cair o manuscrito do seu poema, que carregava sempre consigo no peito, chamando a atenção de Greene, que exclama:

– Um manuscrito! – disse Sir Nicholas, pondo o seu pincenê de ouro. – Como é interessante, como é extraordinariamente interessante! Permita-me vê-lo. – E uma vez mais, depois de um intervalo de trezentos anos, Nicholas Greene tomou o poema de Orlando e, estendendo-o entre as xícaras de café e os cálices de licor, começou a

⁸ Ambos foram poetas metafísicos e reconhecidos principalmente por suas sátiras.

lê-lo. Mas agora o seu veredicto era muito diferente do que fora antes. Lembrava-lhe – enquanto virava as páginas – o *Catão*, de Addison. Podia ser comparado favoravelmente às *Estações*, de Thomson. Não havia nele qualquer traço do espírito moderno, tinha satisfação em dizer. (WOOLF, 2018, p. 167)

Tendo em vista a breve introdução ao enredo do romance, podemos concordar que tentar definir *Orlando* a uma categoria ou restritamente a um gênero, sem dúvidas, torna-se uma atividade miríada. A fluidez da obra se faz e se desdobra, desde o título até as últimas páginas. Apresentado como uma biografia, no subtítulo, indica ser uma narrativa da história de vida de alguém, no caso, de Orlando. Ao leitor, cabe o questionamento de quem seria esta figura e não custa muito ao perceber que se trata de uma personagem fictícia, que apesar de ser abertamente inspirada na amiga e amante de Woolf, Vitta Sackville-West, no universo diegético do romance, é fictícia.

3 O CASO DO KÜNSTLERROMAN

O *Künstlerroman*, ou “romance de artista”, é um gênero literário que se populariza no século XIX, influenciado pelos ideais do Romantismo e contribui na criação de um espaço no qual os escritores poderiam espelhar o seu “eu” na figura de um herói-artista e, por via deste, dispor de um discurso crítico sobre a arte. Em relação à sua origem, a crítica divide-se entre duas opiniões: de um lado, considerando *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), de Wilhelm Heinse, como obra precursora; do outro, apontam a narrativa de Novalis, *Henri d’Ofterdingen* (1801), como resposta ao romance de formação *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe. Desse modo, como reconhece Franco (2016, p. 131), sua origem é inegavelmente alemã.

A terminologia do gênero é uma das problemáticas apontadas na pesquisa de Izabela Lago (2017), na qual encontramos um conciso estudo histórico e conceitual a respeito do romance de artista. Segundo a pesquisadora, o termo germânico *Künstlerroman* apresenta uma diluição dentre a vasta gama de sinônimos, citando alguns casos: ficção do artista, ficção de arte, literatura artística, autorretrato do artista, autobiografia romanceada, biografia romanceada. Outra problemática, ainda em relação à terminologia, é advinda da tradução, pois, dependendo da leitura realizada, o termo pode receber um caráter excludente. Por exemplo, ao traduzirmos para “romance do artista”, pode-se causar o engessamento do entendimento da tradição reproduzida em outros gêneros de escrita, como em contos e novelas, sob este viés. Desse modo, Lago sugere o termo “narrativas de artistas”.

Ainda nessa direção, na busca pelo conceito do *Künstlerroman*, recorreremos a alguns dicionários de termos literários. Em especial, destacamos a descrição do verbete encontrado em *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* (DEMOUGIN, 1986):

Romance do artista. Quer seja um pintor, um escritor, um músico, o caráter do artista, que se torna objeto de um romance, tem geralmente uma dupla função: colocar o problema do lugar do artista na sociedade; oferecer uma imagem espelho do escritor-autor, de tal forma que se possa identificar uma problemática da criação⁹. (p. 1399, tradução nossa)

Nesse sentido, o romance do artista torna-se bastante representativo para os românticos, pois, além do espaço para autorreflexão e da representação da aliança entre as artes, contribuiu para com o rompimento das construções miméticas e tencionou para uma

⁹ Roman de l’artiste. Qu’il s’agisse d’un peintre, d’un écrivain, d’un musicien, le personnage de l’artiste, qui devient matière romanesque, présente généralement une double fonction: poser le problème de la place l’artiste dans la société; offrir le portrait en miroir de l’écrivain-auteur, de telle manière que puisse être dégagée une problématique de la création.

nova possibilidade estética, como menciona Moser (2006), ao reiterar que o Romantismo foi, antes de tudo, “uma revolução estética” (p. 47). Sendo assim, ao debruçarem sobre a própria arte, os românticos se afastam da responsabilidade da “cópia”, concedendo-os assim uma autonomia de criar a partir do plano significativo da própria arte.

Da *mimesis* passa-se à *poiesis*, reativando o conteúdo semântico do verbo grego *poiên*, que significa “fazer”, “fabricar”. O artista não copiará mais a *natura naturata*, a criação de Deus enquanto mundo criado, mas a *natura naturans*, a criação de Deus enquanto poder criador” (MOSER, 2006, p. 47, *grifos do autor*).

Esta atenção proporcionada pelo *Künstlerroman* estimulou um endeusamento do artista, pois o afastava da figura do homem comum, alimentado pela ideia de um ser superior pela sua capacidade de criação. Como aponta Montandon (1986, p. 24), ocorre uma subversão em relação ao estatuto do artista, que passa do artesão que responde às necessidades de uma corte aristocrática a um indivíduo autônomo consciente de seu intelecto. Resultante desse distanciamento de suas certezas, “o ser artista encarna essa nova existência, perpetuamente em busca de sua definição, seus limites, seu *status*”.¹⁰ (MONTANDON, 1986, p. 24)

Assim, justifica-se o súbito interesse dos escritores para com o *Künstlerroman*, pois a tradição permite, a partir da figura do artista-personagem, o retrato do escritor, propiciando a formação de definições desse novo artista e/ou de suas concepções sobre arte, reforçando seu caráter intelectual. De acordo com Franco (2016), “estes aspectos – o encontro da crítica e da criação, a procura de uma unidade das artes – formam sem dúvida dois dos principais fundamentos do gênero”¹¹ (p.133). Emerge daqui a natureza do discurso crítico encontrado nas obras e a força estilística e ideológica presentes nas narrativas de artista.

Se estabelecermos um breve diálogo com o romance *Orlando: A Biography* (1928), considerando os aspectos apontados, notaremos que a aproximação da tradição ao romance é justificável. Isso ocorre porque acompanhamos todo o processo de busca de Orlando por sua definição como poeta, seus limites e o encadeamento de eventualidades que conduzem sua produção criativa. De modo simultâneo, na narrativa de Woolf, acompanhamos a trajetória formativa de Orlando como indivíduo social, dos seus dezesseis anos à sua maturidade aos trinta e seis anos. Por essa perspectiva, o romance pode ser considerado um *Bildungsroman*, pois narra a formação da personagem e seus intentos de integração ao meio social, principalmente após sua mudança de sexo, por exemplo. Assim, enquanto mulher, Orlando

¹⁰ L’être artiste incarne cette nouvelle existence, perpétuellement à la recherche de sa définition, de ses limites, de son statut.

¹¹ Ces aspects — rencontre de la critique et de la création, recherche d’une unité des arts — forment sans doute deux des principaux fondements du genre.

cede à pressão do espírito da era vitoriana e se casa, na tentativa de livrar-se das constrictões da época e conseguir voltar a escrever em plenitude:

Na manhã seguinte, quando pegou a pena para escrever, ou não podia pensar em nada e a pena fazia, um após outro, enormes borrões lacrimejantes, ou ainda, de forma mais alarmante, embaralhava-se em divagações melífluas sobre a morte precoce e sobre corrupção, o que era pior do que não pensar em nada. Pois, segundo parece – seu caso prova isso –, escrevemos não com os dedos, mas com a pessoa inteira. O nervo que controla a pena enrola-se em cada fibra do nosso ser, amarra o coração e trespassa o fígado. Assim, embora a sede do seu problema parecesse ser a mão esquerda, ela sentia-se envenenada de alto a baixo, e foi forçada, afinal, a pensar no mais desesperado dos remédios, que era render-se completa e submissamente ao espírito da época e arranjar um marido. (WOOLF, 2018, p. 144)

Podemos observar que o desenvolvimento criativo da personagem é “envenenado” pelas implicações sociais da época. A pressão exercida sobre Lady Orlando é dada justamente pelo seu sexo e as expectativas acerca dele, resultando no bloqueio de sua progressão artística e na persuasão que a leva a sujeitar-se aos moldes vigentes, ou seja, considerando o período, torna-se um “anjo do lar”¹². Dessa forma, a necessidade de a personagem integrar-se a determinado grupo social é imprescindível para sua investida como artista. Sendo assim, Woolf entrelaça as duas tradições, fazendo-as inertes uma à outra.

Por este motivo, entendemos como é importante diferenciar as duas tradições, visto que a atenção nesta pesquisa se volta, principalmente, para os desdobres da personagem-artista. Dito isso, ponderamos que, da mesma conduta em que se estabelece o *Künstlerroman*, surge o *Bildungsroman* ou “romance de formação”. A tradição também é de origem alemã e teve início no final do século XVIII, tendo como premissa narrar a formação, e o processo pela busca de identidade de um personagem. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), do alemão Johann Wolfgang von Goethe, é considerado o pioneiro dos romances de formação.

Muitos críticos vinculam o *Künstlerroman* ao *Bildungsroman*, considerando esse processo de formação no âmbito psicológico, espiritual e principalmente social do personagem protagonista, característico do romance de formação ou aprendizagem, nos quais acompanhamos a infância da personagem, iniciando um ciclo de aprendizado, até concluir em sua maturidade, resultando na sua formação como indivíduo para determinada sociedade. Porém, de acordo com Montandon (1986), há divergências nesses processos que separam as duas tradições. Para o autor, o processo do artista não narra a busca com uma finalidade, mas

¹² O termo surge a partir do poema *Angel in the House* de Coventry Patmore em 1854. Segundo Woolf, em *Professions for Women* (2012), a ideia corresponde ao padrão da mulher que “era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias” (p. 11-12).

diz respeito a uma subjetividade particular do artista, como aponta, considerando o artesão este indivíduo retratado no romance de formação e o artista em seu respectivo gênero. Assim,

[...] a formação do artesão é a aprendizagem de uma técnica que lhe permite o acesso ao grau de mestre, consagrado pela realização de um trabalho que marca a sua entrada definitiva no estado adulto e social, a formação do artista não é a aquisição de uma técnica [...], mas a tomada de consciência de uma gênese, de um futuro progressivo que é vivido como uma metamorfose, uma transformação do solo, uma história que já não é a forma de aceder a um estado, mas uma finalidade própria de qualquer artista¹³. (MONTANDON, 1986, p. 25)

Para Montandon (1986), o processo em etapas visando uma conclusão não é compatível com a identidade do artista que se lança numa infinda trajetória em busca de sua definição e de seus limites, sendo assim, essa ideia de finalização significaria o próprio fim da arte.

Como destacamos, o romance *Orlando* transita entre as duas tradições. Seguindo nesta perspectiva, implica-se, portanto, refletirmos sobre como Virginia Woolf conclui a trajetória da personagem, já que, como elucidado por Montandon (1986), as finalizações nas tradições não são harmonizáveis. Chegamos, portanto, a duas possíveis conclusões: primeiro, lendo *Orlando* como um *Bildungsroman*, a finalização da tradição no romance é dada após Lady Orlando cumprir todos os seus deveres socialmente cristalizados e sobrepostos às mulheres, casando-se e tornando-se mãe, o que corresponderia à renúncia de sua carreira como artista. Segundo, ao lermos como *Künstlerroman*, a ideia da finalização aludiria à própria morte da arte, contudo, é justamente o que ocorre de forma simbólica no romance. Após a conclusão e premiação de sua obra-prima, Orlando retorna à colina onde fica o carvalho revisitado durante toda a narrativa e:

Quando se atirou ao chão, um pequeno livro quadrado, encadernado em tecido vermelho, caiu do peito de sua jaqueta de couro – seu poema “O Carvalho”. “Eu deveria ter trazido uma pá”, refletiu. A terra era tão rasa sobre as raízes que parecia duvidoso que ela pudesse fazer o que queria – **enterrar o livro ali**. [...] “Enterro isto como um tributo” ia dizer, “um retorno à terra daquilo que a terra me deu” (WOOLF, 2018, 192, *grifo nosso*)

A pretensão de Lady Orlando de enterrar o manuscrito de seu poema, que carregou durante toda sua vida, afigura-se como uma abdicação realizada de forma pessoal e consciente de sua arte, lidando com esta “despedida” como um tributo. O momento desencadeia na

¹³ Alors que la formation de l'artisan est l'apprentissage d'une technique lui permettant d'accéder à la maîtrise, consacrée par la réalisation d'un chef-d'oeuvre qui marque son entrée définitive dans l'état adulte et social, la formation de l'artiste n'est pas l'acquisition d'une technique (dont on parle fort peu), mais la prise de conscience d'une genèse, d'un devenir progressif qui est vécu comme une métamorphose, une transformation de sol, une histoire qui n'est plus le moyen pour accéder à un état, mais une finalité propre de tout artiste.

personagem uma série de questionamentos sobre toda sua trajetória como escritora e em seus propósitos em busca da fama. Assim, imersa por esses pensamentos, ela reflete:

Recordou-se do velho Greene, subindo numa plataforma, outro dia, comparando-a com Milton (a não ser pela cegueira) e entregando-lhe um cheque de duzentos guinéus. Pensara então no carvalho, aqui, na colina, e se perguntara o que uma coisa tinha a ver com outra. O que o elogio e a fama têm a ver com a poesia? O que têm a ver sete edições (já chegara a isso) com o valor do livro? Escrever poesia não era uma transação secreta, uma voz respondendo a outra voz? De modo que todo esse palavrório, e elogio, e censura, e encontrar pessoas que admiram, e pessoas que não admiram, não combinam com a coisa em si – uma voz respondendo a outra. (WOOLF, 2018, p. 192)

Não há como afirmarmos a “morte” da arte de Orlando, mas podemos observar que seu desígnio em relação à produção literária é reavaliado. Dessa maneira, podemos considerar a metáfora do livro enterrado não como um término totalizante, mas como uma semente que dará novos frutos, uma nova visão de produção à escritora, que não partira do intuito de agradar ao público e torna-se popular em vendas, apenas responder a outra voz – a sua própria voz interna.

