



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**FACULDADE DE LETRAS**

O ESPELHO DA VOZ NARRATIVA: UM ESTUDO ACERCA DA FIGURA DA  
NARRADORA À LUZ DO CONCEITO DA PARÁBASE EM *ORLANDO: UMA*  
*BIOGRAFIA*

Dora Lacerda Fonseca

Rio de Janeiro  
2026

DORA LACERDA FONSECA  
122081706

O ESPELHO DA VOZ NARRATIVA: UM ESTUDO ACERCA DA FIGURA DA  
NARRADORA À LUZ DO CONCEITO DA PARÁBASE EM *ORLANDO: UMA  
BIOGRAFIA*

Monografia submetida à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em Letras  
na habilitação Português - Inglês.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lucia Guimarães de Faria

RIO DE JANEIRO  
2026

## CIP - Catalogação na Publicação

F676e Fonseca, Dora Lacerda  
O espelho da voz narrativa: um estudo acerca da  
figura da narradora à luz do conceito da parábase em  
Orlando: uma biografia / Dora Lacerda Fonseca. --  
Rio de Janeiro, 2026.  
45 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Bacharel em Letras: Português - Inglês,  
2026.

1. Virginia Woolf. 2. Orlando: uma biografia. 3.  
Parábase. 4. Ironia. 5. Narração. I. Guimarães de  
Faria, Maria Lucia, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Edith Lacerda que, de tanto amar as palavras, me ensinou desde muito cedo a amá-las também. Ao meu pai Edilberto Fonseca por ser meu primeiro leitor e acompanhar cada pedacinho do processo ao meu lado. Ao meu avô Waldir e à minha avó Snaide, meus tesouros neste mundo. À Nathercia Lacerda, minha tia Ná, por sua visão literária e encantada do mundo que alimentou meu imaginário desde menina. Ao Marcos Fernandez, meu tio Barba, e ao Di Lutgardes, meu tio Di, pelo carinho de sempre. A Jeannie e Lucy pelo afeto silencioso ao se aninharem junto a mim enquanto eu escrevia.

A Cora Lima e Beatriz Quental, amigas-irmãs que a vida me deu, por todos os nossos momentos de cumplicidade dos últimos dezesseis anos. À Carolina Valladão, minha grande amiga e vizinha, dona dos melhores conselhos. A Francisco Soares e Elisa Bahia, amigos queridos que levo comigo dos tempos de escola.

Aos amigos que fiz na faculdade e com quem compartilho a afeição pelas palavras, Daniel Vitor Dantas, Lucas Salles e Milena Maux. A Mariana Cardoso, Júlia Beatriz, Elaine Nascimento e Sabrina Alves, companheiras queridas de bacharelado. À Mabel Boechat, por nosso reencontro através das letras. A Sofia Abrantes e Gabriel Marçal, pela paixão pela literatura que nos mobiliza e nos une. À Tetê Araújo, por sempre me ouvir atentamente e por todas as nossas trocas tão especiais. À Rafinha Murad, irmã-presente da UFRJ para mim, que, em meio a docinhos da copa, pesquisas, tangerinas do bandeirão e conversas sem fim, foi a maior parceira durante toda essa graduação.

Ao Jorge Alison, pelas inúmeras conversas e risadas compartilhadas no dia a dia que tornaram o ambiente de trabalho um lugar tão leve e acolhedor nos últimos dois anos.

Em meio a tantas professoras que fizeram parte da minha formação, gostaria de agradecer, em especial, às três que mais deixaram suas marcas na minha trajetória acadêmica e também no meu coração. À Beatriz Malcher, minha primeira orientadora, por ter regado com tanto carinho a sementinha das minhas ideias e me incentivado a prosseguir com a pesquisa. À Marcella Moraes, minha professora de Teoria Literária I, por ter acompanhado de pertinho tanto meus primeiros passos na graduação, marcados pela timidez e a curiosidade de caloura,

quanto os meus últimos agora, quatro anos depois, ao realizar a leitura crítica deste trabalho. À Maluh, minha orientadora, pelas aulas inesquecíveis, por ter acreditado no meu potencial e nessa pesquisa e por ser essa professora tão dedicada e amorosa que eu tanto admiro.

Por fim, não posso deixar de agradecer à Vita e à Virginia por seus legados de palavras e de amor uma pela outra que me inspiram e encantam há tantos anos.

## RESUMO

A parábase corresponde ao princípio de composição literária que diz respeito a toda obra que incorpora uma reflexão crítica no seu próprio discurso. Na ficção narrativa, a função crítica da parábase é desempenhada pela figura do narrador, tornando-o responsável por inserir o apelo metaficcional dentro do plano ficcional do romance. O presente trabalho busca explorar, à luz do conceito da parábase, a forma como a voz narrativa é tecida em *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf. O romance é conduzido por uma narradora profundamente autoconsciente e irônica que, através da sua mediação marcada por digressões e fragmentações do fluxo linear da história, possibilita a inserção de reflexões metaficcionais que permeiam o texto, consolidando o ato de narrar enquanto elemento central da obra. Investigaremos, ainda, como o caráter duplo dessa narração autoconsciente, que ao mesmo tempo mascara e desmascara a ilusão ficcional, também reflete o tensionamento entre os gêneros do romance e da biografia, esmaecendo as fronteiras que os delimitam. A metodologia empregada na pesquisa consiste em estabelecer um diálogo entre a análise minuciosa do texto de *Orlando* com a pesquisa de estudos teóricos de crítica literária referentes aos temas da figura do narrador e do movimento parabático.

Palavras-chave: Virginia Woolf; *Orlando: uma biografia*; Parábase; Ironia; Narração.

## ABSTRACT

Parabasis corresponds to a principle of literary composition concerning any work that incorporates critical reflection into its own discourse. In narrative fiction, the critical function of the parabasis is performed by the narrator, making him responsible for inserting the metafictional appeal into the fictional realm of the novel. This study seeks to explore, through the lens of the concept of the parabasis, how the narrative voice is woven in *Orlando: a biography* by Virginia Woolf. The novel is conducted by a profoundly ironic and self-conscious narrator whose mediation, marked by digressions and fragmentations of the linear flow of the story, enables the insertion of metafictional reflections that permeate the text, consolidating the act of narrating as a central element of the novel. Furthermore, we shall investigate how the dual nature of this self-conscious narration, which simultaneously masks and unmasks fictional illusion, also reflects the tensioning between novel and biography, blurring the line that separates both literary genres. The methodology employed in this work consists of establishing a dialogue between a close reading of *Orlando's* text with the research of theoretical studies in the field of literary criticism regarding the themes of the narrator and the parabolic movement.

Keywords: Virginia Woolf; *Orlando: a biography*; Parabasis; Irony; Narration.

## SUMÁRIO

|           |                                                                                                    |           |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1.</b> | <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                                  | <b>8</b>  |
| <b>2.</b> | <b>A PARÁBASE E A IRONIA EM <i>ORLANDO: UMA BIOGRAFIA</i></b>                                      | <b>10</b> |
| 2.1.      | A PARÁBASE                                                                                         | 10        |
| 2.2.      | A IRONIA                                                                                           | 11        |
| 2.3.      | A PARÁBASE E A SITUAÇÃO NARRATIVA                                                                  | 12        |
| 2.4.      | A PARÁBASE EM <i>ORLANDO: UMA BIOGRAFIA</i>                                                        | 15        |
| <b>3.</b> | <b>A NATUREZA DUPLA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS E DA TEMPORALIDADE EM <i>ORLANDO: UMA BIOGRAFIA</i></b> | <b>22</b> |
| 3.1.      | A DUPLICIDADE DOS GÊNEROS LITERÁRIOS                                                               | 22        |
| 3.2.      | ORLANDO E O LEGADO LITERÁRIO                                                                       | 27        |
| 3.3.      | O ESPELHO DA TEMPORALIDADE                                                                         | 28        |
| <b>4.</b> | <b>A MALEABILIDADE DA VERDADE EM <i>ORLANDO: UMA BIOGRAFIA</i></b>                                 | <b>35</b> |
| <b>5.</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                                        | <b>42</b> |
| <b>6.</b> | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                                                                  | <b>44</b> |

## 1. Introdução

A parábase teve origem no teatro de Aristófanes e correspondia ao momento em que, durante o interlúdio, o coro se dirigia à plateia, estabelecendo uma interlocução direta e promovendo reflexões autoconscientes acerca dos temas da própria peça. Portanto, a parábase consiste em uma quebra da ilusão dramática, o que a torna responsável por instalar a metalinguagem dentro do teatro. Elevada ao estatuto de princípio de composição artística, a parábase beneficia todas as artes. No campo da ficção narrativa, a parábase diz respeito às reflexões mediadas pelo narrador dentro da obra acerca de sua própria criação, impregnando-a de uma duplicidade que acaba atenuando os limites que demarcam a ficção e a realidade.

Esta pesquisa nasce como fruto de um interesse pessoal em investigar algo que sempre me chamou atenção no livro *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf: a ênfase concedida à figura da narradora. Ao mesmo tempo que narra a história de vida da protagonista Orlando, a biógrafa, como ela se autodenomina, também introduz constantemente digressões de caráter metalinguístico e reflexões autoconscientes no texto que direcionam o olhar do leitor para ela própria. Essa autoridade e voz ativa que a narradora detém no âmbito ficcional exercem um certo fascínio no leitor que acompanha o descortinar da vida de Orlando através de sua perspectiva, deixando-se enredar na trama de seus atravessamentos narrativos. Tendo em vista também que *Orlando* é um livro que caminha no limiar entre ficção e biografia, a questão central que orienta nosso estudo consiste em pensar como essa narração parabática da biógrafa reflete o caráter duplo que fundamenta o romance, promovendo um espelhamento entre o plano estrutural e o plano do conteúdo.

O referencial teórico que serve de base para a elaboração da pesquisa é composto, em especial, por duas obras e um ensaio teórico: *Anos de Aprendizagem Filosófica*, de Friedrich Schlegel, *Narrative Situations in the Novel*<sup>1</sup>, de Franz Stanzel, e “Introdução à poética da ironia”, de Ronaldo de Melo e Souza. Na obra de Schlegel, que consiste em um compilado de seus fragmentos, utilizaremos o fragmento 668 no qual ele resgata o conceito da parábase ao associá-lo ao conceito da ironia, elevando-os ao estatuto de princípio de composição artística e fazendo com que ambos funcionem quase como sinônimos. O estudioso Ronaldo de Melo e Souza é quem explicita e aprofunda a vinculação que Schlegel estabelece entre parábase e ironia. No que diz respeito à obra de Stanzel, usaremos o conceito de narração

---

<sup>1</sup> *Situações Narrativas no Romance*.

autoral, trazendo um enfoque para as características que definem a figura do narrador que comanda essa situação narrativa. Portanto, os conceitos teorizados nesses estudos servirão como ferramentas para guiar nosso olhar durante o desenrolar da análise das movimentações irônicas da narradora no livro. Além disso, também utilizaremos ensaios da própria autora, escritos na mesma época que *Orlando*, para pensar como as ideias teorizadas pela Virginia crítica literária são, de certa forma, postas em prática no texto pela Virginia romancista.

A metodologia do trabalho consistirá em uma análise minuciosa do texto de *Orlando*, norteadas pelos conceitos de parábase e de ironia, que tem como intuito promover uma leitura detalhada dos mecanismos internos e das duplicidades presentes no livro. A parábase e a ironia, portanto, operam como lentes que nos auxiliarão a investigar a internalização da reflexão crítica na estrutura do romance, que, por sua vez, possibilita o autodesdobramento da obra e o movimento circular de criar e desmanchar da ilusão ficcional.

## 2. A parábase e a ironia em *Orlando: uma biografia*

### 2.1. A parábase

A estrutura da comédia ática nos tempos de Aristófanes era atravessada por um interlúdio coral que dividia a peça em duas partes. Durante esse interlúdio, havia uma suspensão da trama de ações e o corifeu, despido de sua máscara, se dirigia ao público a fim de estabelecer uma interlocução direta com a plateia. A interlocução aberta era utilizada como recurso para possibilitar a introdução de uma série de reflexões críticas acerca dos temas da própria peça, que correspondiam ao apelo do dramaturgo direcionado aos espectadores e vocalizado pelo coro. Como o drama é um gênero majoritariamente composto por falas diretas, surge a necessidade da criação desse espaço outro, ao mesmo tempo deslocado das ações dramáticas e pertencente à peça, no qual a impessoalidade da voz do coro viabiliza a expressão das opiniões do autor sem o intermédio da voz das personagens em cena enredadas na trama de ações. Este momento de interlúdio no teatro aristofânico foi denominado parábase, de *parekbase*, significando *movimento paralelo*.

Para compreender a fundo o efeito desencadeado pela parábase, é preciso analisar a forma como a experiência teatral é estruturada sobre o pilar da ilusão dramática. Pensemos no teatro de hoje em dia. Ao adentrar o espaço do teatro, o espectador possui total consciência do próprio eu; no entanto, a partir de uma concatenação de elementos paracênicos, como o minguar das luzes e o soar das três campainhas, o seu senso de consciência gradualmente se atenua e a atmosfera ficcional é instaurada. Esta neutralização da consciência é fruto direto do estabelecimento da ilusão dramática. O caráter autoconsciente das ponderações parabáticas introduzidas no âmbito da peça desestabiliza essa atmosfera, pois, ao convidar o espectador a espiar por detrás das cortinas, acaba promovendo uma ruptura violenta da ilusão dramática previamente estabelecida e, conseqüentemente, provocando uma consciência dessa ilusão.

Esse movimento de despertar da consciência é o elemento responsável por consolidar a parábase enquanto caminho para a introdução da metalinguagem no âmbito teatral, ou seja, o metateatro dentro do teatro.

Em seu texto *Introdução à poética da ironia*, Ronalds de Melo e Souza afirma:

A ilusão cênica, que requer a adesão incondicional de personagens e espectadores a uma determinada situação fictícia, é contestada com o argumento de que a função crítica da arte consiste em converter a ilusão da consciência na consciência da

ilusão. A ironia suprema, no entanto, decorre do reconhecimento de que a consciência da ilusão não elimina a ilusão da consciência (Souza, 2000, p. 31).

A partir dessa compreensão, vemos como a parábase imbui a peça de um efeito de duplicidade essencial ao fazer convergirem tanto a quebra por meio da consciência quanto a permanência, em partes, da própria ilusão cênica nesse momento de tempo suspenso; ficção e realidade, artifício e concretude se entrelaçam, culminando no borrar mútuo de suas fronteiras. A aproximação dos âmbitos ficcional e real torna tudo difuso e há, portanto, a materialização da ambiguidade na forma de metarreflexões que resgatam o sujeito de sua imersão na ilusão e o despertam para outro tipo de pensamento que enfoca justamente essa função crítica e questionadora da obra artística.

## 2.2. A ironia

No século XVIII, o autor alemão Friedrich Schlegel resgata o conceito de parábase ao relacioná-la com a ironia no fragmento 668 de sua obra *Anos de aprendizagem filosófica*, no qual declara que “a ironia é uma parábase permanente” (Schlegel, 1963, p. 85).

A partir de uma análise do próprio conceito da ironia, é possível observar como a sua estrutura tem, por fundamento, uma duplicidade, desde o modo mais trivial de ironia, que consiste em afirmar algo quando se quer dizer justamente o oposto. Partindo desse pressuposto, portanto, infere-se que a ironia é constituída da tensão harmônica entre contrários, gerando assim uma unidade dual que rompe radicalmente com o mundo das certezas bem delimitadas. A coexistência dessa dualidade tensionada revela a relação interdependente entre dois elementos contrários que desafia diretamente o princípio da não-contradição, axioma apresentado por Aristóteles no livro IV da *Metafísica*, cuja definição consiste na constatação de que “uma denominação significa algo e significa uma só coisa [...] e não há de ser possível que uma mesma coisa seja e não seja” (Aristóteles, 2007, p. 20). Sob a ótica da ironia, o que viabiliza a existência de um elemento é justamente aquilo que se lhe opõe, visto que é a partir do jogo de tensionamento entre ambos que eles se fundamentam. Portanto, a percepção dos opostos é compreendida em conjunto – a luz que só se faz perceptível devido à presença da escuridão e a vida que acontece através da morte – estabelecendo, assim, um vínculo intrinsecamente circular de interdependência que mobiliza uma transferência constante de significado entre os signos.

Esse jogo que constitui a ironia enseja a sua associação com o conceito da parábase, segundo a formulação de Schlegel, pois assim como a ironia, a parábase também é

estruturada a partir de uma ideia de duplicidade. Consequentemente, essa relação entre os dois conceitos faz com que ambos passem a funcionar quase como sinônimos. Pode-se dizer que a parábase é o braço que articula a ironia numa obra literária. A compreensão da parábase enquanto permanente surge a partir desse movimento de circularidade, evidenciado na convergência entre ilusão e consciência e na tensão entre contrários que compõe seu caráter dual. Logo, a ironia, concebida como parábase permanente, é a expressão que possibilita a interação dialética da experiência emocional e da consciência racional, o que a torna um tropo vital e não apenas retórico (Souza, 2000).

A noção de ironia, portanto, adquire uma dimensão poética estrutural que a diferencia da ironia vista sob a ótica dos estudos da retórica, como é veiculado por Souza no trecho acima, enquanto mera figura de linguagem verbal no discurso. Dessa forma, a ironia é elevada juntamente com o conceito da parábase, a partir da compreensão schlegeliana, ao estatuto de princípio artístico de composição que articula uma obra de arte essencialmente questionadora. Esse movimento enseja que o potencial cognitivo da parábase ultrapasse o teatro e passe a instruir toda forma de arte que incorpora uma reflexão crítica no seu próprio discurso. Assim, a dimensão parabática de uma obra diz respeito à sua estrutura, para além da superfície de frases pontuais, e faz com que todas as suas partes se tornem radicalmente irônicas, uma vez que a base que as sustenta e correlaciona é a ironia. Em virtude da dialética poética da ironia ser fundamentada na contradição – nessa unidade dual entre tese e antítese –, o que seriam oposições antagônicas são necessariamente transformadas em oposições complementares; onde haveria a síntese da tese e da antítese, há apenas a análise de ambas. (Souza, 2000).

Logo, uma obra de arte regida pelo princípio irônico de composição, isto é, essencialmente parabática, incorpora em sua estrutura uma duplicidade que possibilita o seu autodesdobramento. A reflexão autoconsciente da criação resulta na obra traindo a si mesma ao cultivar e simultaneamente desmanchar a ilusão ficcional – uma ação dupla de mascarar e desmascarar da arte poética.

### **2.3. A parábase e a situação narrativa**

A característica central que define a arte narrativa é a mediação – tudo se descortina através da intervenção da figura do narrador que ocupa a posição de mediador na obra literária. A mediação significa que o leitor jamais tem acesso aos fatos narrados, que lhe chegam por intermédio desse agente que se interpõe entre ele e o mundo ficcional. O

processo mediativo deve deixar o leitor alerta quanto à relatividade dos ditos narrativos: nenhuma afirmação tem valor absoluto, porque todas são atreladas a um ponto de vista, que não necessariamente pertence ao narrador. Aquele que narra pode, além de comandar o ato narrativo, ser o detentor do ponto de vista, mas ele pode também manter a função narrativa, cedendo o ponto de vista a um ou mais personagens, que atuarão como refletores.

A percepção do trabalho de mediação narrativa deixa claro que nenhum fato ou sentimento vem à obra tal como vivenciado na vida real, uma vez que o mero ato de plasmá-lo em linguagem cria um abismo entre aquilo que é experienciado na vida e aquilo que é moldado na arte. A situação se complexifica, porque a mediação não se esgota exclusivamente dentro da obra. A partir do momento em que ela é lida, outra intervenção se manifesta e é, de certa forma, introduzida na obra: toda a bagagem de experiências que a leitura lhe acrescenta. Essa última camada evidencia o papel ativo do leitor que, conforme seu arcabouço cultural, pessoal, afetivo e volitivo, responde de maneira diferenciada àquilo que lê. É certo que o leitor não pode reduzir uma obra às suas idiossincrasias, inclusive porque, ele é, em alguma medida, um papel inscrito no texto. Por outro lado, não é menos verdade que o leitor é um “executor” do texto literário, à moda de um maestro que rege uma partitura, e, como tal, *doa* ao texto a sua interpretação, mostrando-se sensível às suas artimanhas construtivas e deixando-se seduzir pelo convite à participação que o texto esboça, com maior ou menor nitidez, de maneira mais ou menos enfática.

A linguagem em si também opera como mediadora inerente à estrutura da ficção narrativa. Por mais que tentássemos nos valer dela neutramente, há uma certa perversidade própria da linguagem, manifestada nas contradições entre forma e sentido ou nas duplicidades, que se impõe numa obra literária, culminando em um inescapável telefone sem fio de armadilhas linguísticas. Se, pela expressão, a linguagem se abre, uma vez que algo se comunica, pelo sentido ela se fecha, já que há necessariamente um vão, uma brecha, uma lacuna entre o que se pretende dizer e o que efetivamente se diz. Se nem a linguagem comum é “inocente”, que dizer da linguagem poética, voluntariamente intransparente de modo a chamar atenção sobre si mesma? É a partir dessa ideia que a linguagem é compreendida enquanto experiência em si e não apenas um meio – a linguagem enquanto a própria mensagem e não meramente o veículo dessa mensagem – o que, conseqüentemente, a transpõe para primeiro plano no âmbito narrativo assim como a torna substância central na estrutura ficcional. Essa perspectiva consolida a compreensão da literatura como forma de conhecimento, que tem a força cognitiva de seu discurso intensificada pela parábase, e não meramente uma representação de acontecimentos.

Na ficção narrativa regida pelo princípio irônico de composição, quem assume a função crítica da parábase é o narrador, que ao mesmo tempo narra e avalia a própria narração ao conduzir as metarreflexões da obra. Em seu livro de crítica literária intitulado *Narrative Situations in the Novel*, Franz Stanzel caracteriza esse tipo de situação narrativa em que há uma intervenção ativa do narrador como “narração autoral”:

Presence of the author means that the narrator and the narrative process take on a definite shape in the reader's imagination in addition to the narrated events. [...] If the author emerges by addressing the reader, by commenting on the action, by reflections, etc., the reader will bridge the gap between his own world and fictional reality under the guidance, so to speak, of the author. This is authorial narration (Stanzel, 1971, p. 23).<sup>2</sup>

O narrador autoral é, portanto, aquele que posiciona sua própria narração em evidência ao guiar as fragmentações no fluxo da trama de ações – fragmentações que, ao mesmo tempo, possibilitam a introdução das ponderações narrativas e constituem a alma do romance parabático. Ao se responsabilizar por estes atravessamentos narrativos, o narrador autoral não apenas demanda que o leitor desvie sua atenção crítica para o ato de narrar em si como também acaba inserindo o apelo metaficcional dentro do plano ficcional do romance.

Uma das características principais que fundamentam a situação autoral consiste na distância narrativa imposta por seu narrador que, apesar de cultivar uma presença ativa e autoconsciente no romance, permanece sempre alheio à esfera ficcional, ou seja, apartado de seus personagens e da trama de ações, situando-se em um espaço outro. Uma maior aproximação com o âmbito ficcional comprometeria a autonomia narrativa, logo o distanciamento se torna um elemento-chave da situação autoral para a preservação da agência absoluta do narrador perante a história.

Esse movimento conduzido pelo narrador autoral resulta na bipartição do romance: por um lado, há o plano ficcional onde a trama de ações se desenrola e, por outro, há o plano autoral onde o processo narrativo acontece. A polarização desses planos narrativos culmina tanto no tensionamento entre ambos, que serve como base para a situação autoral, quanto no desdobramento da atenção do leitor ao acompanhar o desenvolvimento de ambos os domínios no decorrer do romance (Stanzel, 1971).