Seguindo por estas veredas, pensando no *Künstlerroman* como uma resposta ao *Bildungsroman*, nos ajuda a destacar sua autonomia, bem como nos permite destacar suas características. No romance de formação, é narrado o “processo de formação de um/a jovem visa[ndo] principalmente torná-lo/a um membro integrado e produtivo de seu grupo social” (SCHWANTES, 2007, p. 53). No *Künstlerroman*, o interesse é voltado para o desenvolvimento artístico e suas inquietações psicológicas acerca do fazer criativo, não necessariamente um amadurecimento pessoal, e, desse modo, ambas as tradições seguem por linhas distintivas. Na tradição do *Bildungsroman*, a relação entre o indivíduo e a sociedade é estrita, como já comentado, seu desenvolvimento gira em torno de uma integração a esse meio, a essa maneira:

Nada como no Romance do artista, onde a relação que o herói mantém com a sociedade é completamente diferente: seja um mestre incontestado - a personagem de Coriolis em *Manette Salomon*, Renovales em *La Maja desnuda* - ou, pelo contrário, um artista marginal - o escultor Mahoudeau da *Obra*, o poeta Pajares de *Troteras y danzaderas* -, a sociedade, na sua versão burguesa do século XIX, nunca tem um papel determinante nos textos; ela é, na maior parte dos casos, o equivalente de um pano de fundo; a sua presença terá por função dizer a fractura do artista e da sociedade. O herói do Romance do artista vive mais frequentemente no mundo fechado.¹⁴ (REBOUL, 1997, p. 14, tradução nossa)

¹⁴ Rien de tel dans le Roman de l'artiste où la relation qu'entretient le héros avec la société est tout autre: qu'il en soit un maître incontesté - le personnage de Coriolis dans *Manette Salomon*, Renovales dans *La Maja desnuda* - ou au contraire un artiste en marge - le sculpteur Mahoudeau de *L'Oeuvre*, le poète Pajares de *Troteras y danzaderas* -, la société dans sa version bourgeoise du XIXe n'a jamais un rôle déterminant dans les textes; elle est le plus souvent l'équivalent d'une toile de fond; sa présence aura pour fonction de dire la fracture de l'artiste et de la société. Le héros du Roman de l'artiste vit le plus souvent en monde clos.

O caminho seguido pelo *Künstlerroman* recorre à figura do artista-personagem e às referências às artes como uma ferramenta de atalho para falar da literatura e do ofício do escritor. Nessa perspectiva, é criada uma via de mão única do encontro da literatura e as outras artes, produzindo um “efeito de *mise en abyme*”¹⁵ [...] cujas afinidades e projetos estéticos se avizinham e se confundem” (LAGO, 2017, p. 3). Por essa trilha do efeito abismal nas narrativas de artista, a definição de Crouzet na introdução à Manette Salomon (1996) torna-se pertinente ao elucidar sobre prisma reflexivo de determinada questão:

O romance da arte ou do artista é uma espécie de matriz romântica que **produz as múltiplas variantes de um tema**: muitas vezes encarnado num pintor, como se a pintura mais representativa fosse o caso exemplar da arte, e como se pintor fosse a consciência viva e clara do escritor, o artista [...] é o herói de uma aventura pessoal e de uma fábula estética que une **o destino do criador a uma reflexão sobre a criação, o seu sentido, as suas possibilidades, os seus limites e condições** ¹⁶ (p. 11-12, grifo e tradução nossa)

A partir dessa consideração, podemos destacar a concepção que exerce um valor teórico de grande valia para nosso estudo: a representação da figura do artista e suas reflexões dotadas de múltiplos desdobramentos e espelhamentos, sobretudo como uma construção conscientemente estética. No âmbito geral da literatura, essa autorreflexão se desenvolveu de forma significativa, como observa Linda Hutcheon (1980): “o romance tomou cada vez mais esta imagem como uma coisa em si mesmo digna de tratamento literário: o romancista e seu romance em si tornaram-se o assunto legítimo. O processo de narração começou a invadir o conteúdo da ficção.”¹⁷ (p. 11, *tradução nossa*). Dessa maneira, as veias metaficcionalizadas começam a percorrer o sistema nervoso do *Künstlerroman*, aguçando ainda sua sensibilidade narcisista e, logo, a devida atenção ao artista: “a unidade de ação foi substituída pela unidade da personalidade, a personalidade artística”.¹⁸ (HUTCHEON, 1980, p. 12, *tradução nossa*)

Hutcheon apresenta uma dicotomia nas possibilidades da metaficção, sendo então os textos que são “diegeticamente autoconscientes”¹⁹, configurando como tal, quando a “quarta parede” é quebrada. Utilizando aqui linguagem cinematográfica para fins didáticos de exemplificação, desejamos dizer que, nesse nível de metaficcionalização, a magia ilusionista

¹⁵ [T]ermo cunhado pelo escritor francês André Gide, supostamente da linguagem da heráldica, para se referir a uma reduplicação interna de uma obra literária ou parte de uma obra. (BALDICK, 2001, p. 158, *tradução nossa*)

¹⁶ Le roman de l’art ou de l’artiste est une sorte de matrice romanesque qui produit les multiples variantes d’un thème: très souvent incarné dans un peintre, comme si la peinture plus représentative était le cas exemplaire de l’Art, et comme si peintre était la conscience vivante et claire de l’écrivain, l’artiste [...] est le héros d’une aventure personnelle et d’une fable esthétique qui noue le destin du créateur à une réflexion sur la création, son sens, ses possibilités, ses limites et conditions

¹⁷ the novel increasingly took this image as a thing in itself worthy of literary treatment: the novelist and his novel itself became the legitimate subject matter. The process of narration began to invade the fiction's content.

¹⁸ unity of action was replaced by unity of personality—here, the artistic personality.

¹⁹ self-conscious. (1980, p. 7)

do universo ficcional é conscientemente rompida e o caráter de artefato do texto é exposto. O outro nível diz respeito aos textos que “são linguisticamente autorreflexivos, demonstrando sua consciência dos limites e dos poderes de sua própria língua”²⁰ (HUTCHEON, 1980, p. 23), dado recorrentemente nos *Künstlerromane*, quando, citando caso análogo, um personagem-poeta questiona ou expõe a natureza criativa de alguma produção sua, como um reflexo da própria obra.

3.1 O homem marcado e a musa trágica

Tomamos emprestado a fala de Carl Malgrem (1987), utilizada para enaltecer a figura do artista como um sujeito à parte, “o artista é um homem marcado”²¹ (p. 6), bem como utilizamos do título do romance de Henry James, *The Tragic Muse* (1890), para discutirmos sobre as relações de gênero na tradição do *Künstlerroman*. Mesmo que não seja o foco principal da nossa pesquisa, ainda assim, consideramos uma discussão importante, em razão de ser uma das questões centrais do romance *corpus* de nosso estudo, que é justamente a mudança de gênero da protagonista.

Nos *Künstlerroman* de autoria masculina, o desenrolar da narrativa se envereda pelo desenvolvimento do jovem aspirante às artes, os estímulos externos refletindo sobre seu processo criativo e o conflito entre vida e arte. Entretanto, quando se trata de romances de artista de autoria feminina, não é uma jornada em plenitude do processo de criação que é narrada, mas sim, uma busca pela identidade e a tentativa de ocupar o espaço como artista. Desde a Antiguidade, a figura da mulher na arte, como criadora, encontra alguns vetos, sempre sobreposta pela imagem do homem, conforme Linda Lewis:

A interdição contra a mulher como criadora existe desde a mitologia ocidental até a iconografia judaico-cristã e a teoria psicanalítica. O homem foi criado à imagem dos deuses; a mulher foi criada, diz Aristóteles, como um homem incompleto, seus genitais truncados – e, na teologia ocidental, sua alma também.²² (2003, p. 2, tradução nossa)

Sabe-se que os homens logram de maiores privilégios quando comparado às mulheres. Essa regalia não se isenta no mundo das artes. Como podemos observar a partir do comentário de Lewis, essa interdição tem sido reforçada dentre diferentes narrativas, do cunho religioso

²⁰ (...) are linguistically self reflective, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language.

²¹ the artist is a marked man.

²² The interdiction against woman as creator exists from Western mythology to Judeo-Christian iconography to psychoanalytic theory. Man was created in the image of the gods; woman was created, Aristotle says, as an incomplete man, her genitals truncated—and in Western theology, her soul as well.

ao científico. Ainda na perspectiva de Lewis (2003), “o homem, como criador, encontrou, modificou e criou metáforas e mitos para endossar sua criatividade.”²³ (p. 2). É por meio dessa valorização autoconstruída do trabalho intelectual do artista e de sua capacidade de criação que surge o “mito do artista”, que se promovia o conceito do artista como um ser à parte, um ser superior, próximo aos seres fantásticos e divinos. (LAGO, 2017, p 36)

Segundo Elaine Campello (2012), essa aproximação do criador e da criação como feito divino é um recurso inerte à tradição do *Künstlerroman*, que surge na pretensão de “dar conta, através da forma e da linguagem, da relação entre arte e vida; oferece-se ao sentido não só no campo estético, mas também no ideológico” (p. 12). Dessa maneira, os mitos são revisitados, não apenas para uma construção estética, mas como reafirmações de valores. Observando esse movimento de construções de narrativas mitológicas que reforçam a figura masculina como artista, Lewis aponta:

No mito que Adão chamou, Eva foi nomeada; Pigmalião foi escultor, Galatea, esculpida. Ele era o significante; ela é o significado. [...] O artista é Ícaro, subindo em direção aos céus. O artista é Fausto, fazendo um pacto com as forças das trevas em troca do presente. O artista é Prometeu, roubando o fogo da criação reservado apenas aos deuses. A mulher, no entanto, carecia de um grande mito para estabelecê-la como criadora / inventora / *heaven-stormer*: Pandora e Eva só liberaram o mal no mundo, e a deusa da sabedoria, Atena, enquanto patrona dos artesãos, representava o patriarcado na guerra e a civilização Estado - organização que excluía as mulheres terrenas.²⁴ (LEWIS, 2003, p. 2, *tradução nossa*)

Como podemos notar, a figura da mulher sempre se encontrou numa posição secundária, figurativa ou antagônica em relação à figura masculina. Esse cenário na literatura, em especial a partir do século XIX, com a ascensão do romance e os princípios românticos voltados para o próprio indivíduo, apresentou uma investida na figura masculina ainda mais agressiva, talvez devido à movimentação das mulheres que começavam a reivindicar por seus direitos²⁵ e, de certa forma, ameaçavam a posição de conforto na qual os homens se encontravam.

Após um século, mesmo com os largos passos dados pelas mulheres em relação a sua (re)existência como protagonista da sua história, a subordinação exercida pela figura masculina parece ainda ser uma triste realidade. Como retratado em *Orlando*, na passagem do

²³ man as creator has found, modified, and created metaphor and myth to endorse his creativity.

²⁴ In myth Adam named, Eve was named; Pygmalion was sculptor, Galatea, sculpted. He was the signifier; she the signified. [...] The artist is Icarus, soaring upward toward the very heavens. The artist is Faust, making a pact with the forces of darkness in exchange for the gift. The artist is Prometheus, stealing the fire of creation reserved for the gods alone. Woman, however, lacked a major myth to establish her as creator/maker/heaven-stormer: Pandora and Eve only let loose evil in the world, and the wisdom goddess Athena, while patron of artisans, represented the patriarchy in war and the civic state—enterprises that excluded earthly females.