Além disso, também é possível observarmos na situação autoral um espelhamento entre o autor e seu narrador; por muitas vezes, ambas as vozes se mesclam e suas diferenças

---

<sup>2</sup> “Presença do autor significa que o narrador e o processo narrativo tomam uma forma definida na imaginação do leitor, para além dos eventos narrados. [...] Se o autor emerge endereçando o leitor, comentando a ação, através de reflexões, etc., o leitor irá transpor o espaço entre seu próprio mundo e a realidade ficcional sob a orientação, por assim dizer, do autor. Esta é a narração autoral” (Stanzel, 1971, p. 23. Tradução própria).

se esmaecem, aparentando ser o próprio autor que opera diretamente como narrador. No entanto, apesar de suas diferenças serem sutis, a figura do narrador construída dentro do plano narrativo não é idêntica à do autor e se trata, em verdade, de uma metamorfose do autor inserido dentro de um meio autoral (Stanzel, 1971). Ainda que não um personagem numa narrativa autoral, o narrador é uma “figura”. Essa característica e a distância narrativa empregada pela divisão das duas esferas no romance constituem conjuntamente dois dos elementos centrais que estruturam a situação narrativa autoral.

#### **2.4. A parábase em *Orlando: uma biografia***

O livro *Orlando: uma biografia* da escritora inglesa Virginia Woolf acompanha a trajetória de mais de três séculos da personagem homônima, a princípio um jovem homem aristocrata britânico que, durante uma viagem diplomática à Turquia, passa por um processo de mudança de sexo e desperta como mulher. A inspiração para o livro nasce como fruto do relacionamento da autora com a aristocrata e também escritora Vita Sackville-West que serve de molde para a protagonista dessa biografia ficcionalizada.

No entanto, além da personagem principal Orlando, há também a constante presença de uma outra figura central no livro: a narradora. Ela, que se autodenomina “a biógrafa”, não apenas conduz a narrativa de forma autônoma como constantemente a interrompe ao inserir reflexões metaficcionais que permeiam todo o texto, fragmentando o fluxo linear da história. A internalização estética dessa estrutura metaficcional resulta na criação de um espaço dentro do plano narrativo voltado para o desenvolvimento dessas intervenções autoconscientes referentes aos temas do romance em si: o chamado plano autoral, segundo a formulação de Stanzel. Ao habitar esse espaço, a narradora adquire a capacidade de discorrer livremente sobre a índole da personagem biografada e elaborar tanto meditações acerca da natureza humana e da própria arte literária quanto comentários críticos de cunho político-social. A biógrafa ocupa, portanto, uma espécie de limiar narrativo: ao mesmo tempo que desempenha o papel de narradora e detém total agência sobre a mediação da história, sua presença ativa e voz autoconsciente que atravessam o romance a tornam também, de certa forma, uma personagem deslocada da trama de ações nesse outro âmbito. Ao tecer a voz narrativa desse romance autoral a partir do princípio irônico de composição, Woolf possibilita a inserção do movimento parabático no texto – fator estrutural que se manifesta na mediação autoconsciente e nas rupturas narrativas promovidas pela biógrafa.

No romance autoral, o autor muitas vezes busca mascarar o meio autoral para preservar a ilusão narrativa para o leitor, disfarçando seu narrador como editor de documentos manuscritos ou porta voz de algo que lhe foi contado por um terceiro (Stanzel, 1971). Em *Orlando*, Woolf mascara sua narração através da figura inventada da biógrafa, voltando constantemente o foco narrativo para o próprio narrar e a experiência de escrever uma biografia em si. Consequentemente, a autora também promove uma inversão de papéis ao insinuar sua narradora em meio à história de Orlando, posicionando-a no centro do relato biográfico de seu objeto biografado: *Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one!* (Woolf, 1928, p. 12).<sup>3</sup> / *If only subjects, we might complain (for our patience is wearing thin), had more consideration for their biographers!* (Woolf, 1928, p. 187).<sup>4</sup> Através desses comentários autorreferentes da biógrafa no texto, Woolf expõe os mecanismos internos por detrás da escrita da biografia e torna seus leitores agudamente conscientes do momento presente – ou da ilusão construída de um momento presente –, deixando-os sob a impressão de que a biografia que está sendo lida está sendo simultaneamente escrita. Partindo da premissa de que todos os elementos presentes numa obra de arte foram colocados ali deliberadamente e na intenção de serem notados, a camuflagem do meio autoral através da figura da biógrafa também possibilita que Woolf ironize as sequências manipuladas do romance, tratando-as como mero acaso, apesar de sua constante recorrência. No trecho abaixo, vemos a aparente surpresa da biógrafa quando um órgão começa a tocar no exato instante em que ela implorava por alguma interrupção para encobrir o sobressalto de Orlando – movimento que aprofunda ainda mais a ilusão de ausência de controle da narradora sobre a narrativa:

Is nothing then, going to happen this pale March morning to mitigate, to veil, to cover, to conceal, to shroud this undeniable event whatever it may be? For after giving that sudden, violent start, Orlando— but Heaven be praised, at this very moment there struck up outside one of these frail, reedy, fluty, jerky, old-fashioned barrel-organs [...] (Woolf, 1928, p. 202).<sup>5</sup>

Devido ao fato de a biógrafa deter essa absoluta soberania, apesar de suas tentativas de ocultá-la, no que diz respeito à condução do romance, ela muitas vezes se irrita com sua protagonista, por discordar seja de suas opiniões ou de suas atitudes. Na passagem seguinte, a

<sup>3</sup> “Feliz a mãe que gera a vida de alguém assim; mais feliz ainda a biógrafa que a registra!” (Woolf, 1928, p. 12. Tradução própria).

<sup>4</sup> “Se ao menos os biografados, podemos nos queixar (pois nossa paciência está se esgotando), tivessem mais consideração para com seus biógrafos!” (Woolf, 2015, p. 200, Tomaz Tadeu).

<sup>5</sup> “Será, então, que não vai acontecer nada nessa pálida manhã de março para abrandar, velar, encobrir, esconder, tapar esse inegável evento, qualquer que seja ele? Pois, após aquele repentino e violento sobressalto, Orlando... mas, os céus sejam louvados, nesse mesmo momento ressoou lá fora um desses frágeis, estridentes, aflautados, espasmódicos e velhos realejos [...]” (Woolf, 2015, p. 218, Tomaz Tadeu).

biógrafa condena a conduta de Orlando que tem passado seus dias debruçada sobre os livros pensando e escrevendo seu longo poema intitulado *The Oak Tree*<sup>6</sup> ao invés de vivenciar grandes amores ou acontecimentos a serem narrados: *If then, the subject of one's biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her. The only resource now left us is to look out of the window* (Woolf, 1928, p. 188).<sup>7</sup>

A biógrafa evidencia como, apesar de sua autoridade narrativa, o desabrochar da imaginação e da vida interna de Orlando estão além de seus domínios; há uma impenetrabilidade na mente da personagem que a impossibilita de narrá-la, o que justifica sua frustração nesse momento. Portanto, ao deixar Orlando de lado, absorta em pensamentos, e olhar através da janela, a biógrafa começa a narrar o que está diante de seus olhos, descrevendo os pássaros. A partir dessa descrição, a narradora tece um longo comentário acerca de qual seria o real sentido da vida, indagando aos pássaros sobre a questão, em uma reflexão profunda que dura mais de duas páginas. Apenas ao terminar essa digressão narrativa, ela recupera o fio da história de Orlando: *At this moment, but only just in time to save the book from extinction, Orlando pushed away her chair [...]* (Woolf, 1928, p. 189).<sup>8</sup> O romance é, portanto, estruturado a partir desse equilíbrio entre a trama de ações da história de Orlando e esses atravessamentos narrativos da biógrafa.

A ironia é a própria força motriz desse romance, uma vez que se revela constitutiva e estrutural e não retórica. O duplo repasse ficcional e metaficcional é justamente o cerne do princípio irônico de construção. Há momentos, contudo, em que as próprias palavras da narradora são carregadas de tensão irônica, visto que são portadoras de inextricável duplicidade. Por exemplo, no excerto acima, o que exatamente levaria o livro à extinção, a inação da personagem central ou as insistentes intromissões da biógrafa? Ambas as leituras são possíveis. No primeiro caso, Virginia ironiza os romances de ação, sustentados essencialmente por enredos repletos de torções e reviravoltas, sugerindo que seria impossível biografar um sujeito que não ama, não se envolve em aventuras, não peca, não erra nem se move. Ainda mais fortemente a narradora ironiza os próprios leitores desses romances de ação, que, formados na escola aristotélica, não toleram interrupções da trama de ações, sempre e somente interessados no que vai acontecer a seguir. Já no segundo caso, ao insinuar

---

<sup>6</sup> *O Carvalho*.

<sup>7</sup> “Se, portanto, o objeto de nossa biografia não ama nem mata, mas apenas pensa e imagina, podemos concluir que ele ou ela não passa de um cadáver, sendo melhor, pois, no nosso caso, deixá-la de lado. Apenas nos resta agora o recurso de olhar pela janela” (Woolf, 2015, p. 201. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>8</sup> “Neste momento, mas, por pouco, ainda a tempo de salvar o livro da extinção, Orlando afastou a cadeira [...]” (Woolf, 2015, p. 203. Tradução de Tomaz Tadeu).

ironicamente que suas digressões narrativas levariam o livro à extinção, ela afirma, às avessas, que, na verdade, elas fundamentam a narrativa e constituem a própria alma do romance, quebrando a noção tradicional de linearidade e reverberando a ideia já mencionada da literatura como forma de conhecimento e não apenas o conteúdo de uma história sendo retratado.

Ademais, é possível vermos como a narradora dita a importância ou desimportância de acontecimentos na vida de Orlando através de intervenções que estão refletidas na própria mancha gráfica do texto como em longos parágrafos entre colchetes – *all of which is properly enclosed in square brackets, as above, for the good reason that a parenthesis it was without any importance in Orlando's life* (Woolf, 1928, p. 177)<sup>9</sup> – ou em trechos em branco:

hence the most ordinary conversation is often the most poetic, and the most poetic is precisely that which cannot be written down. For which reasons we leave a great blank here, which must be taken to indicate that the space is filled to repletion.

After some days more of this kind of talk [...] (Woolf, 1928, p. 176).<sup>10</sup>

Essa autoridade total para plasmar a história de acordo com suas vontades é o que leva a narradora muitas vezes a construir tais digressões narrativas que rompem a linearidade do romance. Assim, devido a esse constante movimento parabático empregado no texto, o ato de narrar em si é elevado à posição de elemento central do livro em conjunto com o conteúdo da história, viabilizando que a narradora deixe Orlando de lado momentaneamente e espie o mundo lá fora, pela janela, para narrá-lo.

Apesar de o romance possuir uma estrutura parabática caracterizada pelas intervenções narrativas promovidas por sua biógrafa, a narradora constantemente contradiz as manifestações dessas reflexões no texto, afirmando que não se deve parar a narrativa e nem mesmo procurar o significado das coisas em uma biografia, mas apenas relatá-las tais como são:

(For though we must pause not a moment in the narrative we may here hastily note that all his images at this time were simple in the extreme to match his senses and were mostly taken from things he had liked the taste of as a boy. But if his senses

---

<sup>9</sup> “tudo isso apropriadamente colocado entre colchetes, tal como acima, pela boa razão de que se tratava de um intervalo sem nenhuma importância na vida de Orlando” (Woolf, 2015, p. 192. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>10</sup> “daí que a conversação mais ordinária é, com frequência, a mais poética, e a mais poética é precisamente a que não pode ser posta no papel. Por essas razões, deixamos aqui um grande espaço em branco, o que deve ser entendido como indicação de que o espaço está cheio até a borda.

Após mais alguns dias desse tipo de conversa, [...]” (Woolf, 2015, p. 190. Tradução de Tomaz Tadeu).

were simple they were at the same time extremely strong. To pause therefore and seek the reasons of things is out of the question.) (Woolf, 1928, p. 26).<sup>11</sup>

Essa declaração de natureza contraditória da narradora reflete a ironia que permeia o romance, pois se trata de uma intervenção da biógrafa para negar a existência de intervenções narrativas no texto. Para além disso, a ideia de que a escritora de uma biografia não deve buscar os significados por trás das coisas, limitando-se aos fatos da vida de sua personagem, entra em choque com o movimento que a narradora realiza durante todo o decorrer do livro de inserir suas reflexões metalinguísticas e indagações existenciais, mesmo que sem o eco das respostas, no solo literário da obra, fazendo dessas mesmas indagações o próprio terreno onde o romance se sedimenta:

Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and of what nature life? Having waited well over half an hour for an answer to these questions, and none coming, let us get on with the story (Woolf, 1928, p. 49).<sup>12</sup>

Após um parágrafo tecendo reflexões muito profundas sobre a natureza da vida e da morte, como no trecho já comentado acima sobre a janela e os pássaros, e usando Orlando como meio para canalizar o questionamento desses mistérios, a narradora desmancha por completo a expectativa construída no leitor ao ironizar a ausência de respostas e retomar o fio do enredo, promovendo uma quebra de ilusão narrativa que se rompe no seu ápice.

Para além da contradição exposta nos trechos acima acerca dos atravessamentos narrativos, a biógrafa também ironiza a autoridade de sua própria mediação, afirmando que nós – ela própria e os leitores do romance – iremos acompanhar o desenrolar da história de Orlando no ritmo ditado pela protagonista: [...] *and so, at her own pace, we will follow her* (Woolf, 1928, p. 108).<sup>13</sup> Ao fazer essa afirmação, Woolf efetua um espelhamento enviesado de sua biógrafa com a figura do leitor ao posicioná-la nesse lugar de quase espectadora do livro que ela mesma está narrando, o que, novamente, funciona como recurso para disfarçar o meio autoral que estrutura a narração do romance. No entanto, a ideia de que a biógrafa seguirá o ritmo de Orlando durante o desenrolar do livro é repetidamente desmentida ao

<sup>11</sup> “(Pois embora não devamos deter a narrativa nem por um momento, podemos, neste ponto, registrar ligeiramente que todas as suas imagens, estavam, nessa época, em correspondência com os seus sentidos, simples ao extremo, e eram, em geral, extraídas de coisas cujo gosto tinham lhe agradado quando menino. Mas se seus sentidos eram simples, eram, ao mesmo tempo, extremamente fortes. Deter-nos, portanto, para buscar as razões das coisas está fora de questão.)” (Woolf, 2015, p. 29. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>12</sup> “Teria Orlando, exaurido pela enormidade de seu sofrimento, morrido por uma semana e voltado depois à vida? E, se esse for o caso, de que natureza é a morte e de que natureza é a vida? Tendo esperado por mais de meia hora por uma resposta a essas questões sem que nenhuma tenha vindo, continuemos com a história” (Woolf, 1928, p. 49. Tradução própria).

<sup>13</sup> “e, assim, no próprio ritmo dela, nós a seguiremos” (Woolf, 1928, p. 108. Tradução própria).

presenciarmos o fio da história ser abruptamente cortado pelos atravessamentos da narradora, a única responsável por verdadeiramente ditar o andamento da narrativa:

He saw the beech trees turn golden and the young ferns unfurl; [...] he saw— but probably the reader can imagine the passage which should follow and how every tree and plant in the neighbourhood is described first green, then golden; [...] a conclusion which, one cannot help feeling, might have been reached more quickly by the simple statement that 'Time passed' (here the exact amount could be indicated in brackets) and nothing whatever happened (Woolf, 1928, p. 67).<sup>14</sup>

O ritmo de Orlando, que se encontra observando uma paisagem, é interrompido pela biógrafa que julga enfadonha a natureza descritiva do trecho, provando novamente a contradição com sua fala anterior acerca da suposta sobrepujança do enredo ao permeá-lo dessas intromissões narrativas. Além disso, o trecho demonstra ainda uma certa maleabilidade do tempo, elemento característico na prosa woolfiana, enfatizada pela narradora, que o manipula de acordo com o que julga mais ou menos relevante na trajetória de Orlando, fazendo com que, em diversos momentos do romance, um breve instante possa ser destrinchado por páginas e páginas enquanto a passagem de vários anos possa ser comunicada em poucas palavras numa única frase.

Pensando ainda nestas noções de autoconsciência narrativa e manipulações promovidas pela narradora, há uma sequência particularmente interessante no capítulo III do romance que diz respeito ao dia em que Orlando recebe seu título de duque. Quando é chegada a hora de narrar o momento, a biógrafa lamenta a ausência de documentos oficiais intactos para ter no que basear sua narração, mais uma vez mascarando o meio autoral do romance, e utiliza, devido a isso, as anotações do diário de um terceiro, o tenente naval Brigge, como recurso para conseguir mais detalhes da cerimônia:

The crowd pressed so unpleasantly close that Brigge soon climbed into a Judas tree, the better to observe the proceedings. The rumour had got about among the natives (and here is additional proof of Orlando's mysterious power over the imagination) that some kind of miracle was to be performed 'Thus,' writes Brigge (but his manuscript is full of burns and holes, some sentences being quite illegible), 'when the rockets began [...]' (Woolf, 1928, p. 90-91).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> “Via as faias se tornarem douradas e o brotar das samambaias; [...] via... mas provavelmente o leitor pode imaginar a passagem que viria a seguir e como cada árvore e cada planta dos arredores é descrita primeiro como verde, depois como dourada; [...] conclusão à qual, impossível não pensar, se podia ter chegado mais depressa pela simples declaração de que ‘O tempo passou’ (a duração exata podia ser indicada entre parênteses) e nada, absolutamente nada, aconteceu” (Woolf, 2015, p. 72. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>15</sup> “A multidão estava tão apinhada que Brigge logo subiu numa árvore-de-judas para melhor observar os eventos. Tinha corrido entre as pessoas da terra o rumor (e aqui temos uma prova a mais do misterioso poder de Orlando sobre a imaginação) de que algum tipo de milagre estava para acontecer. ‘Assim’, escreve Brigge (mas seu manuscrito está tão chamuscado e cheio de buracos que algumas frases são totalmente ilegíveis), ‘quando os foguetes começaram a disparar [...]' (Woolf, 2015, p. 96-97. Tradução de Tomaz Tadeu).

A partir da introdução dos relatos em primeira pessoa de um terceiro, Woolf ensina a inserção de uma nova narrativa dentro da narrativa já existente, estabelecendo uma construção metadieética que aprofunda ainda mais o movimento parabático que estrutura o romance. O excerto ainda apresenta um caráter proléptico ao aludir, de forma velada, à mudança de sexo da personagem que se aproxima como esse milagre iminente, enfatizando o caráter fantástico que circunda a figura de Orlando.

Esse novo narrador temporário da história, no entanto, não possui a autoridade narrativa detida pela biógrafa, o que o torna integralmente submisso a ela. Isso se torna evidente ao leitor ao final do parágrafo, pois, no instante em que o tenente Brigge desvia o foco dos registros da cerimônia de Orlando em seu diário e está prestes a compartilhar visões negativas a respeito das mulheres, o galho no qual ele estava sentado escrevendo se parte e – infelizmente, a narradora comenta – sua narrativa é interrompida:

‘I was intent upon observing the astonishing conduct of Lady — which was of a nature to fasten the eyes of all upon her, and to bring discredit upon her sex and country, when’ — unfortunately a branch of the Judas tree broke, Lieutenant Brigge fell to the ground, and the rest of the entry records only his gratitude to Providence (who plays a very large part in the diary) and the exact nature of his injuries (Woolf, 1928, p. 91).<sup>16</sup>

Dessa forma, a narradora consegue obter as informações desejadas sobre Orlando e, ao mesmo tempo, desconsiderar a visão masculinista e estereotipada de Brigge em relação às mulheres. Esse astuto movimento desempenhado pela biógrafa não apenas enfatiza novamente a sua autonomia narrativa como também revela uma perspectiva feminista que atravessa o romance. A rejeição a ideais sexistas veiculados por personagens masculinos também antecipa o momento em que, logo após a mudança de sexo, Orlando finalmente tem uma compreensão profunda do sexo feminino, antes obscurecida, reconhecendo a própria misoginia de seu eu-homem ao vivenciar a experiência de ser mulher: *For now a thousand hints and mysteries became plain to her that were then dark. Now, the obscurity, which divides the sexes and lets linger innumerable impurities in its gloom, was removed [...]* (Woolf, 1928, p. 115).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “Ocupava-me em observar a surpreendente conduta de Lady... que era de natureza a atrair para si todos os olhares e trazer descrédito a seu sexo e a seu país, quando” – infelizmente, um galho da árvore-de-judas quebrou, o tenente Brigge precipitou-se ao chão e o resto do fragmento registra apenas sua gratidão à Providência (que exerce um papel muito importante em seu diário) e a exata natureza de seus ferimentos” (Woolf, 2015, p. 97. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>17</sup> “Pois agora mil insinuações e mistérios que lhe eram então obscuros se tornavam claros. Agora, a obscuridade, que divide os sexos e deixa pairar inúmeras impurezas em suas trevas, fora removida [...]” (Woolf, 1928, p. 115. Tradução própria).

### 3. A natureza dupla dos gêneros literários e da temporalidade em *Orlando: uma biografia*

#### 3.1. A duplicidade dos gêneros literários

No capítulo anterior, tratamos dos conceitos-chave de “parábase”, “ironia” e “situação narrativa” que fundamentam este trabalho e a análise proposta da obra *Orlando: uma biografia*, explorando a forma como essas ideias se manifestam assim como estruturam a narrativa guiada pela biógrafa no livro. No presente capítulo, iremos abordar a dissolução dos limites entre os gêneros literários do romance e da biografia promovida por Woolf, e também a maneira como o tempo ficcional se mescla com o tempo presente no decorrer do livro, enfatizando o próprio ato da escrita. Essas noções duplas de gênero literário e temporalidade se relacionam diretamente com a estrutura irônica do romance e a narração parabática que o conduz, uma vez que ambas também são fundamentadas por uma duplicidade.

Assim como também foi mencionado no capítulo anterior, a figura de Orlando foi concebida a partir da visão de Woolf de sua amante e amiga Vita Sackville-West que, ao servir como modelo direto para a personagem, acaba transformada, de certa forma, em sua musa. Após elaborar tal ideia para o livro, Virginia escreve a seguinte carta para Vita no dia 9 de outubro de 1927:

But listen; suppose Orlando turns out to be Vita; and its all about you and the lusts of your flesh and the lure of your mind [...] Shall you mind? Say yes, or No [...] I admit, I should like to untwine and twist again some very odd, incongruous strands in you; and also, as I told you, it sprung upon me how I could revolutionise biography in a night: and so if agreeable to you I would like to toss this up in the air and see what happens. Yet, of course, I may not write another line (Woolf, 1977, p. 429).<sup>18</sup>

Com essa mensagem, Woolf não apenas explicita seus intuitos com o livro ao pedir autorização à Vita para dissecá-la literariamente, como também afirma que, através da escrita de *Orlando*, poderia revolucionar o gênero da biografia. Em seu ensaio de 1927 intitulado *The New Biography*,<sup>19</sup> escrito no mesmo período que *Orlando*, Virginia delineia a forma como a emergente visão modernista rompe com a percepção tradicional de biografia

<sup>18</sup> “Mas ouça; suponha que Orlando acabe por se revelar Vita e é tudo sobre você e as paixões da sua carne e o fascínio da sua mente [...] Você se incomodaria? Diga sim, ou Não [...] Eu admito que gostaria de desentrelaçar e torcer novamente alguns fios muito esquisitos, incongruentes em você; e também, como lhe disse, me ocorreu como eu poderia revolucionar a biografia em uma noite: e assim se você concordar eu gostaria de pôr isso à prova e ver o que acontece. No entanto, é claro, posso não escrever mais uma linha” (Sackville-West; Woolf, 2023, p. 159. Tradução de Camila von Holdefer).