²⁵ Resultante dessas movimentações, a título de exemplo, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792), escrito por Mary Wollstonecraft.

século XIX ao XX, após sua transformação de gênero, quando a personagem-protagonista se torna alvo da ingerência masculina ao empenhar-se na sua jornada como escritora:

Certamente, uma vez que ela é uma mulher, uma bela mulher, uma mulher na flor da idade, logo abandonará esse fingimento de escrever e meditar e começará, pelo menos, a pensar num guarda-caça (e, contanto que pense num homem, ninguém se opõe a que uma mulher pense). E então ela lhe escreverá um pequeno bilhete (contanto que escreva bilhetes, ninguém se opõe a que uma mulher escreva). (WOOLF, 2018, p. 160)

Diante do que é tratado na obra, graças à experiência de Lady Orlando e à inserção do narrador, podemos observar que o direito da mulher à reflexão e à escrita não era, em suma, negado. O impedimento, portanto, dava-se no propósito de sua escrita e de suas reflexões, assim, a ideia da mulher como literata resumia-se a um ato de fingimento, algo infrutífero e impróspero. Muitos fatores substanciavam o afastamento do desenvolvimento da mulher-artista, um desses, como nota Orlando, diversas vezes, após sua mudança de sexo, são as vestimentas:

O homem tem a mão livre para pegar a espada, a mulher deve usar a sua para evitar que os cetins lhe escorreguem dos ombros. O homem encara o mundo de frente, como se tivesse sido feito para seu uso e de acordo com seu gosto. A mulher lança lhe um olhar de esguelha, cheio de sutileza e até de desconfiança. Se usassem as mesmas roupas, é possível que sua maneira de olhar viesse a ser a mesma. (WOOLF, 2018, p. 113)

Assim, podemos notar que não se trata apenas de uma negação ao direito de escrever, mas existe todo um construto social que dificulta essa performance. E mesmo quando as mulheres começam a reivindicar o espaço da leitura, elas são confrontadas com outra problemática: a predominância da imagem masculina, como Virginia Woolf manifesta em *A Room of One's Own* (1928), na figura de Mary Benton:

De fato, era delicioso ler novamente um texto de homem, Era tão direto, tão reto depois dos escritos das mulheres. Indicava tanta liberdade mental, tanta liberdade pessoal, tanta confiança em si mesma. Tinha-se uma sensação de bem-estar físico na presença dessa mente bem nutrida, bem-educada e livre, que nunca fora impedida ou contrariada. (WOOLF, 1928, p. 94)

Os elogios entusiastas são contrapostos a leituras anteriormente realizadas de autoria feminina; dessa forma, revelam-se as diferenças entre as produções e denuncia justamente as barreiras encontradas nas produções de autoria feminina. Nesse sentido, na experiência de leitura de Mary, a liberdade, a confiança de si mesmo e a sensação de bem-estar física e mentalmente são aspectos não encontrados nos escritos femininos. Ainda na perspectiva de Mary, os posicionamentos nas produções de autoria masculina são apresentados de modo

mais direto e reto, depois das movimentações das mulheres, como já apontamos. Em sequência da leitura, Mary comenta:

Mas, após ler um ou dois capítulos, uma sombra pareceu esticar-se sobre a página. Era uma barra escura e reta, uma sombra de forma algo semelhante à da letra I. Começava-se a espreitar de um lado e de outro, para vislumbrar a paisagem por trás dela. (WOOLF, 1928, p. 94)

A letra I, no inglês equivale a “eu”, no português. Sendo assim, Mary se queixa sobre o narcisismo masculino e da sua necessidade de retratar a si mesmo com tanto destaque, ou até mesmo outras figuras que remetem ao masculino utilizado como espelho. Agindo assim, é sobreposta, dessa forma, toda a paisagem por trás desse “eu”, e aqui podemos compreender como paisagem todos os detalhes externos, como tempo, espaço e ambiente que reverberam sobre a subjetividade do indivíduo. Ainda na tentativa de transpassar esse “eu”, a voz do texto de Woolf continua a leitura e desabafa:

Começava-se a ficar cansado de “I”. Não que esse “I” não fosse um “I” extremamente respeitável, honesto e lógico; sólido como uma rocha, e polido por séculos de bons ensinamentos e boa alimentação. Respeito e admiro esse “I” do fundo de meu coração. Mas (nesse ponto virei uma ou duas páginas, procurando por uma coisa ou outra) o pior é que, à sombra da letra “I”, tudo fica amorfo como a neblina. Será isso uma árvore? Não, é uma mulher. (WOOLF, 1928 p. 94-95)

Por fim, podemos contemplar a metáfora em sua totalidade, retornando assim aos apontamentos de Lewis sobre essa sombra masculina que cobre a figura feminina, agora na percepção de Woolf. Tendo em vista todas essas questões, conseguimos ressaltar a possibilidade de leitura dos *Künstlerroman* de autoria feminina como um espaço para ressignificação e desmistificação, tanto da mulher como escritora, quanto à subversão do local no qual elas se encontravam no âmbito artístico, saindo do local de “musa trágica” para criadora.

4 A ODISSEIA DO ARTISTA

Como introdução à análise do romance propriamente dita, selecionamos uma passagem da primeira página, no segundo parágrafo da obra, entendendo-a como uma prolepse²⁶ de algumas questões que serão discutidas com maior atenção ao longo deste estudo.

O romance inicia com o narrador apresentando o jovem Orlando golpeando a cabeça de um mouro, no sótão. Em intermédio a esta atividade, é exposta a ascendência nobre da protagonista, com patriarcas que saem para explorar terras e, conseqüentemente, entrar em conflitos que resultam, por exemplo, na cabeça de um pagão que serve de equipamento de treino para Orlando, pois, devido sua pouca idade, o fidalgo não pode acompanhar as explorações nos campos bárbaros na África e na França, e toma como passatempo esta atividade. Descrevendo o ambiente, o biógrafo-narrador nos conta:

A tapeçaria verde com desenho de caçadores movia-se continuamente. Seus antepassados tinham sido sempre nobres. [...] As faixas de sombra no quarto e as manchas amarelas que quadriculavam o chão não eram feitas pelo sol, ao atravessar o grande brasão do vitral da janela? Orlando estava agora no meio do corpo amarelo de um leopardo heráldico. Quando colocou a mão no peitoral para abrir a janela, coloriu-se instantaneamente de vermelho, azul e amarelo como as asas de uma borboleta. [...] Seria impossível encontrar rosto mais cândido e sombrio. (WOOLF, 2018, p. 11-12)

A imagem do vitral colorido refletindo sobre Orlando, precedida de cenas de violência da personagem, parece nos adiantar o caráter fluido do jovem e sua oscilação de humor, assim como o mosaico que sucede toda a narrativa, repleto de reverberações de cores e vozes. Ainda nesse seguimento do campo semântico da iluminação e das cores, o narrador descreve Orlando como um dos rostos mais cândidos e sombrios, utilizando de uma linguagem maniqueísta, contrapondo dois princípios opostos, diluindo a ideia da personagem totalmente boa ou má, uso que advém da estética romântica.

Essa mesma ideia maniqueísta está presente ainda quando Orlando é posto entre as duas figuras de animais, que reforçam a ideia de fluidez, de sua personalidade dúbia, do jovem violento e o sensível aspirante a poeta. O leopardo “constitui o emblema tradicional da Inglaterra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 544), está ligado à imagem da agressividade; já a imagem das asas de borboleta remete à ideia de fragilidade, de metamorfose, e ainda permite a aproximação do mito de Psique, sendo representada como

²⁶ O termo corresponde a uma antecipação na narrativa, conforme *O discurso na narrativa* (1979, p. 65), de Gerard Genette.

uma donzela com asas de borboleta, que tem uma árdua jornada em busca do amor e torna-se imortal.

Retornando à citação do romance, salientamos outro detalhe: a figura do brasão. Pois, além de reafirmar a ascendência nobre da protagonista, resgata a linguagem heráldica – a mesma utilizada por André Gide para exemplificar a construção de uma narrativa com o efeito em abismo. O teórico parte da “comparação com o procedimento [de construção] do brasão que consiste, no primeiro, a pôr um segundo brasão ‘*en abyme*’”²⁷ (GIDE, 1951, p. 41, *tradução nossa*), para elucidar sobre este recurso artístico, como uma possibilidade de adicionar diferentes perspectivas em uma narrativa ou até mesmo outros elementos que produzem esse efeito abismal. Ainda no sentido de exemplificação, Gide comenta:

Gosto bastante que, numa obra de arte, se encontre assim transposto, à escala das personagens, o próprio tema desta obra. Nada o ilumina melhor e certamente não estabelece todas as proporções do conjunto. Assim, em tais quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior da sala onde se joga a cena pintada. Assim, no quadro das *Méniñes* de Velasquez.²⁸ (GIDE, 1951, p. 41, *tradução nossa*)

Ainda à luz dessa transposição da narrativa em outros elementos, apontamos em *Orlando* a tapeçaria mencionada no recorte supracitado, que traduz a ideia da narrativa duplicada. Tal ideia produz para o texto um efeito similar ao utilizado por Edgar Allan Poe em *Metzengerstein* (1832), que reflete a própria narrativa e a ascendência da personagem. No conto de Poe,

[e]nquanto ocorre o incêndio nos arredores da propriedade, num dos aposentos do castelo, Frederick de Metzengerstein depara-se com uma tapeçaria antiga e desbotada em tons sombrios com gravuras que representam os seus antecessores, muitos pisando seus inimigos caídos no chão, como se estes tivessem sido derrotados em uma batalha (FERNANDES; CALIXTO, 2017, p. 303)

No romance de Woolf, a mesma tapeçaria é mencionada novamente próxima ao término da narrativa, construindo assim a metáfora da autora que critica o engessamento das coisas, pois apesar de ter passado séculos, nada havia mudado:

Gentilmente abrindo a porta, permaneceu na soleira de modo que (imaginava) o aposento não pudesse vê-la e contemplou a tapeçaria que se levantava e caía com a eterna e suave brisa que nunca deixava de agitá-la. O caçador ainda cavalgava; Dafne ainda voava. O coração ainda batia, pensou, embora muito fraco, embora muito distante, o frágil, indomável coração do imenso edifício. (WOOLF, 2018 p. 188)

²⁷ comparaison avec ce procédé du blason que consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme’.

²⁸ J’aime assez qu’en une oeuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Méniñes de Velasquez.

E, por fim, vale ressaltar a descrição do narrador que questiona sobre a veracidade do fato. Assim, já no início do romance, fica claro que sua participação, enquanto narrador-biógrafo, enfrenta algumas dificuldades. Desse modo, o narrador anuncia abertamente seus impasses durante toda a narrativa fazendo com que o *status* de artefato do romance seja a todo instante lembrado. Outra questão que ocorre, a princípio de modo sutil, mas que vale a ressalva, é a inserção do narrador no fluxo de leitura com a interrogativa. Ao longo da narrativa, muitas das descrições são construídas de modo ambíguo ou com lacunas, e são encaminhadas ao leitor para completá-las com sua própria interpretação.

Nessa lógica, segundo os indícios brevemente discutidos a partir da citação, podemos apontar as veredas desta pesquisa. Caminhamos entre as vielas do romance, observando o desenvolvimento de Orlando, como personagem-artista, ou seja, é de nosso interesse suas questões internas, como as reflexões sobre o processo de criação e a complexidade do seu “eu”, bem como as implicações externas advindas da própria tradição do *Künstlerroman*. Seguindo este trajeto, defrontarmo-nos com alguns reveses autorreflexivos, como os comentários metanarrativos proferidos pelo narrador; os metalinguísticos, a partir dos questionamentos de Orlando; e a construção de uma narrativa em abismo dada pelos diálogos intertextuais.

4.1 O nobre angustiado pelo amor à literatura

Ao propormos a leitura de *Orlando* como *Künstlerroman*, compreende-se que a figura do artista é a questão principal em análise, portanto, faz-se necessário entender a construção dessa personagem protagonista. Izabela Lago (2017), retomando as contribuições de Philippe Hamon (1972), comenta que ao atentarmos a como esta personagem é descrita, ao tempo e espaço em que ela se insere, poderemos evidenciar os principais elementos da obra. Desse modo, “a reflexão sobre o personagem de ficção [...] mostra que ele faz parte de todo um ‘sistema’ montado pelo autor, com elementos intencionalmente criados, capazes de revelar a ordem, o sentido e o valor simbólico da obra literária” (LAGO, 2017, p. 87).

Na tradição do *Künstlerroman*, encontram-se modos particulares em relação à construção dos personagens-artistas. Em *"From Work to Text": The Modernist and Postmodernist Künstlerroman* (1987), Carl Malmgren mapeia essas peculiaridades descritivas, que ele chama de marcas, a partir da leitura comparada dos romances *Tonio Kroger*, de Thomas Mann (1903) e *Lost in the Funhouse*, de Barth (1968). Assim, entendendo

a pesquisa de Malmgren como um adequado guia, seguiremos o mapa traçado pelo pesquisador e partiremos para a leitura de *Orlando*, de Virginia Woolf.

A primeira marca que Malmgren enumera é “o nome do artista – o próprio nome ou o ato de nomear diferencia o artista do mundo cotidiano comum.”²⁹ (1987, p. 6, *tradução nossa*). Pensando na protagonista do romance de Woolf, não há nenhuma menção explícita que questione seu nome, porém, como nada é por acaso na literatura, o nome da personagem dialoga com duas narrativas, a primeira: o poema épico de cavalaria, *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, que, no que lhe concerne, retoma o *Orlando Apaixonado*, de Boiardo. O contraponto entre o furioso e o apaixonado coincide com o temperamento da personagem de Woolf. No entanto, apontamos para a segunda narrativa que apresenta um diálogo mais frutífero em contribuições intertextuais, que diz respeito à peça *As You Like It*, de William Shakespeare, escrita entre 1599 e o início de 1606.