<sup>19</sup> *A Nova Biografia*.

enquanto mero encadeamento de acontecimentos ao enxergar a personalidade como elemento crucial que caracteriza uma vida. Em seguida, a autora apresenta sua compreensão do objetivo da biografia como a união entre a verdade, que detém a solidez de um granito, e a personalidade, que, por sua vez, possui a intangibilidade de um arco-íris. Tendo como base essa imagem dual elaborada, Virginia propõe que o papel ideal do biógrafo deve ser o de reunir ambos os polos por meio da sutileza e potência de sua arte, ou seja, [...] *to present that queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage of granite and rainbow* (Woolf, 1994, p. 478).<sup>20</sup> No que diz respeito à relação entre autor e objeto biográfico no cenário modernista, ela afirma:

[...] the author's relation to his subject is different. He is no longer the serious and sympathetic companion, toiling even slavishly in the footsteps of his hero. Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgment. Moreover, he does not think himself constrained to follow every step of the way. Raised upon a little eminence which his independence has made for him, he sees his subject spread about him. He chooses; he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist (Woolf, 1994, p. 475).<sup>21</sup>

Segundo sua análise, essa nova abordagem dos biógrafos perante seus protagonistas é o aspecto principal responsável por impulsionar as mudanças no estilo da escrita biográfica modernista. Essa mudança consiste na utilização de dispositivos característicos da ficção ao tratar da vida real em uma biografia com o intuito de compor não uma imagem heroica e grandiosa de sua personagem, mas sim humana, culminando na criação de uma obra que possui simultaneamente a substância e a realidade da verdade assim como a liberdade e o caráter artístico da ficção (Woolf, 1994, p. 476). É possível traçarmos ainda um paralelo entre os temas discutidos nesse ensaio e a entrada do diário de Virginia do dia 22 de outubro de 1927. Nela, a autora ressalta, após algumas semanas trabalhando na escrita de *Orlando*, o caráter paródico do livro assim como o equilíbrio que ela busca atingir entre a verdade e a fantasia, retomando de certa forma a imagem complementar do granito e do arco-íris: *I am writing Orlando half in a mock style very clear & plain, so that people will understand every*

<sup>20</sup> “[...] apresentar aquele estranho amálgama entre sonho e realidade, aquele perpétuo casamento entre granito e arco-íris” (Woolf, 1994, p. 478. Tradução própria).

<sup>21</sup> “[...] a relação do autor com seu objeto é diferente. Ele não é mais o acompanhante sério e solidário, trabalhando arduamente, quase como um escravo, nas pegadas de seu herói. Seja amigo ou inimigo, admirador ou crítico, ele é um igual. Em todo caso, ele preserva sua liberdade e seu direito ao julgamento independente. Ademais, ele não se sente obrigado a seguir cada passo do caminho. Elevado a uma pequena eminência que sua independência conquistou, ele vê seu objeto espalhado ao redor dele. Ele escolhe; ele sintetiza; em suma, ele deixou de ser o cronista; ele se tornou um artista” (Woolf, 1994, p. 475. Tradução própria).

*word. But the balance between truth & fantasy must be careful* (Woolf, 1982, p. 162).<sup>22</sup> Além disso, a relação entre autor e objeto descrita por Virginia nos remete diretamente à relação construída em *Orlando* entre a narradora e sua personagem. A fim de quebrar a noção hierárquica que subjugava o biógrafo a acompanhar à risca os passos de seu biografado, a autora constrói uma narradora à altura de sua protagonista, dotando-a de liberdade e voz ativa para nortear sua narrativa em conformidade com seu próprio julgamento.

Devido a esse caráter elusivo da personalidade que nos escapa, partindo da imagem woolfiana do arco-íris, a única forma de deixar transparecer a personalidade da pessoa biografada é através da manipulação dos fatos (Woolf, 1994, p. 473). Essa manipulação, que se traduz na escolha de mencionar determinados acontecimentos e desprezar outros, almeja que os fatos reverberem algo vivo e profundamente humano; algo que faça com que o leitor sinta o pulsar reconstituído do coração de seu biografado, para além dos acontecimentos descritos. Ao escolher e sintetizar os fatos, o biógrafo brinca com o recorte da vida de sua personagem e, conseqüentemente, aproxima a si mesmo do fazer artístico ficcional.

Historicamente, os biógrafos buscaram mascarar ao máximo a própria voz e seus pontos de vista particulares a fim de cultivar a ilusão de verdade imparcial ao relatarem os acontecimentos da vida de seus objetos biográficos. O que Woolf realiza em *Orlando* é precisamente inverter a lógica tradicional da escrita biográfica ao escrever um livro que não apenas repousa no limiar entre romance e biografia como também é conduzido por uma narradora-biógrafa que constantemente desvia a atenção do leitor de sua personagem para voltá-la para si. O leitor presencia, ainda, a forma como a narradora constantemente dispara opiniões pessoais acerca das atitudes e características de Orlando enquanto plasma os fatos, agora já retorcidos, de sua vida de acordo com suas próprias vontades. Portanto, a revolução literária do gênero biográfico idealizada por Virginia em sua carta à Vita se materializa, justamente, na ênfase concedida à figura da narradora no livro.

Como já foi estabelecido previamente, a ironia, elemento que constitui a base fundamental do romance, constantemente transborda para além da estrutura, impregnando as próprias falas da narradora de uma tensão irônica. Ao longo do livro, portanto, observamos a biógrafa tecer comentários que reverberam essa tensão acerca dos mais variados temas e que, por vezes, são direcionados tanto à sua protagonista quanto aos próprios leitores. Essas falas explicitam a liberdade e independência que a narradora possui e que, por sua vez, lhe

---

<sup>22</sup> “Estou escrevendo Orlando mais ou menos num estilo paródico muito claro e simples, para que as pessoas entendam cada palavra. Mas o equilíbrio entre verdade e fantasia deve ser cauteloso” (Woolf, 1982, p. 162. Tradução própria).

concedem um certo ar irreverente que torna possível que ela ria de Orlando, do leitor e até de si mesma. Assim, a natureza irônica do romance, vocalizada nesses momentos pela biógrafa, rompe totalmente com o tom sério e a formalidade do ideal clássico de biografia por meio do riso. Tendo isso em vista, analisemos a forma como a narradora inicia o segundo capítulo com a seguinte reflexão referente ao gênero da biografia e o papel tradicional do biógrafo:

The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers; regardless of shade; on and on methodically till we fall plump into the grave and write *finis* on the tombstone above our heads. [...] Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may (Woolf, 2019 [1928], p. 47).<sup>23</sup>

A partir desse comentário, a narradora apresenta os pilares sobre os quais o gênero biográfico até então se sustentava – o caminhar inflexível na trilha das pegadas da verdade e o subsequente relato dos fatos absolutos –, enquanto verbaliza uma aparente adesão a esses princípios. Essa declaração, todavia, se revela profundamente irônica uma vez que ela é desafiada pelo exercício constante de intromissão autoconsciente que a biógrafa incute no texto. Ao afirmar que o papel de um biógrafo é seguir no caminho de uma verdade única e contar apenas os fatos da vida de seu biografado imparcialmente, a narradora brinca com sua posição enquanto biógrafa de um livro de ficção que está permanentemente imprimindo digressões metalinguísticas ao texto, isto é, justamente “se deixando distrair”, seja pelas flores ou pelas paisagens na janela. Além disso, ela mesma propõe uma contradição à sua fala anterior no trecho abaixo ao ironizar os rasgos num suposto manuscrito, afirmando que, devido a isso, “infelizmente” terá que recorrer à imaginação:

Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through. We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination (Woolf, 2019 [1928], p. 84).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> “O biógrafo vê-se agora diante de uma dificuldade que é melhor, talvez, confessar do que passar por cima. Até agora, ao contar a história da vida de Orlando, documentos, tanto pessoais quanto históricos, tornaram possível cumprir o primeiro dever de um biógrafo, que é seguir penosamente, sem olhar para os lados, as indelévels pegadas da verdade; sem se deixar distrair pelas flores; sem se importar com matizes; avante, sempre, até cair de barriga no túmulo e escrever *finis* na lápide acima de sua cabeça. [...] Nosso único dever consiste em apresentar os fatos tais como são conhecidos e deixar, assim, o leitor fazer com eles o que quiser” (Woolf, 2015, p. 49. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>24</sup> “Bem na hora em que pensávamos elucidar um segredo que tinha deixado perplexos os historiadores por uns bons cem anos, havia, no manuscrito, um buraco grande o suficiente para se poder enfiar o dedo. Fizemos o melhor que podíamos para redigir, juntando informações parciais extraídas dos fragmentos chamuscados que restam, um minguaado sumário; mas muitas vezes foi preciso especular, tentar adivinhar e até mesmo fazer o uso da imaginação” (Woolf, 2015, p. 91. Tradução de Tomaz Tadeu).

A imagem que o trecho evoca – a biógrafa como uma historiadora debruçada sobre pilhas de arquivos antigos, manuseando manuscritos raros, por vezes chamuscados e rasgados – novamente reflete mais uma maneira que a autora encontra de mascarar, desmascarando, o meio autoral do romance e a autonomia de sua narradora. Essa crítica mordaz à noção de imparcialidade e onisciência narrativa, expressa na própria forma do livro, traz novamente o foco para a mediação do romance através de uma discussão essencialmente irônica. Esse movimento no texto também busca tecer uma crítica a esses moldes clássicos, e de certa forma limitantes, dos gêneros literários impostos aos romances. Portanto, *Orlando* – esse romance biográfico ou biografia ficcionalizada – se recusa a ser moldado por um único gênero literário e conduz a si mesmo de forma dupla, desestabilizando constantemente os limites entre biografia e ficção e promovendo o tensionamento entre ambos os gêneros que, por sua vez, espelha diretamente a natureza dupla da ironia e da parábase que permeiam o livro.

A vontade de subverter as convenções dos gêneros literários também aparece em outros trabalhos de não ficção de Woolf escritos no mesmo período da elaboração de *Orlando*, como em seu ensaio intitulado *What is a novel?*,<sup>25</sup> também de 1927. Nele, a autora expõe sua crítica referente à forma restritiva do gênero do romance que resulta, frequentemente, no desfigurar da própria obra com o intuito de forçá-la a se encaixar dentro de um molde previamente estabelecido: *Somewhere at the back of [the reader's] mind is a vague shape called 'a novel' to which [...] he tries to make the specimen before him conform* (Woolf, 1994, p. 415).<sup>26</sup> Ela argumenta que isso decorre da maneira como livros das mais variadas naturezas são agrupados e categorizados sob o mesmo termo de “romance”, algo que inevitavelmente culmina na subestimação do valor artístico dessas obras, realçando o caráter impositivo dos gêneros literários. Sendo assim, Virginia rejeita as noções tradicionais que definem o que é um romance, restringindo a sua abrangência, e defende que *When [the novelists] write a novel let them define it. Let them say that they have written a chronicle, a document, a rhapsody, a fantasy, an argument, a narrative or a dream. For there is no such thing as 'a novel'* (Woolf, 1994, p. 415).<sup>27</sup> Portanto, essa impossibilidade de categorização do gênero literário de *Orlando* está refletida nas discussões teorizadas por Woolf em seus

---

<sup>25</sup> *O que é um romance?*.

<sup>26</sup> “Em algum lugar no fundo da mente [do leitor] há uma forma vaga denominada ‘romance’ à qual [...] ele tenta fazer com que o exemplar diante dele se adeque” (Woolf, 1994, p. 415. Tradução própria).

<sup>27</sup> “Quando [os romancistas] escreverem um romance, deixe que eles o definam. Deixe que eles digam que escreveram uma crônica, um documento, uma rapsódia, uma fantasia, um argumento, uma narrativa ou um sonho. Pois não existe algo como ‘um romance’” (Woolf, 1994, p. 415. Tradução própria).

ensaios da mesma época, conseqüentemente alimentando ainda mais as duplicidades que constituem o livro.

### 3.2. *Orlando* e o legado literário

A história da família aristocrata de Vita serviu como grande influência para Woolf durante a concepção de *Orlando*, como ela mesma afirma em outro trecho da carta já mencionada: *your excellence as a subject arises largely from your noble birth (but what's 400 years of nobility all the same?)* (Woolf, 1977, p. 429)<sup>28</sup>. Através dessa natureza nobre, a autora consegue resgatar um fio de continuidade e habilmente costurar a história de vida da personagem com os grandes acontecimentos, em especial os de cunho literário, que marcaram a Inglaterra desde o período elisabetano no início do livro até os dias contemporâneos à sua escrita no começo do século XX. A própria escolha do nome Orlando faz referência a uma longa tradição literária, como à personagem homônima da peça *As you like it*<sup>29</sup> de William Shakespeare e, mais notoriamente, aos poemas épicos *Orlando Innamorato*,<sup>30</sup> escrito por Matteo Maria Boiardo no final do século XV, e *Orlando Furioso*, escrito por Ludovico Ariosto no início do século XVI. Ao traçar um paralelo literário com os outros Orlandos – heróis épicos louvados pelo furor de suas paixões e suas naturezas belicosas –, a autora delineia de imediato ao leitor o que esperar das predisposições da personalidade do jovem Orlando que, no princípio da história, é um convencional rapaz aristocrata na corte inglesa:

The age was the Elizabethan; their morals were not ours; nor their poets; [...] the withered intricacies and ambiguities of our more gradual and doubtful age were unknown to them. Violence was all. The flower bloomed and faded. The sun rose and sank. The lover loved and went. And what the poets said in rhyme, the young translated into practice (Woolf, 2019 [1928], p. 19-20).<sup>31</sup>

O espírito do período elisabetano está condensado na figura de Orlando que carrega em si os estereótipos e comportamentos típicos de sua época. A narradora nos indaga: como poderíamos culpá-lo por ser fruto de seu tempo? Sendo assim, Orlando, na flor da sua juventude, que tem como marca a liberdade concedida aos jovens homens, age conforme seus

<sup>28</sup> “Sua excelência como tema deriva em larga medida de sua origem nobre (mas o que são 400 anos de nobreza, no fim das contas?” (Sackville-West; Woolf, 2023, p. 159. Tradução de Camila von Holdefer).

<sup>29</sup> *Como gostais*.

<sup>30</sup> *Orlando Enamorado*.

<sup>31</sup> “A época era a elisabetana; sua moral não era a nossa; nem seus poetas; [...] as estéreis minúcias e ambiguidades de nossa época, mais afeita às gradações e às dúvidas, eram deles desconhecidas. A violência era tudo. A flor se abria e murchava. O sol se levantava e se punha. O amante amava e partia. E o que os poetas diziam em rima, os jovens colocavam em prática” (Woolf, 2015, p. 35. Tradução de Tomaz Tadeu).

ímpetus e desejos, nutrindo a violência arrebatadora do sentimento que espelha a dos protagonistas masculinos dos versos épicos, seus contemporâneos, e traduzindo em vida as rimas dos poetas. Essa relação entre a trajetória da personalidade de Orlando e a arte da escrita, instaurada a nível do conteúdo logo nas primeiras páginas do romance, também se infiltra no plano narrativo, reverberando a sua estrutura autoconsciente:

“All ends in death,” Orlando would say, sitting upright, his face clouded with gloom. (For that was the way his mind worked now, in violent see-saws from life to death, stopping at nothing in between, so that the biographer must not stop either, but must fly as fast as he can and so keep pace with the unthinking passionate foolish actions and sudden extravagant words in which, it is impossible to deny, Orlando at this time of his life indulged.) (Woolf, 2019 [1928], p. 32).<sup>32</sup>

Através dessa declaração, a biógrafa nos revela que o estilo de sua narração busca acompanhar o temperamento de Orlando e, conseqüentemente, o espírito da época retratada, aprofundando a nível metalinguístico esse espelhamento. Conhecendo a natureza irônica de nossa biógrafa, é claro que devemos suspeitar de suas afirmações categóricas que sugerem que a condução do romance acompanha qualquer ritmo que não seja o dela mesma. Contudo, ainda que a declaração se revele uma inverdade, o trecho consegue, ao mesmo tempo, tanto iluminar a intimidade das percepções juvenis do protagonista quanto trançá-las diretamente ao momento presente da escrita. Ademais, as referências literárias bordadas no nome da personagem aparentam imbuí-la da própria história da literatura. Orlando, que desde menino sempre cultivou o amor e o fascínio pelas palavras, têm a tinta misturada com o sangue que corre em suas veias; a literatura e o ato de escrever são parte indissociável de sua constituição. Dessa forma, a isomorfia instaurada entre a personalidade e os sentimentos de Orlando e o próprio ato de escrever, – essa isomorfia entre conteúdo e forma –, é ainda mais fortalecida.

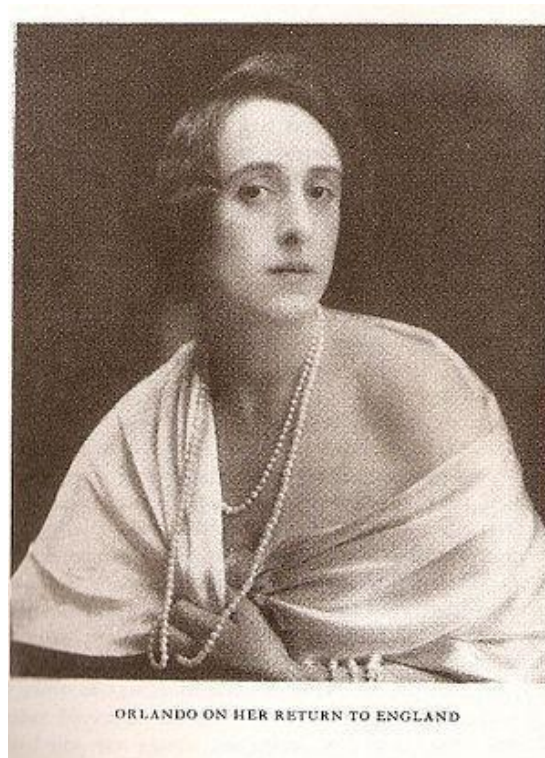
### 3.3. O espelho da temporalidade

A fim de enfatizar o aspecto biográfico, a primeira edição do livro conta com uma coletânea de fotos – oito no total – selecionadas por Virginia para ilustrar diversos pontos na história. Quatro dessas fotos correspondem a retratos históricos de antepassados aristocratas

<sup>32</sup> “‘Tudo termina em morte’, dizia Orlando, sentando-se, o rosto anuviado pela melancolia. (Pois era desse jeito que sua mente trabalhava agora, em violentos movimentos de gangorra, a vida num extremo, a morte no outro, sem parar em nenhum ponto intermediário, de maneira que a biógrafa tampouco deve parar, empurrando tão forte quanto puder e se mantendo, assim, em sincronia com as apaixonadas e tolas ações e as abruptas e extravagantes palavras que, é impossível negar, Orlando, nessa quadra de sua vida, se permitia.)” (Woolf, 2015, p. 35. Tradução de Tomaz Tadeu).

de Vita que foram deliberadamente escolhidos pela autora após uma análise do acervo de Knole, casa da família dos Sackville-West que inspirou a casa ancestral de Orlando. Esses retratos foram utilizados para representar o protagonista como homem, assim como outros personagens do romance como a arquiduquesa Harriet e Shelmerdine. O mais interessante, no entanto, consiste no ensaio fotográfico proposto por Woolf, e realizado com o auxílio de sua irmã artista Vanessa Bell, para fotografar a própria Vita como Orlando após a mudança de sexo e também sua sobrinha Angelica Bell como a princesa russa Sasha durante a infância. As três fotos para as quais Vita posou, e que se encontram no livro, correspondem à representação de Orlando nos três séculos que sucederam seu despertar como mulher. A primeira imagem consiste em Orlando, durante o século XVIII, pouco tempo depois de se tornar mulher e de seu retorno à Inglaterra; a segunda, já em meados do século XIX, retrata Orlando na era vitoriana; por fim, a terceira e última imagem mostra Orlando no século XX, habitando o momento presente.

Imagem 1: Vita Sackville-West como Orlando após seu retorno à Inglaterra



Fonte: Orlando: a biography (1928, p. 111)

Imagem 2: Vita Sackville-West como Orlando por volta do ano 1840



Fonte: Orlando: a biography (1928, p. 171)

Imagem 3: Vita Sackville-West como Orlando na época de Virginia



Fonte: Orlando: a biography (1928, p. 221)

Visto que o nosso intuito é propor uma leitura da linguagem fotográfica presente na primeira edição de *Orlando* em conjunto com a linguagem literária do romance, o eco das palavras da ensaísta americana Susan Sontag, expressas em seu livro *Sobre fotografia* de 1977, opera como uma estrela-guia, norteador nossa análise:

Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. [...] a compreensão se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá no tempo e deve ser explicado no tempo. Só o que narra pode levar-nos a compreender (Sontag, 2012, p. 33-34).

Aceitemos, portanto, o chamado das fotografias em *Orlando*, que nos convidam a uma dança de conjecturas, mas, tendo como base a postulação de Sontag, pensemos em especial no diálogo que elas estabelecem com o próprio texto a nível narrativo. Para além dos planos do conteúdo e da forma, há agora um terceiro discurso incorporado ao livro, ainda que em outra linguagem, criando uma dimensão verbovisual que enriquece a sua leitura. Ao cruzar o limiar de um sexo para o outro, Orlando, que, como homem, fora representado de forma mais vaga com apenas uma única pintura, adquire um rosto definido e um contorno claro. A fotografia funciona aqui como um recurso capaz de cristalizar um passado fictício, contribuindo novamente para o mascaramento do meio autoral do romance ao fortalecer a ilusão de verdade através do borrar das fronteiras entre ficção e não ficção. Ao compararmos as duas primeiras imagens de Orlando com a terceira, também é possível destacarmos uma diferença de tom das fotografias em si; enquanto as primeiras consistem em fotos posadas em estúdios com o uso de figurinos, a fotografia de Orlando na contemporaneidade de Virginia diverge radicalmente desse modelo. Na última foto, Vita é fotografada de certa forma como ela própria: casualmente apoiada na cerca do jardim de sua casa de campo, usando suas próprias roupas e com seus cães aos seus pés. Por um lado, as mudanças em cada representação de Orlando acompanham as transformações dos costumes de cada século, perceptíveis em especial nas diferentes vestimentas utilizadas nas três fotografias. Além disso, o caráter destoante no estilo fotográfico da última imagem ecoa a liberdade conquistada pelas mulheres inglesas no início do século XX, possibilitando assim um retrato mais orgânico e natural da personagem. Por outro lado, no entanto, há também um trabalho de costura entre o tempo ficcional do romance e o tempo presente, uma vez que o que está sendo retratado em *Orlando* não é uma vida prévia, mas sim uma vida que está sendo simultaneamente vivida e inventada ao passo em que é narrada. Ao finalmente alcançar o momento presente, no último parágrafo do livro, a narrativa ficcional se interrompe. Na

interseção entre texto e imagem reside a união da vida biográfica que está sendo vivida e a vida ficcional que está sendo criada no romance.

Tendo isso em mente, portanto, podemos afirmar que a revolução woolfiana da biografia não se dá apenas no que diz respeito a esse borrar das fronteiras com a ficção, mas também a nível da temporalidade e sua representação no livro. Em uma camada mais óbvia, temos o fator da imortalidade da protagonista que faz com que a história se desenrole por mais de 300 anos. A partir dessa passagem expandida do tempo, a autora consegue tornar a temporalidade do romance maleável, acentuando ainda mais a manipulação dos fatos discutida anteriormente. Se essa manipulação, em teoria, consistia apenas na escolha parcial de quais acontecimentos seriam privilegiados ou menosprezados, agora a narradora possui o poder de esticá-los, derramando-os por sobre as páginas, ou condensá-los até que caibam em uma única frase empoeirada que se perde em meio às outras. Alguns meses após a publicação de *Orlando*, Vita escreve a seguinte frase para Virginia em uma carta, referente a um encontro das duas que estava marcado para uma quinta-feira: *what a pity you cannot work magic on time in real life as you can in books. Then we could make Thursday last for 300 years* (Sackville-West; Woolf, 1994, p. 250).<sup>33</sup> Ao descrever essa suposta magia que Woolf emprega na temporalidade de seus livros, Vita se refere justamente a essa flexibilidade característica da representação do passar do tempo em *Orlando* e por isso lamenta que esse mesmo recurso estilístico, que fundamenta a prosa do romance, não pudesse ser empregado na vida real por Virginia, a fim de que o tempo cedesse e o momento juntas fosse esticado através dos séculos.