A cômica narrativa shakespeariana dramatiza a história de um duque exilado que teve seu poder usurpado pelo seu próprio irmão, Frederico. Rosalinda, a filha do duque, é criada pelo tio usurpador, que mais tarde a expulsa de casa, após ela se apaixonar por um dos filhos de Rolando de Boys. Rosalinda refugia-se, disfarçada de homem, na floresta, onde seu pai vive. Tempos depois, fugindo da tentativa de homicídio do próprio irmão, Orlando, o jovem pelo qual Rosalinda estava enamorada e filho do melhor amigo do Duque, chega à floresta e entra para o bando do duque, que atua como uma espécie de Robin Hood. Mantendo o disfarce, Rosalinda orienta Orlando a como seduzir uma mulher. Orlando a leva para conhecer o duque, e Rosalinda revela sua verdadeira identidade. Oliver se apaixona por Celia e se arrepende. Três casamentos foram realizados: Rosalinda e Orlando, Oliver e Celia e Verbey e Silvio.

Dessa maneira, além de compartilhar do mesmo nome para personagem, o diálogo entre as histórias parece se completar, como uma atualização das discussões acerca dos papéis de gênero. Por esse ângulo, Woolf em *Orlando*, assim como em *A Room of One's Own* (1928), revisita a mente andrógina de Shakespeare, a voz masculina-feminina do autor, numa busca do alinhamento com sua própria áurea feminina-masculina (1928, p. 93). Sobre essa perspectiva, comenta Showalter: “o andrógino de Woolf era um esforço para manter duas forças rivais nos contrapesos em sucumbir a nenhum deles. ‘Feminilidade’ completa e ‘masculinidade’ completa eram igualmente perigosas.”³⁰ (p. 266).

²⁹ the artist's name--the name itself or the act of naming sets the artist apart from the ordinary, everyday world.

³⁰ Thus Woolf's "androgyny" was a struggle to keep two rival forces in balance without succumbing to either. Full "femaleness" and full "maleness" were equally dangerous.

A segunda marca apontada por Malmgren corresponde à “sua aparência, comportamento, porte – certas esquisitices fisiológicas servem como sinais da diferença, estranheza, singularidade do artista”³¹ (1987, p. 6). No romance de Woolf, o narrador tece longos comentários sobre a beleza exorbitante de Orlando. Num retrato quase angelical sobre a feição da personagem, o biógrafo-narrador comenta:

O vermelho de suas faces era recoberto por uma pele aveludada, e o buço sobre os lábios era apenas um pouco mais espesso do que a penugem do rosto. Os lábios, finos e ligeiramente repuxados sobre dentes de uma extraordinária brancura de amêndoa. Nada perturbava o voo curto e tenso do nariz afilado; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e rentes a cabeça. Mas, aí, esta catalogação da beleza juvenil não pode terminar sem que se mencione a testa e os olhos.[...] ao olhar Orlando de pé junto à janela, devemos admitir que ele tinha olhos como violetas molhadas, tão grandes que a água parecia enchê-los e alargá-los; e a testa, como a abóbada de uma cúpula de mármore, apertada entre os dois medalhões alvos que eram suas têmporas. (WOOLF, 2018, p. 12)

A aparência andrógina de Orlando chama a atenção das mulheres, assim como a dos homens, chamando atenção até mesmo da Rainha Elizabeth I, que demonstra os mais profundos afetos pelo rapaz: “Pois a velha o amava, [...] planejou para ele uma carreira esplêndida e ambiciosa. Ela lhe daria terras, destinaria casas. Ele seria o filho de sua velhice; o amparo na sua doença; o carvalho em que apoiaria sua decadência” (WOOLF, 2018, p. 18). A dúbia personalidade de Orlando é exposta sob o olhar cirúrgico da Rainha, que, ao observá-lo, comenta: “Ele era a própria imagem de um nobre. Mas e intimamente? Dardejou os olhos amarelos de águia sobre ele como se lhe trespassasse a alma. [...] Força, graça, romantismo, loucura, poesia, juventude – ela pôde lê-lo como uma página” (WOOLF, 2018, p. 17). As palavras-chave utilizadas pela monarca adornam os anseios de Orlando e sua inclinação para arte.

A configuração do artista no *Künstlerroman* se divide em duas leituras: por um lado, a representação do artista-herói, como é o caso do personagem-pintor Brissot, do romance *Grave Improvidence* (1880), de Burty, que é “herdeiro de uma fortuna, formado no ateliê de Delacroix, frequentador dos meios aristocráticos parisienses, [...] um perfeito *gentleman*, admirado e respeitado em todos os meios sociais.” (LAGO, 2017, p. 88-89); do outro, um retrato do artista como um anti-herói, sendo o oposto do artista boêmio, como é o caso da personagem Nick Greene, em *Orlando*, que não desfruta de uma boa condição financeira e nem mesmo de um local propício para sua produção. Como é revelado, após o período de hospedagem, nas acomodações luxuosas de Orlando, Greene retorna para casa:

³¹ his appearance, demeanor, carriage---certain physiological oddities serve as signs of the artist's difference, queerness, uniqueness.

Nick Greene desceu na esquina de Fetter Lane nessa mesma tarde e encontrou as coisas mais ou menos como as deixara. A sra. Greene estava dando à luz uma criança num quarto; Tom Fletcher bebia gim noutra. Os versos estavam esparramados pelo chão; o jantar – ou coisa parecida – estava sobre a penteadeira onde as crianças tinham feito bolos de lama. Mas esta, Greene sentiu, era a atmosfera para escrever; aqui podia escrever e escreveu. (WOOLF, 2018, p. 58)

Nesse ponto de vista, pensando na posição de Orlando, submetemo-nos novamente à ambiguidade da personagem. Já que Orlando participa da sociedade aristocrática, tem condições financeiras de manter sua paixão pela leitura, do mesmo jeito que pode viajar em busca de inspirações. Contudo, com sua transformação de gênero, todas essas questões são subvertidas, visto que o ato da mulher como escritora, por si só, atua como ultraje aos códigos sociais vigentes.

Ainda observando seu comportamento e porte, nota-se que Orlando é descrito como desajeitado e abstrato. Devido à sua visão romântica do mundo, passa a maior parte do seu tempo atrelado às observações e contemplações, principalmente à natureza. Sobre a personalidade desastrada do jovem, o narrador atenta:

[...] e o biógrafo aqui, deveria chamar atenção para o fato de que esse desajeitamento quase sempre combina com o amor pela solidão. Tendo tropeçado numa arca, Orlando naturalmente gostava de lugares solitários, de amplas paisagens, e de sentir sempre, sempre e sempre sozinho (WOOLF, 2018, p. 13)

De fato, essa tendencia solitária de Orlando repercute em sua criação literária. Esse ritual de se recolher para produzir é uma das questões referidas por Virginia Woolf em seu ensaio *Life and the Novelist* (1926). Levantando um paralelo entre a figura do escritor e outros artistas, como os pintores e os músicos, Woolf acredita que exista uma diferença considerável entre eles, dada pela exposição à vida e suas experiências que retornam como material irremissível de sua ficção. No ensaio, Woolf flana por entre duas esferas percorridas pelos escritores, partindo da vida cotidiana, cumprindo seus deveres como sujeito social, interagindo com pessoas próximas e as observando, a uma caminhada mais interna, na qual o romancista se isola e espelha em sua produção ficcional os seus vislumbres:

Eles terminaram o vinho e pagaram a conta e partiram, sozinhos, para alguma sala solitária onde, com labuta e pausa, em agonia (como Flaubert), com luta e pressa, tumultuosamente (como Dostoiévski) eles dominaram suas percepções, as endureceram e as transformaram nos tecidos de sua arte.³² (WOOLF, 1926, p. 131, *tradução nossa*)

Este processo de observação do cotidiano, seguido da pausa para o deleite criativo, é revalidada no romance no seguinte comentário referente à reflexão das interações sociais e

³² They have finished the wine and paid the bill and gone off, alone, into some solitary room where, with toil and pause, in agony (like Flaubert), with struggle and rush, tumultuously (like Dostoevsky) they have mastered their perceptions, hardened them, and changed them into the fabrics of their art.

aos desdobres do ordinário: “o que naturalmente constitui o verdadeiro tema da vida e o único assunto possível para ficção.” (WOOLF, 2018, p. 160).

A terceira marca, seguindo a concepção de Malmgren, diz respeito à “sua linhagem – os pais do artista invariavelmente refletem seus traços contraditórios, seu eu dividido, sua herança duvidosa.”³³ (1987, p. 6). O retrato da ascendência de Orlando, no romance, é dado de modo muito sutil, seja por algumas observações do jovem pela janela vendo sua mãe realizando alguma atividade, ou por alguns símbolos, como já mencionamos: a tapeçaria, o brasão e alguns quadros. As únicas figuras que traçam um diálogo direto com Orlando são a Rainha Elizabeth I, a Princesa russa Sasha e seu marido Marmaduke Bonthrop. As menções diretas à sua família se passam em cenas entrelaçadas as contemplações de Orlando, como na seguinte cena, onde, de pé junto à janela:

Visões perturbavam-no, como aquela de sua mãe, linda senhora vestida de verde, caminhando para dar comida aos pavões, seguida por Twitchett, sua criada; visões que o exaltavam – os pássaros e as árvores; e faziam-no amar a morte – o céu noturno, as gralhas retornando; e assim subindo a escada de caracol do seu cérebro – que era bastante espaçoso – todas essas visões, os sons do jardim, o martelo batendo, a madeira sendo cortada, começaram aquele tumulto e aquela confusão de paixões e emoções que todo bom biógrafo detesta (WOOLF, 2018, p. 12)

Como podemos notar, a possível descrição da mãe do personagem é rapidamente sobreposta pelos devaneios do poeta. O biógrafo é corrompido pelas nuances de Orlando e acaba ignorando esses dados, que, levando-se em consideração o dever do seu ofício, seria fundamental documentar.

Após a grande decepção amorosa com Sasha, Orlando se isola nos cômodos obscuros da sua casa. Com coração partido, “se deliciava em pensamentos de morte e decadência e, depois de caminhar pelas longas galerias e salões com um círio na mão, olhando quadro após quadro como se procurasse a semelhança com alguém que não encontrava” (WOOLF, 2018, p. 44). Fica evidente que a ascendência cavalheiresca é antagônica à própria personagem, que não se identifica ao observar os quadros dos nobres cavalheiros que pertenceram à família. Isso ocorre principalmente neste momento, quando seu temperamento sensível está aflorado, imerso numa atmosfera melancólica, que aguça seus questionamentos sobre a vida e fortalece a sua emergência pela arte.

Esse conceito do artista como um “eu” dividido, segundo Maurice Beebe (1964, p. 6), é um dos temas que definem os romances de artista. Pois, a busca pelo *self* permeia a tradição do romance de artista e, como o “eu” quase sempre está em conflito com a sociedade, o tema

³³ his parentage--the artist's parents invariably reflect his contradictory traits, his divided self, his dubious heritage.

torna-se intimamente relacionado à oposição da arte à vida. Na perspectiva de Montandon (1986), a arte atua como um local de refúgio para as implicações psicológicas e a perplexidade existencial, em razão de que “o êxtase estético é o que preenche, fornece, finalmente dá essa substancialidade que falta ao indivíduo perdido nos labirintos de uma subjetividade problemática”³⁴ (p. 29, *tradução nossa*). Assim, já nas páginas finais do romance, o narrador comenta:

Orlando estava certamente procurando esse eu, como o leitor pode julgar ouvindo sua conversa enquanto dirigia (e se é uma conversa incoerente, sem sentido, banal, insípida e às vezes ininteligível, é culpa do leitor, por prestar atenção à conversa de uma senhora falando consigo mesma; nós apenas copiamos as palavras como são faladas, acrescentando entre parênteses o eu que em nossa opinião está falando, mas bem podemos estar errado). (WOOLF, 2018, p)

Orlando, nesse momento, já estava no apogeu da segunda década do século XX, suas caminhadas por Londres foram trocadas por excursões com automóvel, seu livro já havia sido publicado, e, ainda assim, estava procurando seu “eu”.

Em conclusão, podemos considerar que a busca de Orlando se faz imortal, assim como a própria personagem. Assim, a ideia de finalização da arte de Mondanton, como símbolo da própria morte, parece ser uma ótima alusão para o momento – a busca de identidade de Orlando é eterna, assim como a busca pela sua arte.

4.2 A Literatura como um espelho todo seu

Como mencionado brevemente nas discussões anteriores deste trabalho, o romance *Orlando* apresenta algumas reflexões sobre seu próprio *status* ficcional, ora pelos questionamentos da personagem em relação à arte literária, ora pela intervenção autoconsciente do narrador-biógrafo, que questiona a sua própria linguagem e dialoga diretamente com o leitor, orientando-o durante a leitura.