No entanto, para além da elasticidade da passagem do tempo em *Orlando*, o caráter dual do livro, que é fundamentado na sua estrutura irônica e na duplicidade dos seus gêneros literários, também se aplica para pensarmos esse tensionamento entre o tempo ficcional e o tempo presente promovido pela biógrafa. Em diversos pontos da narrativa, o leitor se depara com momentos que atraem a sua atenção para o presente da escrita do romance: *nature, who delights in muddle and mystery, so that even now (the first of November 1927) we know not why we go upstairs, or why we come down again, our most daily movements are like the passage of a ship on an unknown sea* (Woolf, 2019 [1928], pg. 55).<sup>34</sup> Segundo os relatos em seu diário, Virginia começou a escrever *Orlando* no dia 8 de outubro de 1927 e, mais

<sup>33</sup> “que pena que você não pode fazer magia com o tempo na vida real como faz nos livros. Então poderíamos fazer a quinta-feira durar 300 anos” (Sackville-West; Woolf, 2023, p. 199. Tradução de Camila von Holdefer).

<sup>34</sup> “a natureza, que se compraz com a mistificação e o mistério, de maneira que agora mesmo (1º de novembro de 1927) não sabemos por que subimos para o andar de cima, ou por que tornamos a descer, nossos movimentos mais corriqueiros se assemelhando à passagem de um navio por um mar desconhecido” (Woolf, 2015, p. 58. Tradução de Tomaz Tadeu).

especificamente, iniciou o terceiro capítulo no dia 20 de novembro do mesmo ano. Tendo em vista essa cronologia, a menção ao dia 1º de novembro como referencial de presente, que ocorre logo no princípio do segundo capítulo, corresponde de fato ao dia em que esta parte do livro estava sendo escrita pela autora, construindo uma ponte que esmaece brevemente o abismo temporal e os muitos séculos que separam Orlando da contemporaneidade nesse ponto da história. Ao atravessar o plano narrativo com essa referência metalinguística, a narradora não apenas enfoca o próprio ato da escrita como abala a ilusão ficcional do romance ao deixar o leitor consciente do momento presente, espelhando a mesma quebra da ilusão dramática que é promovida pela parábise.

A narradora sempre se apresenta claramente posicionada no tempo, isso é, partindo do ponto de vista da sociedade inglesa do início do século XX. Isso também nos é revelado no texto a partir de uma série de comentários que a biógrafa constantemente incorpora às descrições da época em que Orlando está vivendo, comparando a tecnologia e realidade daquela era com os avanços e a eficiência da modernidade: *But even so it wanted much of our modern efficiency* (Woolf, 2019 [1928], p. 142).<sup>35</sup> Um trecho em especial se sobressai no que diz respeito a esses paralelos traçados com os elementos do presente:

This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare, perhaps, and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum the Hogarth Press may think proper to charge for this book (Woolf, 2019 [1928], p. 184).<sup>36</sup>

O rompimento da ilusão ficcional provocado nesse trecho é um dos mais violentos em todo o decorrer do romance, pois aqui a narradora vai além da menção ao momento presente da escrita e se refere a *Orlando* já como objeto-livro no futuro. A mente do leitor que vagueava envolvida pelo universo ficcional construído, observa o desmoronamento dessa cena que imediatamente dá espaço à imagem evocada pela biógrafa dos exemplares do próprio romance preteridos em alguma estante dos fundos da editora que os publicou. Além disso, a menção específica a Hogarth Press, que foi responsável pela publicação de *Orlando*, também consiste em uma arguta autorreferência de Virginia, uma vez que ela era dona e cofundadora da editora, junto com seu marido Leonard Woolf, inserindo a si mesma de forma discreta no livro.

---

<sup>35</sup> “Mas mesmo assim, em comparação com nossa eficiência moderna, ficava muito a desejar” (Woolf, 2015, p. 152. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>36</sup> “Este método de se escrever biografia, embora tenha seus méritos, é, talvez, um tanto singelo, e o leitor, se continuássemos nessa linha, poderia alegar que é capaz de recitar o calendário sozinho, economizando assim a quantia que a Hogarth Press houver por bem cobrar por este livro” (Woolf, 2015, p. 199-200. Tradução de Tomaz Tadeu).

Conforme o desenrolar dos séculos se encaminha no romance, o tempo narrado vai se aproximando cada vez mais do tempo presente da escrita até culminar, nas últimas 20 páginas, no último dia na vida da personagem que é narrado pela biógrafa: *Orlando leapt as if she had been violently struck on the head. Ten times she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment* (Woolf, 2019 [1928], p. 206).<sup>37</sup> Toda a trajetória do romance aparenta ter levado a esse momento derradeiro em que ocorre a fusão metalinguística das temporalidades. O tempo narrativo e o tempo presente, por fim, colapsam; as vidas que estão sendo simultaneamente vividas e inventadas se costuram em um ultimato: *And the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen hundred and Twenty Eight* (Woolf, 2019 [1928], p. 228).<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> “Orlando saltou como se tivesse sido violentamente golpeada na cabeça. Dez vezes foi golpeada. Na verdade, eram dez horas da manhã. Era onze de outubro. Era 1928. Era o momento presente” (Woolf, 2015, p. 222. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>38</sup> “E soou a duodécima badalada da meia-noite; a duodécima badalada da meia-noite de quinta-feira, onze de outubro de mil e novecentos e vinte e oito” (Woolf, 2015, p. 245. Tradução de Tomaz Tadeu).

#### 4. A maleabilidade da verdade em *Orlando: uma biografia*

A ideia do que aqui denomino maleabilidade da verdade já foi, de certa forma, introduzida, nos capítulos anteriores, a partir das análises acerca das duplicidades que constituem *Orlando* e da autonomia narrativa da biógrafa. Portanto, no último capítulo desse trabalho, iremos nos debruçar sobre essa questão, a fim de aprofundá-la, e assim compreendermos a maneira como a mediação parabática da narradora rompe por completo com as noções platônicas da verdade, desestabilizando os pilares tradicionais que a sustentam e desafiando seu caráter historicamente patriarcal.

Se nosso intuito é demonstrar como Virginia subverte a ideia da verdade em *Orlando*, é necessário nos voltarmos novamente para os gregos da Antiguidade e analisarmos a definição clássica do conceito cunhada por Platão. Segundo o filósofo, a verdade estaria na essência das ideias no mundo inteligível, ou seja, seria imutável e absoluta, e deveria ser o interesse maior de todos os homens. Tendo isso em vista, Platão idealiza, em seu livro *A República*, uma cidade governada pelos filósofos que seria orientada única e puramente pela ideia da verdade. No livro X da mesma obra, o filósofo, baseando-se na sua concepção da arte como mimesis, afirma que os poetas não teriam amor à verdade e, portanto, não deveriam fazer parte dessa cidade. De acordo com as categorias platônicas, primeiro há a ideia de algo, pertencente ao mundo inteligível, seguido pela representação ou cópia daquilo no mundo sensível e, por fim, a arte, que seria uma imitação da cópia do mundo sensível. Dessa forma, Platão introduz uma terceira categoria que afasta os poetas ainda mais dessa suposta verdade e declara que “todos os poetas são imitadores da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade” (PLATÃO, 2001, p. 461), justificando assim a sua expulsão da cidade idealizada por ele. A visão de Platão acerca da verdade também foi utilizada como base por Aristóteles para o desenvolvimento do princípio da não-contradição, axioma apresentado no primeiro capítulo desse trabalho e que também fundamenta a ideia clássica de verdade que perdura, de um modo geral, no pensamento ocidental até os dias de hoje.

Em *Orlando*, uma obra regida pelo princípio irônico de composição, o leitor presencia um desafio permanente desse conceito platônico da verdade. A ironia, que é constituída a partir da tensão entre contrários – entre o que é e não é –, quebra a ilusão das certezas e estabelece uma unidade dual, algo que, por definição, também entra em choque direto com essa noção tradicional de verdade. No trecho abaixo, a narradora nos remete diretamente ao desprezo de Platão pelos poetas, articulado no episódio de sua expulsão da pólis em *A*

*República*, ao reforçar que eles, e agora, na sua contemporaneidade, também os romancistas, realmente não possuem respeito pela verdade. A provocação woolfiana, no entanto, vai além ao afirmar que os escritores de ficção não possuem esse respeito por não necessitarem da verdade, uma vez que ela, em vários casos, nem mesmo existe:

To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it – the poets and the novelists – can be trusted to do it, for this is one of the cases where the truth does not exist. Nothing exists. The whole thing is a miasma – a mirage (Woolf, 2019 [1928], p. 135).<sup>39</sup>

Ao contestar a existência de uma verdade absoluta e, de certa forma, defender a arte poética, a narradora novamente reforça a noção de manipulação narrativa como caminho para refletir algo que uma escrita puramente biográfica deixa escapar. Assim como, para Woolf, a personalidade do indivíduo biografado só emerge a partir da manipulação dos fatos de sua vida, é também somente através do ato de modelar as particularidades de uma época que o seu eco poderá ser reverberado; a essência daquela realidade passada é compreendida como uma miragem difusa que só se permite capturar através de imagens e associações – mecanismos ficcionais capazes de trançar os fios de lembrança de uma época – e que, quando confrontada com a exatidão dos dados e a concretude dos fatos dos historiadores, esmaece e se dissipa.

A partir do uso das ferramentas da ficção com o intuito de promover esse plasmar narrativo, a verdade amolece nas mãos da biógrafa e adquire movimento. Se antes um conceito estático e engessado, a verdade agora possui uma qualidade flexível e intrinsecamente instável, uma vez que também passa a estar submetida à autoridade narrativa da biógrafa, que agora é livre para retorcê-la de acordo com seus próprios desejos. A fim de exemplificarmos essa manipulação da verdade no texto e seu efeito nas declarações que dizem respeito à protagonista, examinemos agora algumas das descrições de Orlando fornecidas pela narradora: *That he had a pair of the shapliest legs that any Nobleman has ever stood upright upon has already been said* (Woolf, 2019 [1928], p. 81).<sup>40</sup> / *The sound of*

<sup>39</sup> “Fornecer um relato verdadeiro da sociedade londrina da época ou, na realidade, de qualquer outra época está acima da capacidade do biógrafo ou do historiador. Apenas os que têm pouca necessidade da verdade e nenhum respeito por ela – os poetas e os romancistas – podem se incumbir disso, pois se trata de um daqueles casos em que a verdade não existe. Não existe nada. A coisa toda é um miasma – uma miragem” (Woolf, 2015, p. 143-144. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>40</sup> “Que ele tinha um par das mais formosas pernas sobre as quais qualquer nobre já se sustentara é algo que já foi dito” (Woolf, 2019 [1928], p. 81. Tradução própria).

*the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing* (Woolf, 2019 [1928], p. 98).<sup>41</sup>

Através da análise dos trechos apresentados acima, é possível identificarmos como os atributos apontados pela biógrafa, responsáveis por caracterizar a sua personagem, são permeados por essa distorção; o caráter maleável da verdade ressoa por detrás das palavras. Ao afirmar categoricamente que Orlando possui as pernas mais formosas que um nobre já teve ou que nunca ser humano algum foi tão extasiante quanto ela, a narradora apresenta ao leitor a sua opinião mascarada como um fato. Portanto, uma visão que claramente tem como origem um ponto de vista pessoal é metamorfoseada em uma realidade incontestável – como um espelho forjado a partir da soberania narrativa da figura que conduz o romance, que reflete uma imagem enviesada da verdade. Sendo assim, esse movimento no texto consequentemente desestrutura a ideia tradicional de verdade, subvertendo-a por completo por meio dessa ressignificação irônica promovida pela biógrafa que, além de reforçar sua autoridade, também acaba simultaneamente auxiliando no rompimento com qualquer perspectiva de imparcialidade narrativa. Tendo isso em vista, analisemos mais um trecho em que a opinião da narradora é vocalizada de forma ainda mais explícita, invocando – e, ao mesmo tempo, provocando – diretamente a ideia de verdade: [...] *so hard, so soft, was she, so astonishingly seductive that it was a thousand pities that there was no one there to put it in plain English, and say outright, ‘Damn it, Madam, you are loveliness incarnate’, which was the truth* (Woolf, 2019 [1928], p. 130-131).<sup>42</sup>

Nessa passagem, o leitor presencia novamente o tensionamento entre a maneira como a narradora tece as descrições de Orlando, a partir de sua opinião pessoal da personagem, e a forma como essas descrições fundamentalmente tendenciosas são apresentadas como uma realidade factual. Dessa vez, porém, a biógrafa não apenas expõe essa opinião como um fato consolidado, como também afirma que ela corresponde à própria verdade. A escolha do uso do substantivo *truth* em detrimento do adjetivo *true* para caracterizar a descrição de Orlando feita pela narradora produz um eco distorcido do conceito de verdade como absoluto, ironizando explicitamente os pilares que o sustentam desde os tempos de Platão e, por conseguinte, promovendo também uma total ressignificação dessa ideia.