A metaficcionalização no romance ocorre em dois níveis, uma dada pela exposição do narrador ao seu ato criativo de escrita, através de comentários metanarrativos, como, por exemplo, quando Lady Orlando vai à Londres e o narrador suspende a narrativa com o seguinte comentário:

E como estava a caminho, podemos aproveitar a oportunidade – já que a paisagem era uma paisagem inglesa comum que não necessita descrição – para chamar atenção do leitor, mais particularmente do que podemos fazer no momento, para um ou duas observações que escaparam aqui e ali no curso da narrativa. Por exemplo, pode ter sido observado que Orlando escondia seus manuscritos, quando interrompida. (WOOLF, 2018, p. 112)

³⁴ L'extase esthétique est ce qui comble, meuble, donne enfin cette substantialité manquante à l'individu perdu dans les labyrinthes d'une subjective problématique

Desse modo, fica explícito o caráter de artefato da obra, diluindo qualquer possibilidade ilusionista que é proposta pela tradição do Realismo na literatura. Essas inserções se repetem frequentemente durante toda a narrativa, principalmente nos inícios dos capítulos, quando o narrador concebe ponderações contextualizando o leitor à época em que ocorrerão os próximos eventos da personagem ou com breves resumos e paráfrases de toda trajetória até o dado momento.

Outro nível de leitura metaficcional é possível na perspectiva da personagem, que também perpassa pelo árduo processo de produção textual e tece comentários metalinguísticos. Há, ainda, os comentários críticos ao poema do protagonista, proferidos por críticos literários ficcionalizados no romance, como é o caso de Nick Greene. Desse modo, o romance performa entre o discurso literário e o discurso crítico, embebido por viés historiográfico sob o olhar satírico da autora.

Observando essa linha tênue entre os discursos literário, histórico e crítico, ressaltamos a definição de metaficção dada por Mark Curie, que a considera sendo “um discurso fronteiro, como uma categoria de escrita que se coloca na fronteira entre a ficção e a crítica, e que torna esta fronteira como sua matéria”³⁵ (1995, p. 2, *tradução nossa*).

Em *Orlando*, o leitor é constantemente lembrado de que se trata de um construto biográfico e, desse modo, toda leitura que temos do protagonista é pela perspectiva filtrada do narrador, que avisa, por exemplo, sobre partes da jornada de Orlando às quais ele prefere omitir, pois, são tediosas ou simplesmente não valem a pena a menção.

O exercício de criação textual também é vivenciado pela protagonista. Diferente do narrador que discute a linguagem objetiva devido ao seu ofício, Orlando questiona a natureza da arte e a linguagem literária. Apesar de, como menciona o narrador, Orlando ser dotado de uma fluidez na produção de dramas e sonetos, carrega consigo durante trezentos anos um poema intitulado *The Oak Tree*, que se torna símbolo de sua batalha com a linguagem poética. O próprio Orlando logo percebe que as batalhas que outros cavaleiros “travaram contra cavaleiros de armadura pra conquistar o reino não eram tão áruas quanto esta que ele agora empreendia contra a língua inglesa para ganhar a imortalidade” (WOOLF, 2018, p. 40). Assim, o poema é seu campo de batalha contra as letras e a sua própria língua, uma guerra de trezentos anos é traçada até a vitória de Orlando, ao finalizá-lo e publicá-lo.

Dadas as devidas considerações iniciais acerca da leitura autorreflexiva possível no romance, detemo-nos em discutir, nas subseções seguintes, com uma maior atenção, os dois

³⁵ A borderline discourse, as kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject.

níveis de metaficcionalização, respectivamente, os metanarrativas, os metalinguísticos e por fim, alguns recursos como os diálogos intertextuais e a construção da narrativa em abismo.

4.2.1 A elegia do bom biógrafo

Elegia³⁶, na literatura, corresponde às poesias de tom fúnebre, carregadas pela melancolia e pelo lamento de morte. Assim, adotamos o termo aqui de forma alegórica, de modo a discutirmos os conflitos do narrador e suas lamentações em relação a seu papel de biógrafo e as suas respectivas limitações. Consideramos as lamúrias realizadas pelo narrador ao seu ofício enquanto biógrafo, como uma investida para o rompimento da ideia do que seria o “bom biógrafo”. Desse modo, entendemos seus tentames de desvencilhar-se dos moldes como a “morte” da ideia tradicional do que seria o biógrafo. Dado isso, nesse momento, preocupamo-nos em entender como o narrador se desprende dessas correntes e apresenta novas possibilidades de biografar.

O romance *Orlando: A Biography* é narrado em terceira pessoa por um biógrafo autoconsciente. Desde as linhas iniciais, o narrador evoca comentários sobre a própria narrativa e chama atenção do leitor para possíveis metáforas, mesmo que não dando sugestões do que possa significar, apenas indicando as possibilidades: “Assim, aqueles que gostam de símbolos e têm aptidão para decifrá-los devem observar que [...]” (WOOLF, 2018, p. 11). Essa autonomia concedida por Woolf ao narrador permite, por exemplo, a suspensão da narrativa para eventos que, assumidamente, o próprio não considera relevantes, da mesma maneira em que tece comentários críticos e adiciona suas próprias considerações.

Podemos, então, concordar que *Orlando*, enquanto romance, apresenta subversões em relação à estrutura do romance tradicional vitoriano, assim como enquanto biografia. Esse diálogo entre os gêneros, além de contribuir para o tom cômico e satírico da narrativa, constrói um nível de espelhamento, pois, assim como Lorde Orlando questiona e se angustia em relação à linguagem literária, seu narrador-biógrafo entra em conflitos com seu próprio trabalho. Isso ocorre porque, apesar de toda liberdade esbanjada pelo narrador em suas inserções na narrativa, ele é, por vezes, defrontado pelas características estruturais do gênero biográfico, que acabam lhe restringindo. Consciente do papel do “bom biógrafo” (WOOLF, 2018 p. 12) e determinado em ser um bom biógrafo, o narrador contorna esses limites dando ao leitor orientações:

³⁶ De acordo com Chris Baldick, em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, o termo elegia corresponde a “um elaborado poema lírico formal, lamentando a morte de um amigo ou figura pública, ou refletindo seriamente sobre um assunto solene.” (2001, p 76, tradução nossa)

Pois, embora estes não sejam assuntos sobre os quais o biógrafo possa proveitosamente se estender, eles ficam claros para aquele leitor que participou, a partir de sugestões esparsas aqui e ali, da construção dos limites e contornos de um ser vivo; que sabe, sem nenhuma palavra para guiá-lo, precisamente o que ele pensava – e é para leitores como este que escrevemos. (WOOLF, 2015, p. 45)

O narrador é, a princípio, heterodiegético³⁷, ou seja, narra a história da qual não faz parte como personagem. Ressaltamos a distância temporal entre a jornada de Orlando ao longo dos séculos, que é contraposta pela experiência de vida do biógrafo que vive no século XX, em 1927. O narrador, indivíduo moderno, não renuncia aos comentários satíricos sobre as épocas que antecederam a sua e, desse mesmo modo, põe em questionamento o leitor e seus valores, assumindo assim o caráter de narrador extradiegético, aquele que interage com a história. A título de exemplo, apontamos o episódio, ainda do primeiro capítulo, no qual a Rainha Elizabeth I, enamorada pelo jovem Orlando, vê através do espelho uma possível traição:

Um dia, quando a neve cobria o chão e os escuros quartos apainelados estavam cheios de sombras, e os veados bramindo no parque, ela [Rainha Elizabeth I] viu, no espelho que mantinha junto a si com medo de espiões, à porta, que mantinha sempre aberta com medo de assassinos, um jovem – poderia ser Orlando? – beijando uma moça – quem, em nome do Diabo, seria aquela descarada? Agarrando sua espada de cabo de ouro, golpeou violentamente o espelho. (WOOLF, 2018, p. 18)

A partir deste momento, o caráter do personagem é posto em questão, com interrogativas diretas sobre o ato e os responsáveis pelo tamanho desgosto à Rainha. Em seguida, a intromissão do narrador ressalta ao leitor que os ideais da Era elisabetana não condizem com o que reconhecemos enquanto verdade hoje:

Talvez fosse culpa de Orlando; mas, afinal, devemos culpar Orlando? A época era a elisabetana; sua moral não era a nossa; nem os poetas; nem o clima; nem mesmo os legumes. Tudo era diferente. (WOOLF, 2018 p. 18)

Defendemos que, dessa maneira, o narrador pressiona o leitor a se colocar enquanto um leitor-crítico, saindo do local de passividade que apenas acompanha a sequência de eventos e constrói seus significados a partir da perspectiva de um receptor, no caso, o narrador, que o convida a assumir um local ativo na construção de sentido na narrativa.

Acreditamos também que, para a excelência de seu trabalho, o narrador necessita da colaboração do leitor, pois, além dos limites da própria linguagem, o biógrafo tem sua onisciência prejudicada pela falta de alguns documentos comprobatórios. Portanto, não podendo afirmar tais feitos, ele lança ao limbo da imaginação do leitor suas próprias interpretações e conclusões. Essa interação do leitor com o romance fica explícita,

³⁷ A partir de *O discurso na narrativa* (1979), de Gerard Genette

principalmente, a partir do segundo capítulo, no qual o narrador assume abertamente suas dificuldades. No parágrafo inicial do capítulo, o narrador comenta:

O biógrafo agora se depara com uma dificuldade que é melhor talvez confessar do que encobrir. Até este ponto da narrativa da vida de Orlando, documentos tanto particulares quanto históricos têm tornado possível cumprir o primeiro **dever de um biógrafo, que é caminhar sem olhar para a direita ou a esquerda**, nas pegadas indeléveis da vida; sem se deixar seduzir pelas flores; [...] Mas agora chegamos a um episódio que se encontra no meio do caminho, de forma que não é possível ignorá-lo. Contudo é sombrio, misterioso e não documentado; de modo que não há como explicá-lo. Volumes inteiros poderiam ser escritos para interpretá-los; completos sistemas religiosos criados sobre o seu significado. **Nosso simples dever é expor os fatos até onde são conhecidos, e então deixar o leitor fazer com eles o que puder.** (WOOLF, 2018, p. 41, *grifos nossos*)

Nesse momento, o leitor fica ciente da sua participação na leitura. Assim, além de demonstrar o caráter de artefato do romance, o biógrafo atenta ao seu dever de caminhar sem olhar para direita ou para esquerda, o que beira o cômico, já que é explícito o quão o narrador é envolvido pelo lirismo de Orlando. Uma das principais inquietações de Woolf é justamente as condições solidificadas nas produções. Pensando nas biografias, reflete:

Por um lado, existe a verdade; do outro, há personalidade. E se pensarmos na verdade como algo semelhante ao granito e a personalidade como algo da intangibilidade semelhante ao arco-íris e refletirmos que o objetivo da biografia é unir esses dois em um todo sem costura, devemos admitir que o problema é rígido e que não precisamos nos perguntar se os biógrafos, na maioria das vezes, não conseguiram resolvê-lo.³⁸ (WOOLF, 1927, p. 229, *tradução nossa*)

Em *Orlando*,

[d]escrever verdadeiramente a sociedade londrina daquele ou qualquer outro tempo ultrapassa os poderes do biógrafo ou do historiador. Só aqueles que necessitam um pouco da verdade e não a respeitam – poetas e romancistas – podem fazê-lo com confiança, pois este é um dos casos em que a verdade não existe. Nada existe. Tudo é um miasma – uma miragem. (WOOLF, 2018, p. 115)

Sendo assim, tal feito só é realizado a partir da ficcionalização, da liberdade do poeta e do romancista, ainda segundo a autora. Assim, o narrador-biógrafo de *Orlando* parece ser uma tentativa de juntar o granito e o arco-íris, utilizando dos recursos metaficcionalizados com tal objetivo. Ao que parece, seu papel é o de orientar o leitor, persuadindo a leitura, plantando nas entrelinhas sementes do seu lirismo, para floreio do leitor.

³⁸ On the one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like and of personality as something of Rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it.

4.2.2 A Ode à Literatura Inglesa

Ode³⁹, em contraponto à elegia, utilizada na seção anterior, corresponde a produções líricas de tom alegre, que exaltam os sentimentos sublimes em honra de uma figura, como os hinos nacionais que enaltecem os símbolos de seu país. Nesse sentido, adotamos o termo aqui tencionando explorar o panorama sobre o desenvolvimento do romance inglês nas entrelinhas de *Orlando: A Biography*, como uma homenagem de Virginia Woolf à literatura de seu país.

Em sua gênese, *Orlando* surge como uma carta de amor dedicada à Victoria Sackville-West. Mas, como percebemos pelas leituras feitas até este ponto de nossa pesquisa, o romance vai além do próprio gênero. Por conseguinte, argumentamos que este tom de deferência ecoa em prisma, numa perspectiva macro sobre a trajetória da literatura britânica.

Não é novidade que Woolf enaltece escritoras que a antecederam e abriram os caminhos para as mulheres na literatura e faz questão de tornar público, como nas menções honrosas em *Profession for Women* e *A room for One's Own*, à Jane Austen, Charlotte Brontë e Mary Shelley. Nessa mesma direção, prefaciado em *Orlando*, Woolf homenageia:

Muitos amigos me ajudaram a escrever este livro. Alguns já morreram, e são tão ilustres que mal ousa citá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem estar perpetuamente em débito com Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey e Walter Parter, para mencionar os primeiros que me vêm à mente. Outros, embora talvez igualmente ilustres, ainda estão vivos e, por essa razão, são menos formidáveis. (WOOLF, 2018, p. 9)

Fica claro, considerando todas as discussões já realizadas neste trabalho, que o tom satírico se faz presente ao longo do romance. A observação de Anastácio (2006) é direcionada justamente para a construção satírica de Woolf, que antecede o próprio romance. Para esse autor,

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

É justo por esse caráter paródico que Woolf homenageia, mesmo que com um alto nível de satirismo, a literatura de seu país. Como Anastácio comenta, trata-se de uma repetição, contudo, salientamos ser uma “repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo” (HUTCHEON,

³⁹ Segundo Chris Baldick, em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, o termo ode se refere a “um poema lírico elaboradamente formal, muitas vezes na forma de um longo discurso cerimonioso para uma pessoa ou entidade abstrata, sempre sério e elevado em tom.” (2001, p 177, tradução nossa)

1989, p. 54). Para Hutcheon, o discurso com teor negativo sobre paródia não é coerente, ora que a paródia pode ser utilizada como uma homenagem ao texto inicial. Por essa orientação, podemos dizer que Woolf revisita as tradições da sociedade e da literatura inglesa, sem tirar os méritos, mas com um olhar crítico em relação às mesmas.

Essa homenagem é construída no romance, principalmente pela presença de elementos históricos e emblemáticos da Inglaterra. De célebres figuras, como Shakespeare, Ben Jonson e Milton a eventos históricos, como a Grande Geada. A introdução de elementos reais, considerando a fala de Patricia Waugh (1984) ao ponderar sobre metaficção, “atrai sistematicamente a atenção para o seu estatuto de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade.⁴⁰” (p. 2, *tradução nossa*). De fato, ao adicionar essas pessoas reais, Woolf dilui o restrito universo diegético, produzindo novos níveis de leituras e verossimilhanças ao retomar essas figuras historiográficas. Um momento que aduz de modo satisfatório a esta questão no romance, é quando Lady Orlando começa a frequentar ciclos literários e se defronta com a presença de renomados escritores, e, a partir de suas descrições acerca dessas figuras, ocorre uma desmistificação do gênio-artista como ser à parte:

Eles não eram diferentes de nós, como se poderia supor. Addison, Pope, Swift gostavam de chá – ela descobriu. Gostavam de caramanchões. Colecionavam pequenos pedaços de vidros colorido. Adoravam grutas. Não detestavam honrarias. Apreciavam elogios. [...] (Estamos anotando algumas reflexões que ocorreram a Orlando desordenadamente.) A princípio ela se aborrecia consigo mesma por observar tais ninharias e matinha um livro para escrever o que eles dissessem de memorável, mas a página permanecia vazia. (WOOLF, 2018, p. 134-135)

A ideia do artista como um ser especial é fragmentada pelas observações de Orlando, que expõem a personalidade ordinária dos escritores. As expectativas da própria personagem são frustradas devido ao caminhar supérfluo da conversa, pois nada de memorável havia sido discutido. Ainda nesse diálogo com os supracitados autores, o narrador adiciona mais uma camada ao indicar ao leitor a leitura de suas respectivas obras: “[s]e o leitor quiser consultar *O rapto da madeixa*, *O espectador*, *As viagens de Gulliver*, compreenderá precisamente o que significa m essas misteriosas palavras” (WOOLF, 2018, p. 125). No momento, vale considerar a menção às obras como uma inserção de elementos reais. Em relação aos valores intertextuais que a menção causa, discutiremos na seção seguinte.

Além das menções e alusões às figuras e aos eventos históricos, Woolf contempla o desenvolvimento da literatura inglesa à sombra da formação de Orlando, dos versos pastoris do século XVI às narrativas modernas do pós-guerra, na segunda década do século XX. Em

⁴⁰ systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

vista a extensão de nossa pesquisa, nos deteremos a três momentos específicos da literatura inglesa, nos respectivos períodos: A Era elisabetana, no século XVI e o retrato da poesia, do drama e do soneto; A Era vitoriana, no século XIX, com o surgimento do romance enquanto gênero; e, conseqüentemente, por fim, no século XX, as narrativas modernas e os seus desdobres.

A leitura do romance *Orlando: A Biography* (1928) começa, justamente, no apogeu do século XVI, com a Inglaterra sob o reinado da Rainha Elizabeth I. Período no qual se consolidava a “idade de ouro” do país e o patriotismo inglês estava devidamente alimentado, devido ao sucesso nas políticas externas e a iminente derrota da Invencível Armada de Felipe II da Espanha. Some-se a isso a movimentação no mercado internacional que se ampliava e, resultante disso, as melhoras nas condições materiais para o desenvolvimento intelectual (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p.15).

A formação de intelectuais na época diminuiu as barreiras das artes. Com o conhecimento das línguas clássicas, como grego e o latim, o acesso a outras produções foi facilitado, de modo que “[a]s imitações dos clássicos e dos mestres italianos renascentistas forma[ram] o gosto literário das classes dominantes” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 16). Na literatura, a poesia alegórica começa a dar lugar às produções líricas. No âmbito das prosas ficcionais, desenvolvem-se duas vertentes: uma historiográfica e ensaística, como as produções de Sir Francis Bacon (1561-1626); e a outra, por um viés “realista”, advindo “dos panfletos moralistas e religiosos” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 16), tida como romance de pastoril:

A ideia dominante do Pastoral é a procura de um refúgio no mundo natural, idealizado, como lenitivo e protecção contra conflitos e agressões sofridas na sociedade urbana ou na corte. É assim uma forma de primitivismo ou saudade de um passado edénico – o Paraíso Perdido da mitologia cristã – ou a Idade de Ouro difundida por Hesíodo, Virgílio e Ovídio. No renascimento os poetas procuram recriar no mundo arcadiano essa vivência de uma felicidade primitiva, mas as atracções mito-poética do paraíso pastoril serão por vezes substituídas pela utopia, o ideal de uma sociedade perfeita construída pelo homem e não dádiva gratuita dos deuses⁴¹. (ABREU, 2009, s/p)

Em vista disso, retornando ao romance de Woolf, podemos notar que o jovem Orlando está imerso neste contexto e é influenciado pontualmente pelas nuances pastoris. As primeiras contemplações artísticas da personagem, após o episódio de ataques à cabeça do mouro, são dadas a partir se suas divagações em relação à paisagem observada. Essa atitude pode ser lida como uma possível celebração à comunhão entre o indivíduo (pastor) e a natureza, como recorrente nos textos pastoris. Assim, à janela de sua casa, Orlando,

⁴¹ Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastoral/>> Acesso em: 06 de maio de 2021.

[e]stava descrevendo a natureza, como todos os jovens poetas fazem, e para combinar com precisão a sombra do verde, olhou (e aqui mostrou mais audácia do que a maioria) para o objeto que **por acaso** era um arbusto de louro que crescia sob a janela. Depois disso, sem dúvida, não conseguiu mais escrever. O verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura é outra. A natureza e as letras parecem ter uma antipatia natural. (WOOLF, 2018, p. 12, *grifo nosso*)

A natureza que Orlando observa e descreve é o jardim de sua casa. Por esse ângulo, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), “[o] jardim é um símbolo do Paraíso terrestre” (p. 512). Sendo assim, podemos considerar que Orlando, influenciado pelas ideias dominantes das produções pastoris vigentes na respectiva época, estava tentando recriar um paraíso arcadiano, ao entrar numa inércia em sua escrita após atentar-se a um arbusto. Como se sabe, na literatura, esse “por acaso” grifado releva-se quimérico. Dessa forma, a letargia de Orlando ao confrontar o arbusto não revela apenas a dificuldade dos poetas em tornar lírico o trivial, como aponta para dimensão simbólica da imagem. Ao buscarmos a leitura alusiva do arbusto de louro, chegamos a dois apontamentos que se justapõem a narrativa. Primeiro, “o louro está ligado, como todas as planas que permanecem verdes no inverno, ao simbolismo da imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015 p. 561), assim, podemos ter em conta a imortalidade da própria personagem; por segundo, o louro associa-se à figura de Apolo, que, no que lhe concerne, “inspira não apenas os profetas, mas também os poetas e artistas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015 p. 66). Assim, o paraíso utópico de Orlando é quebrado pela presença de um símbolo divino, ou talvez, pelo reflexo do seu próprio “eu”, o poeta imortal.

Na Renascença, ainda durante o reinado da Rainha Elisabeth I, outro gênero que ganhou destaque fora o drama. Surgem, então, as comédias e tragédias dramáticas, fortemente influenciadas por Sêneca⁴², da linguagem retórica e florida a enredos violentos e sanguinários (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 19). Nas linhas iniciais do romance de Woolf, o nobre Orlando, prontamente, caminha por essas veredas da dramaturgia, como comenta o narrador: “Orlando [...] sentou-se à mesa e, com um ar semiconsciente de estar fazendo o que fazia àquela hora todos os dias de sua vida, pegou um caderno intitulado *Aethelbert: uma tragédia em cinco atos* e mergulhou no tinteiro uma velha pena de ganso manchada” (WOOLF, 2018, p. 12). A peça de Orlando reflete o seu temperamento violento, mas ainda com delicadeza, como observa o seu biógrafo:

O vício, o crime, a miséria eram os personagens do seu drama. Havia reis e rainhas de territórios impossíveis; terríveis intrigas os confundiam; os sentimentos nobres os

⁴² Sêneca (4 a. C. - 65) foi um filósofo, escritor e político romano. Mestre da retórica, foi o principal representante do Estoicismo durante o Império Romano.

inundavam; não havia uma só palavra dita como ele próprio diria, porém tudo era transformado por uma delicadeza e fluência notáveis (WOOLF, 2018, p. 12-13)

O drama de Orlando segue o modelo dos grandes dramaturgos da época, como Christopher Marlowe, Thomas Kyd e William Shakespeare. Contudo, considerando o protótipo de enredo apresentado pelo narrador, nos parece aproximar-se mais das tragédias shakespearianas, que dramatizam, recorrentemente, guerras entre famílias e angústias de jovens nobres, a título de exemplo, podemos citar *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* e *Macbeth* todas escritas entre 1601 e 1608.

Fazendo um grande recorte diacrônico, debruçamo-nos agora no século XIX e seus matizes vitorianos. Este período marca grandes transformações, tanto na realidade historiográfica, pois rubrica uma significativa movimentação nos âmbitos literários, em especial a consolidação do romance enquanto gênero; quanto na realidade diegética do romance *Orlando*, que infere diretamente sobre a personagem após sua transformação de gênero.

Em suma, o desenvolvimento de Lady Orlando como artista, neste período, é subtraído, a princípio, devido ao seu gênero. A chegada do século XIX é descrita por um tom melancólico, sobre uma chuva forte que banhava todas as ilhas britânicas: “Mas o pior era que a umidade começava agora a se infiltrar em todas as casas” (WOOLF, 2018, p. 135). Trata-se, na verdade, de uma metáfora construída por Woolf para retratar o tom fúnebre que a Inglaterra adotara neste século:

A umidade infiltrou-se no interior. Os homens sentiram o frio no coração; a umidade em suas mentes. Num esforço desesperado de agalhar seus sentimentos em algum lugar quente, tentaram um subterfúgio após outro. Amor, nascimento e morte foram envolvidos numa variedade de lindas frases (WOOLF, 2018, p. 136)

Dessa maneira, Woolf acaba por descrever os poetas românticos da época, que vem a ser justamente “um individualista, sem perder a visão do social. Se este por vezes o desencanta, ele buscará refúgio num mundo particular, no qual se misturam o imaginário, o sobrenatural e o exótico” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 47). Esse distanciamento se dava ainda de forma mais exacerbada entre os sexos, pois “[...] distanciaram mais e mais. Não se tolerava uma conversa franca. Evasivas e dissimulações eram diligentemente praticadas por ambas as partes.” (WOOLF, 2018, p. 136)

A mudança literária também é contemplada diante desta metáfora, “[p]ois não se pode parar a umidade, ela entra tanto no tinteiro quanto na madeira – as frases de expandiram, os adjetivos se multiplicaram, os versos líricos se tornaram épicos e as bagatelas – que tinham sido ensaios de uma coluna – eram agora enciclopédias de dez ou vinte volumes.” (WOOLF,

2018, p. 136). A subversão dos valores é acentuada pelo apontamento em relação às bagatelas, que até então correspondiam a composições de pouco valor. Já a transição dos versos líricos para os épicos anuncia a chegada do romance.

É nesse contexto que Lady Orlando tenta retomar seu manuscrito, mas, como já mencionamos, o espírito da época a atormenta, fazendo-a questionar-se sobre seus próprios valores e desejos, como casar-se e tornar-se mãe. Nesse sentido, o desenvolvimento da personagem neste período torna-se interessante para uma possível leitura na perspectiva do *Bildungsroman*, visto que a atenção se volta para a formação do indivíduo visando o seu aceite na sociedade. Portanto, neste período, a formação de Orlando é defrontada com a das mulheres da época, que se resume, conforme o retrato do romance, em “uma sucessão de partos. Ela[s] se casava[m] aos 19 anos, e tinha[m] 15 ou 18 filhos.” (WOOLF, 2018, p. 136). Assim, dada a necessidade de Orlando introduzir-se na sociedade e seus padrões vigentes, o desenrolar da narrativa dá uma atenção à relutância da personagem a essas convenções, que aprisionavam as mulheres em casa, em roupas e em matrimônio.

O que nos será importante, nessa perspectiva, é observar como o espírito da época “liberta” Lady Orlando após seu casamento. Além disso, devemos examinar como a personagem lida com a situação. Nesse ponto, a narrativa já caminha para o século XX,

Estava casada, é certo; mas se o seu marido estava sempre velejando em torno do cabo Horn, seria isso um casamento? Se alguém gostasse dele, seria casamento? Se alguém gostasse de outras pessoas, seria casamento? E, finalmente, se alguém ainda desejasse, mais do que qualquer coisa no mundo, escrever poesia, seria casamento? Ela tinha suas dúvidas. (WOOLF, 2018, p 157)

É sabido que Lady Orlando cede, em parte, às convenções vitorianas, como ao casamento e moda. Como já apontamos, na tradição do *Künstlerroman*, isso significaria o fim de sua carreira como artista. Porém, o casamento da personagem configura-se um tanto quanto atípico, como pode-se notar. A presença do marido não é nada recorrente. Dessa forma, Lady Orlando logra de tempo e liberdade para seguir sua produção literária e concluí-la. Assim, Woolf adiciona uma novidade à tradição, além de reivindicar pela liberdade da mulher como artista.

Dado isso, como já comentado, a inserção de elementos historiográficos apresenta não somente a relação entre a realidade e ficção, mas também apresenta outras possibilidades de leituras. Esse interlaçar de alusões conduz o romance de Virginia Woolf a um abismo narrativo, e é justo por esse viés que prosseguimos nosso estudo. Nosso interesse, a partir de então, gira em torno da leitura regada por infindas micronarrativas que dialogam entre si,

causando o efeito *in abyme*. Este recurso é recorrente nas narrativas metaficcionalis e na tradição do *Künstlerroman*, sendo assim, é justificável nossa atenção.

4.2.2.1 Prosa em abismo

Neste momento, focaremos na inserção de micronarrativas e diálogos intertextuais presentes no romance, que o encaminham para uma cascata infinda de leituras. Utilizando o termo técnico, discutiremos sobre o *mise en abyme* em *Orlando*.

Fruto das paródias, pastiches, referências, entre outros diálogos intertextuais pós-modernos, conceitua-se o *mise en abyme*, segundo Dallebach, como “todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém” (DÄLLENBACH, 1979, p. 18)⁴³. O conceito baseia-se no adendo feito por André Gide à produção heráldica, a arte de criação dos brasões, sendo exemplo básico para o entendimento do fenômeno. Em sua produção, o brasão é primeiramente descrito em uma linguagem específica da arte em um documento, destrinchando os símbolos e significados, antes de ser traduzido para o visual. Na voz de Hutcheon, a metáfora ocorre:

A partir da imagem heráldica de um escudo que ostenta no seu centro uma réplica em miniatura de si mesmo. Dällenbach sente que a imagem espelhada é central para o conceito de *mise en abyme*, mas que existem três tipos distinguíveis. Uma delas é uma simples reduplicação, na qual o fragmento espelhador tem uma relação de similitude com o todo que o contém. Um segundo tipo é uma reduplicação repetida "*in infinitum*" em que o acima mencionado o fragmento espelhado tem dentro de si outro fragmento espelhado, e assim por diante. O terceiro tipo de duplicação é rotulado de "*aporistique*", e aqui o fragmento é suposto incluir o trabalho em que ele próprio está incluído. (1980 p. 55-56)

Dessa forma, se caminha para a construção de uma narrativa dentro de outra narrativa, dando o efeito de “espelhos paralelos, matemática infinita, impressão de vertigem, [...] na qual os motivos se repetem até se perderem de vista um do outro.”⁴⁴ (DÄLLENBACH, 1979, p. 33), causando assim uma ideia de abismo, sendo utilizada entre o enredo principal para adicionar novos paralelos. Ou seja, “[c]ada camada pode ser encarada como uma releitura, uma sátira ou um simbolismo do que o leitor acompanhará nos outros níveis.” (CASTRO, 2016).

Em *Orlando*, temos diversas inserções de micronarrativas e diálogos intertextuais que refletem a narrativa principal em determinados momentos. Uma das primeiras ocorrências

⁴³ “e todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”

⁴⁴ “espejos paralelos, infinitos matemáticos, impresión de vértigo, cámara en que los motivos se van repitiendo hasta perderse de vista”

desses desdobres narrativos se dá no episódio em que Orlando entra numa crise de ciúmes e desconfiança da sua amada, Sasha. Após ver a princesa russa nos braços de um marinheiro, a imaginação de Orlando dá vazão a pensamentos que deterioravam sua paz interior e o corroíam pela dúvida. Retornando ao local do festejo, pois estavam afastados dos palacianos, passam por uma apresentação de fantoche: “Um negro sacudia os braços e vociferava. Havia uma mulher de branco deitada numa cama” (WOOLF, 2018, p. 35). Tratava-se, portanto, de uma dramatização da peça *Othello, the Moor of Venice (1603)*, de Shakespeare.

A tragédia shakespeariana gira em torno de uma trama sobre amor, ciúme e traição. Em suma, Otelo cai no jogo de manipulação de Iago, que insinua uma possível traição de sua mulher, Desdêmona, com seu amigo Cassio. Com a semente da dúvida plantada e uma sequência de mal-entendidos, Otelo toma sua esposa como traidora e descontrolado pela raiva, a asfixia.

A reprodução do drama no romance espelha a angústia e a dúvida de Orlando. Sasha teria ou não o traído? Se considerarmos a narrativa de Shakespeare, Sasha é inocente. Um caso análogo a este diálogo intertextual é o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que também levanta a dúvida de uma possível traição de Capitu a Bento Santiago, partindo de uma interação ainda mais acentuada com a peça shakespeariana.

Com o término da apresentação, a face de Orlando é tomada em lágrimas, “o delírio do mouro parecia o seu próprio delírio, e quando o mouro sufocou a mulher na cama, era Sasha que ele matava com suas próprias mãos” (WOOLF, 2018, p. 36). Temos, portanto, a confirmação da reverberação da trama sobre o Lorde. Mesmo assim, ainda muito comovido pelo episódio, Orlando não se desfaz dos planos que havia feito com Sasha de fugir: “À meia-noite se encontrariam numa estalagem perto de Blackfriars. Os cavalos esperariam lá. Tudo estava pronto par a fuga.” (WOOLF, 2018, p. 36). Orlando encontra-se no local determinado com uma hora de antecedência, ansioso, observa atentamente entre a neblina:

Todos seus sentidos estavam concentrados olhando o caminho de pedras, brilhando na luz da lanterna para a chegada de Sasha. Às vezes, na escuridão, pareci-lhe vê-la envolta em rajadas de chuva. Mas o fantasma desaparecia. De repente, com um som terrível e agourento, um som cheio de horror e de alarme que fez crescer toda angústia na alma de Orlando, São Paulo bateu a primeira badalada da meia-noite. (WOOLF, 2018, p. 38)

A décima segunda badalada do relógio soou, “[o] coração apaixonado e sensível de Orlando sabia a verdade. Outros relógios soaram, disputando um com o outro. O mundo inteiro parecia ressoar com a notícia da falsidade dela e da humilhação dele.” (WOOLF, 2018,

38). Sasha não aparece no local, assim a “traição” de Desdêmona acaba por revela-se uma prolepse da traição da princesa russa.

Outra camada inserida na narrativa principal refere-se à recuperação de narrativas mitológicas. Ocorre em *Orlando* de duas maneiras: de modo explícito, por exemplo, nos títulos das produções de Orlando que mencionam heróis mitológicos; ou, por vezes, de maneira mais sutil, com a implantação de símbolos mitológicos, como o arbusto de louro, árvore apolínea observada por Orlando. A recorrência de resgate de mitos na tradição do *Künstlerroman* é significativa, principalmente para a construção da identidade da figura do homem-artista. Citando caso análogo ao resgate de personagens mitológicos para tais fins, podemos apontar: O mito de Prometeu, sendo utilizado para representar o artista “premeditado”, como indica o próprio nome do personagem em grego, mas também para aludir a um caráter desbravador e progressista; outra menção recorrente diz respeito ao mito de Pigmaleão, que traduz a figura do artista apaixonado pela sua arte.

De acordo com Emilie Sitzia (2004), essa alusão aos personagens atua como modelos e símbolos metafóricos do intelecto criativo do artista (p. 31), bem como alimenta a ideia do ser à parte, um interlúdio entre os deuses e os homens, e, dessa forma, cede às praxes de criação um cunho divino. Assim, além de adicionar mais uma camada de leitura ao romance, reflete e/ou anuncia a personalidade da personagem sobreposta a determinado mito. Por esse motivo, vale atentarmo-nos às tais incidências em *Orlando*.

Partindo das evidências perceptíveis no romance, alcançaremos as produções de Orlando, apresentadas durante a profusa narrativa. A primeira menção direta às produções da protagonista woolfiana é dada após a quebra de luto, quando a protagonista se encontrava mergulhada nas dores de sua desilusão amorosa, afogando-se ainda mais nos escritos melancólicos de Sir Thomas Browne. Assim, são mencionadas:

Numa estava escrito “A morte de Ajax”, noutra “O nascimento de Píramo”, noutra Ifigênia em Áulis”, noutra “A morte de Hipólito”, noutra “Meléagro” e noutra “O Retorno de Ulisses” – de fato, era difícil encontrar uma só gaveta onde faltasse o nome de um personagem mitológico num momento crítico de sua carreira (WOOLF, 2018, p. 47)

Os mitos referidos, em síntese, tratam sobre amor, culpa e morte. Assim, considerando o estado no qual Orlando encontrava-se, parece refletir nitidamente suas inquietações. Os mitos referidos por Orlando correspondem às seguintes narrativas: Ajax comete suicídio após tomar consciência de seus atos; Píramo se mata ao pensar que sua amada havia sido morta, apesar de haver sido um mal-entendido. Por outro lado, sua amada, Tisbe, ao chegar ao local e encontrá-lo morto, também comete suicídio. Este mito é popular pelas linhas de Shakespeare,

quando o dramaturgo escreve *Romeu e Julieta*. Ainda temos a referência à peça *Ifigênia em Áulis*, que trata de um sacrifício; outra referência à peça *Hipólito*, cujo jovem que nomeia o texto é acusado por Fedra de ser o causador de sua desgraça e como punição Teseu pede a Poseidon que o exterminasse e este assim o faz. Ressentida de culpa, Fedra enforca-se; ainda vale destacar: Meléagro, que tem a chama que o mantém vivo apagado por sua mãe; e Odisseu ao retornar para casa, disfarçado de mendigo para testar a fidelidade de sua esposa, mata todos os pretendentes de Penelope.⁴⁵

Por esse ângulo, ao aproximarmos as produções da protagonista às narrativas mitológicas, entendendo o contexto da concepção desses escritos, podemos tecer um possível quadro do entremeado de sentimentos que o transpassou e resultou nessas obras. Seguindo a respectiva ordem, se contrapormos o episódio no qual Orlando sofre ataque de ciúmes cogitando uma possível traição de Sasha ao mito de Ajax, poderíamos acreditar que, por partes, sente-se culpado pelo seu surto e pensa na morte como uma saída.

Ainda nesse mesmo sentido, considerando agora o mito de Píramo, que pelo seu ato de desespero causa a morte dos dois, arriscamo-nos dizer que Orlando ainda estava embebedado de culpa, não somente pelo seu ataque de ciúmes, mas pela “morte” de Sasha, já que depois do ocorrido, a princesa não aparece mais. No mito, “Píramo e Tisbe eram babilônios e não podiam casar-se por causa da oposição dos pais” (KURY, 2009 p. 1549). Já no romance, no caso de Orlando e Sasha, a ideia das famílias opostas é substituída por países opostos, o relacionamento entre Inglaterra e Rússia. Mas, apesar disso, não havia nenhuma objeção ligada a este fator, o maior e único empecilho para os dois era o casamento agendado de Orlando com Lady Margaret.

Dando sequência, Ifigênia, em Áulis, tenta de todo modo fugir do seu fim trágico, mas acaba por ceder à ideia de seu sacrifício, declarando preferir morrer heroicamente a sucumbir-se ao altar contra sua vontade. Assim, Orlando estava submerso em pensamentos sobre a morte, de forma irrevogável. Entretanto, a morte resgatada pelo mito de Ifigênia não assume o tom de amargurado dos outros. A morte é encarada como um ato heroico; decerto, Orlando estava começando a encerrar essa possibilidade como uma visão mais positiva. Em seu período lúgubre, o próprio narrador, persuadido pela situação de seu biografado, põe em questão:

Será que somos feitos de tal forma que devemos receber a morte em pequenas doses diariamente, ou não podemos continuar com o direito à vida? E então, que estranhos poderes são estes que penetram nossos caminhos mais secretos e mudam nossos

⁴⁵ Todas as considerações acerca dos mitos mencionados são realizadas a partir do *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (2009), de Mário da Gama Kury.

bens mais preciosos apesar da nossa vontade? Teria Orlando, abatido pelo limite do seu sofrimento, morrido por uma semana e ressuscitado depois? E, se assim foi, de que natureza é a morte e de que natureza é a vida? Depois de esperarmos mais de meia hora por uma resposta a estas questões, e não tendo chegado nenhuma, vamos continuar com a narrativa. (WOOLF, 2018, p 42-43)

Dois dos títulos das produções de Orlando estabelecem um diálogo entre si e contraposto à figura de Orlando, deliberam um resultado análogo. Estas produções remetem ao mito de Hipólito, que foi traído por Fedra e tem sua morte sentenciada pelo seu pai; e o mito Meléagro, que teve a brasa que o mantinha vivo apagada pela sua mãe. Ambos, em suma, são traídos por uma figura próxima e, eventualmente, mulheres. A partir desse momento, a inflexão de Orlando em relação a Sasha parece assumir um tom colérico. Talvez, pela rememoração ao trágico desfecho do relacionamento dos dois, encarado de maneira visceral pelo jovem. Pois, ao ser deixado por Sasha, “[a]tirando-se do cavalo ele [Orlando] pretendeu, em sua raiva, enfrentar a correnteza. Com água até os joelhos, lançou à mulher infiel todos os insultos que podiam ser ditos ao seu sexo. Falsa, inconstante, volúvel, ele a chamou; demônio, adúltera, traidora;” (WOOLF, 2018, p. 40). Assim, as produções de Orlando que remetem a estes mitos, podem ser lidas como um processo de auto perdão da personagem, que se desprende do sentimento de culpa e passa a considerar Sasha como a própria vilã – a sua musa trágica.

Ainda por esse enveredamento por entre os mitos, analisando assim como Orlando busca pela sua verdade, o seu “eu” na arte, Woolf aparenta empenhar-se na construção, ou melhor, na ressignificação de alguns mitos, para encobrir esta fenda que inibe a figura da mulher-artista e hierarquia de gênero na literatura. Em *Orlando*, Woolf resgata o mito de Tirésias⁴⁶ e, dessa forma, as questões acerca da transexualidade e do andrógino no romance são abrasadas. A ideia do mito é reforçada quando Lady Orlando remonta a pergunta feita a Tirésias por Hera e Zeus: “Qual é o maior êxtase? O do homem ou da mulher?” (WOOLF, 2018, p 94). A resposta do profeta é, sem hesito, a mulher; Orlando, portanto, adiciona mais uma interrogativa, tornando sua resposta reticente: “E não serão talvez idênticos?” (WOOLF, 2018, p 94). Por esse ângulo, concordamos com Gonçalves (2017, p. 2), quando fomenta que

⁴⁶ Passeando um dia no monte Cilene (ou no Citéron), Tirésias viu duas serpentes copulando e separou-as, ferindo uma delas, e no mesmo instante foi transformado em mulher. Sete anos depois ele retornou ao mesmo local e viu novamente as serpentes copulando; Tirésias separou-as, como da primeira vez, e voltou imediatamente a ser homem. Essa aventura deu-lhe tal celebridade que certa vez Hera e Zeus (vv.) estavam discutindo para decidir se o prazer maior no ato sexual era o do homem ou o da mulher, e lembrando-se da experiência ímpar de Tirésias resolveram consultá-lo. Tirésias respondeu sem hesitar que o prazer da mulher era muitas vezes maior que o do homem. Indignada com ele por haver revelado um dos segredos do sexo feminino, Hera castigou-o com a cegueira, mas em compensação Zeus deu-lhe o dom da profecia e uma vida tão longa quanto a de sete gerações humanas (KURY, 2009, p. 1885-1886)

Woolf propõe o ideal andrógino na literatura como uma forma de escape para expressão artística universal, sem barreiras de gênero e sexo.

Por fim, pousamos nossa atenção sobre a micronarrativa mais significativa adicionada ao romance, sendo então, o poema *The Oak Tree*, que Orlando escreve e carrega consigo durante trezentos anos. Apesar de não termos acesso ao texto integral, subentendemos que se trata de uma duplicação da narrativa-eixo, pois, assim como faz o narrador-biógrafo, o poema acompanha toda a jornada de Orlando. Deixamo-la por último, pois o poema é retomado em todas as fases da vida do protagonista. Assim, após já ter discutido sobre as *nuances* de Orlando, podemos ter uma concepção mais ampla do reflexo trajetória narrada sobre ela e, vice e versa.

O nome da poesia é em homenagem ao carvalho, no qual Orlando se isolava, para contemplar a natureza e as mudanças da época. O local, assim como o poema, reflete o amadurecimento de Orlando. Buscando pela simbologia, encontramos, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), o seguinte sentido para carvalho:

Árvore sagrada em numerosas tradições, o carvalho é investido dos privilégios da divindade suprema do céu, sem dúvida porque atrai o raio e simboliza a majestade: carvalho de Zeus, em Dodona [...], de Júpiter Capitolino, em Roma. [...] O Carvalho é, por excelência, a figura da árvore, ou do eixo do mundo. (p. 195)

Assim, levando em consideração todas as discussões realizadas até este momento, podemos concordar que o carvalho no alto da colina representa o eixo para Orlando, como uma âncora física inerte e geograficamente imutável; já o carvalho no poema resgata a posição do artista como ser divino. Ainda o podemos ler como um reflexo das mutações da própria personagem Orlando, que nos parece acompanhar as estações com suas miríadas oscilações de temperamento, ora violenta, ora melancólica, até o seu desabrochar alegre e satírico. Assim, o poema é a brasa de Meléagro para Orlando, que a carrega em seu peito.

Ainda dessa maneira, considerando a ligação do local e do poema à própria jornada da personagem, podemos considerar expressivo o dado momento no qual Orlando, num acesso de fúria, estilo Ajax, queima todas suas produções, resguardando apenas o poema *The Oak Tree*, assim supomos que, ao queimá-lo, significaria a morte da própria arte.

Em vista disso, podemos concordar que este reaproveitamento das referências literárias utilizadas por Woolf, implicam não somente numa camada abismal de leitura para puro deleite estético, como também se revela um reflexo complementar da própria narrativa-eixo, elucidando a complexidade subjetiva de sua personagem-artista. Por esse viés, *Orlando: A Biography*, mais uma vez, se demonstra uma produção rica em seu valor enciclopédico, bem como em atualizações experimentais de grande valia para a obra moderna da autora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve sua gênese pautada no interesse em analisar as reverberações da tradição do *Künstlerroman* na narrativa modernista de Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*. Nesse sentido, investigamos a configuração da tradição no romance woolfiano, com atenção voltada aos possíveis desdobres metaficcional advindos do viés modernista vigente no respectivo período da escritora. Desse modo, em suma, ao pleitearmos a representação da figura do artista e a presença do discurso autorreflexivo em um romance que surge com uma premissa de ser uma biografia, conseguimos constatar o teor experimental da escritora e o seu esforço em apresentar atualizações estéticas.

Nesse viés, projetamos contribuir com as discussões acerca dos romances de artista numa perspectiva moderna, do mesmo modo que procuramos colaborar nos debates acerca das poéticas da metaficção.

Para tal, partimos em busca de estabelecer um entendimento em torno da tradição do romance do artista e deparamo-nos com a problemática de sua terminologia, principalmente em língua portuguesa. Contudo, à luz do estudo histórico e conceitual de Izabela Lago (2017), conseguimos dar prosseguimento à nossa análise e, assim, apresentar o prisma da tradição. Feito isso, partimos em busca das veredas que interligavam a tradição a um discurso autorreferencial, nesse momento as contribuições de Linda Hutcheon (1980) revelam-se norteadoras.

Resultante disso, chegamos a algumas estratégias narrativas em comum entre as duas linhas de pesquisa, a exemplo, as construções metalinguísticas e metanarrativas, o *mise en abyme* e os diálogos intertextuais. Assim, o passo seguinte de nossa pesquisa se resume em sobrepor esses levantamentos ao romance *corpus*, observando sua contemplação e atualização à tradição.

Assim, foram elucidados alguns elementos em *Orlando*, que correspondem satisfatoriamente à tradição, como um personagem-artista protagonista que se deleita sobre seu processo de criação e tece comentários críticos. Além disso, foram observadas, também, algumas progressões à tradição na narrativa de Woolf, e, desse modo, respondendo positivamente à nossa hipótese inicial. Essas atualizações são elaboradas, principalmente, devido ao caráter ambíguo, andrógino e sobrenatural de sua personagem protagonista. Outro fato é o entrelaçar do desenvolvimento artístico da protagonista, que, por vezes, é sobreposto pelas sombras do *Bildungsroman*. Outro fator essencial para esses desdobres é dado através da escolha de um narrador que assume o ofício de biógrafo e se revela extradiegético.

Os desdobramentos metaficcionais ocorrem em diversos níveis e são construídos a partir de diversos recursos, seja da voz do narrador-biógrafo, do artista-poeta, ou voz de outras narrativas, ou até mesmo convidando a voz do próprio leitor para construir esse mosaico resultante no romance. É sabido do valor enciclopédico do romance, contudo, a leitura na perspectiva da tradição nos permitiu compreender a inferência de determinadas estratégias na narrativa, como a inserção de elementos reais e referências mitológicas, revelando-nos outros níveis de leitura – ou, como proposto, uma leitura em abismal.

Durante o processo da pesquisa, algumas questões particulares foram elucidadas, a exemplo: as questões de gênero e sexualidade voltadas no âmbito das artes, que não fazem parte do cerne do nosso estudo, mas que vale a ressalva para destacar outras possibilidades de leitura a partir da tradição.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey Galt. **A Glossary of Literary Terms**. 4. Ed. Wadsworth Publishing, 2008.

ANASTÁCIO, Silva Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter**. Salvador: UFBA, 2006.

BALDICK, Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. Oxford University Press. USA, 2001

BEEBE, Maurice. **Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce**. New York University Press, 1964.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da Metaficção**. [Ilustrações Carolina Kaastrup]. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CAMPELLO, Eliane T. A. **O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela**. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

_____. O Künstlerroman de autoria feminina no Brasil. In CAVALCANTI, Ildney et al (org.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: EDUFAL, 2006. p. 125-133.

CASTRO, Fernanda. **Narrativa em abismo: as histórias feitas de histórias**. Disponível em <<http://bookwormscientist.com/narrativa-em-abismo-as-historias-feitas-de-historias/>>. Acesso em 02 junho de 2020.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da Literatura Inglesa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1985

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Orgs.). **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DALLENBACH, Lucien. **El Relato Especular**. Madrid: Visor, 1979.

FERNANDES, Auricélio Soares; CALIXTO, Waldir Kennedy Nunes. **Tematizando o fantástico nos “Metzengersteins” de Edgar Allan Poe e Roger Vadim**. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 6, n. 3, p. 298-312, set.-dez. 2017.

FRANCO, Bernard. Introduction: Le roman sur l’art, à la croisée de la fiction et du discours critique. In: **Revue de littérature comparée**, v. 358, ed. 2, p. 131-137, 2016. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2016-2-page-131.htm>. Acesso em: 17 out. 2020.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega. 1979.

GIDE, André. **Journal 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1951.

GONÇALVES, Letícia de Souza. **A emergência do andrógino**: Uma leitura de Orlando de Virginia Woolf. Florianópolis, 2017

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. **The Politics of Postmodernism**. Nova York: Routledge, 1989.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2009.

LAGO, Izabela Baptista. **Do Künstlerroman às Narrativas de Artista**: Um estudo conceitual. Orientadora: Marcia Maria Valle Arbex. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-AVQH58>. Acesso em: 17 out. 2020.

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

LEWIS, Linda M. **Germaine de Staël, George Sand and the Victorian Woman Artist**. University of Missouri Press, 2003.

MONTANDON, Alain. Le roman romantique de la formation de l'artiste. In: **Romantisme**. v. 54, p. 24-36, 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4841. Acesso em: 17 out. 2020.

MALMGREN, Carl. **From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman**. 1987

REBOUL, Anne Marie. **Les Romans de l'Artiste de tradition latine**. Mémoire, 1997

SCHWANTES, Cintia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 30, 2007,

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução: Laura Alves. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. Life and the Novelist in: **Granite and Rainbow: Essays by Virginia Woolf**. Ed. Leonard Woolf. Hogarth Press, 1958.

_____. **The Diary of Virginia Woolf Vol III: 1925 – 1930**. Ed. Anne Olivier Bell. Hogarth Press, 1980.

_____. Profissões para mulheres. In: _____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Edição de bolso. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012. p. 9-19.

WAUGH, Patrícia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.