<sup>41</sup> “O som das trombetas se extinguiu e Orlando ficou ali em pé, na mais completa nudez. Nunca, desde que o mundo é mundo, nenhum outro ser humano pareceu mais extasiante” (Woolf, 2015, p. 104. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>42</sup> “[...] tão dura, tão tenra era ela, tão assombrosamente sedutora que era uma enorme pena não ter ninguém ali para pôr isso em linguagem clara e dizer sem rodeios “Com os diabos, senhora, sois a encarnação da beleza”, o que era a verdade” (Woolf, 2019 [1928], p. 130-131. Tradução própria).

Há, também, mais uma dimensão profundamente irônica no mesmo trecho que merece nossa atenção. Ao lamentar que não tenha ninguém ali capaz de pôr em linguagem clara que Orlando é a encarnação da beleza, a narradora reafirma, às avessas, que ela é a única que detém o poder de vocalizar isso – assim como qualquer outra coisa – abertamente ao leitor. Esse momento no romance traz, mais uma vez, o enfoque para mediação autoral guiada pela biógrafa assim como para a sua posição como essa figura que habita o plano autoral do romance – algo que a aparta dos personagens enredados na trama de ações que, por sua vez, habitam o plano ficcional.

A resignificação da verdade em *Orlando* também pode ser compreendida a partir da mesma imagem woolfiana, recorrente em nossa análise, do granito e do arco-íris. A verdade, agora volúvel e instável, também passa a admitir duplicidades em sua estrutura mobilizadas pela arte ficcional, rompendo, portanto, com a solidez clássica. Isso novamente reflete a duplicidade da estrutura parabólica do romance, manifestando-se nas discussões metarreflexivas tecidas pela biógrafa: [...] *back we must go and say straight out to the reader who waits a-tiptoe to hear what life is – alas, we don't know* (Woolf, 2015, p. 189).<sup>43</sup>

A narradora constrói essa esperança de alcançar uma conclusão – deixa o leitor ansiando “na ponta dos pés” para descobrir o que seria essa grande verdade, única e onipotente – só para ela mesma ser a figura que vem a desmanchar tudo com um único corte, brincando com a desilusão da expectativa que ela provoca – esse final interrompido que não se conclui –, e com as certezas e incertezas que fundamentam a sua narração. Esse movimento, verbalizado de forma clara na passagem acima, é exatamente o que também ocorre no plano estrutural do romance. A biógrafa leva o leitor pela mão, enveredando-o nesses caminhos narrativos tortuosos, por vezes sem saída, numa aparente linearidade apenas para fazer um desvio brusco e atravessar completamente a narrativa com uma digressão, desmanchando a ilusão ficcional fabricada e focalizando outra vez a própria mediação; essa é a natureza dual do romance. Sendo assim, a biógrafa está constantemente desafiando essa ideia de verdade absoluta tanto no plano do conteúdo, ao trazer reflexões acerca do sentido da vida e do que seria a verdade por trás dela, quanto no plano da própria forma do romance ao conduzir a narrativa de seu ponto de vista, ironizando a existência de uma suposta imparcialidade narrativa.

A circularidade permanente da ilusão e desilusão ficcionais em *Orlando* advém desse movimento parabólico, elemento responsável por articular a ironia que rege o texto e que

---

<sup>43</sup> “[...] precisamos recuar e dizer francamente ao leitor que espera, na ponta dos pés, para nos ouvir dizer o que é a vida: é uma pena, não sabemos” (Woolf, 2015, p. 203. Tradução de Tomaz Tadeu).

possibilita o desdobramento da obra em si mesma a partir das intervenções da narradora e suas reflexões autoconscientes. No que diz respeito às ilusões, a narradora diz:

Illusions are to the soul what atmosphere is to the earth. Roll up that tender air and the plant dies, the colour fades. The earth we walk on is a parched cinder. It is marl we tread and fiery cobbles scorch our feet. By the truth we are undone. Life is a dream. 'Tis waking that kills us. He who robs us of our dreams robs us of our life--(and so on for six pages if you will, but the style is tedious and may well be dropped) (Woolf, 2019 [1928], p. 142).<sup>44</sup>

Ao defender essa compreensão onírica da vida caracterizada pelas ilusões, a narradora ecoa sua própria fala anterior a respeito da falta de amor à verdade dos poetas e dos romancistas. Se “pela verdade somos desfeitos” e a ilusão está costurada na própria tessitura da vida, que maneira melhor de narrá-la senão através da arte ficcional? A narradora, portanto, apresenta esse tensionamento entre sonho e verdade – aqui descrita como um despertar capaz de romper a ilusão fabricada – como parte fundamental da vida, espelhando assim o movimento de mascarar e desmascarar da arte poética nas obras regidas pela ironia. No entanto, quando o leitor se deixa envolver pela reflexão construída acerca das ilusões e a narração parece caminhar em uma direção específica, a biógrafa a atravessa violentamente e interrompe por completo o parágrafo sob a desculpa de que o estilo está entediante e que por isso podemos largá-lo para seguir em frente com a história. Essa ação da narradora novamente produz um espelhamento entre o que está sendo discutido em nível do conteúdo e o atravessamento provocado em nível metalinguístico, estabelecendo um constante ciclo de criar e desfazer a ilusão ficcional.

Há, ainda, um aspecto patriarcal, atrelado à própria constituição dessa ideia clássica de verdade, que a narradora constantemente destaca por meio de seus comentários. Historicamente, os homens foram os únicos responsáveis por ditar as grandes ideias que fundamentam o pensamento ocidental, negando às mulheres o direito de pertencer e integrar os espaços da filosofia e da reflexão crítica formal. Portanto, os pilares da compreensão tradicional da verdade – assim como todos os seus desdobramentos elaborados por outros pensadores desde então ao longo dos séculos – estão enraizados em um solo essencialmente patriarcal, uma vez que essas ideias foram teorizadas a partir de uma perspectiva que centralizava exclusivamente a figura masculina. Tendo isso em vista, analisemos, no trecho

---

<sup>44</sup> “As ilusões são para a alma o que atmosfera é para a terra. Recolham essa tênue camada de ar e a planta morre, a cor se desbota. A terra sobre a qual caminhamos é uma cinza ressecada. É marga o que pisamos e pedras incandescentes nos queimam os pés. Pela verdade nós somos desfeitos. A vida é um sonho. É o despertar que nos mata. Aquele que nos tira os sonhos nos tira a vida... (e assim por diante, por seis páginas se quiserem, mas o estilo é maçante e pode facilmente ser dispensado.” (Woolf, 2019 [1928], p. 142. Tradução própria).

abaixo, como a biógrafa ironiza a forma como um cavalheiro que, por ser considerado renomado, tem suas falas louvadas independentemente do seu conteúdo:

“Then the little gentleman said,  
He said next,  
He said finally,  
Here, it cannot be denied, was true wit, true wisdom, true profundity” (Woolf, 2019 [1928], p. 141).<sup>45</sup>

Ao representar essas falas no texto como nada mais do que um grande vazio, a narradora afia ainda mais a sua crítica que procura comunicar como a suposta inteligência e genialidade masculinas são percebidas como verdades incontestáveis aos olhos da sociedade da época. Em outubro de 1928, poucas semanas após a publicação de *Orlando*, Virginia ministrou duas palestras que viriam a se tornar seu longo ensaio sobre as mulheres e a literatura intitulado *A room of one's own*.<sup>46</sup> Nele, Virginia utiliza a imagem do espelho para caracterizar o reflexo enviesado – uma certa distorção da verdade – que os homens projetam de si mesmos às custas das mulheres, afirmando que *Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size* (Woolf, 2020 [1929], p. 28).<sup>47</sup> Ao compararmos ambos os trechos, é possível constatar como Virginia não apenas rejeita a existência de uma verdade única e absoluta como também contesta essa suposta imparcialidade da noção de verdade clássica, defendendo que o que é tido como imparcial, muitas vezes se revela, em realidade, uma visão distorcida construída sobre uma premissa patriarcal que busca engrandecer a imagem dos homens enquanto diminui a das mulheres.

O que presenciamos em *Orlando*, portanto, é uma inversão radical dessa lógica, visto que quem detém o controle total, no âmbito narrativo, para tornar o conceito de verdade maleável e dar forma a ele de acordo com suas próprias opiniões é a narradora do romance. Dessa forma, o controle e a manipulação, promovidos pela biógrafa, culminam na subversão do viés masculinista da ideia clássica de verdade. Além disso, esse movimento subversivo-narrativo, engendrado pela biógrafa, possibilita a criação de caminhos alternativos para a construção de novas perspectivas de verdade que admitam a presença de duplicidades

<sup>45</sup> “Então, o cavalheiro de baixa estatura disse:

Em seguida, disse:

Finalmente, disse:

Aqui, é inegável, havia espirituosidade verdadeira, sabedoria verdadeira, profundidade verdadeira” (Woolf, 2015, p. 150. Tradução de Tomaz Tadeu).

<sup>46</sup> *Um quarto só para mim*.

<sup>47</sup> “Ao longo dos séculos, as mulheres têm servido de espelhos mágicos capazes de realizar o delicioso feitiço de refletir a figura masculina em tamanho ampliado” (Woolf, 2025, p. 41. Tradução de Sofia Nestrovski).

em si mesmas assim como internalizem o tensionamento de contradições que, como a narradora constantemente nos relembra, fazem parte da própria constituição da vida.

## 5. Considerações finais

Esta pesquisa teve como propósito central estudar a construção da voz narrativa de *Orlando* à luz dos conceitos da parábase e da ironia. Nossa investigação se deu a partir de uma análise pormenorizada do texto que teve por intuito ilustrar diretamente a forma como a função crítica do movimento parabático é assumida pela figura da biógrafa. Como resultado, acompanhamos a elaboração dos atravessamentos narrativos e metarreflexões, que constituem a alma do romance regido pelo princípio irônico de composição literária, assim como a internalização das duplicidades que fundamentam o livro. No último capítulo, mergulhamos mais a fundo na questão da verdade, explorando como a narradora desestabiliza a sua estrutura tradicional ao mesmo tempo que a ressignifica.

Agora que caminhamos em direção ao desfecho do trabalho, penso também no momento que precede o desfecho de *Orlando* em que a narradora, ao revelar a fragmentação interior de sua personagem, desenvolve uma reflexão acerca da ilusão de unidade do ser. A partir da manifestação da polifonia das diferentes Orlandos – vozes que emergem uma após a outra em profusão –, a biógrafa apresenta um entendimento do ser que não corresponde a uma única identidade homogênea, mas, sim, em verdade, a uma sucessão de milhares de eus encadeados ao longo da vida:

So Orlando, at the turn by the barn, called “Orlando?” with a note of interrogation in her voice and waited. Orlando did not come. “All right then”, Orlando said, with the good humour people practise on these occasions; and tried another. For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand (Woolf, 2019 [1928], p. 213).<sup>48</sup>

Ao pensarmos o trecho acima sob a ótica da ressignificação da verdade promovida no decorrer do romance, é possível observarmos que a narradora consegue ilustrar como a própria natureza da subjetividade humana contradiz essa visão tradicional do conceito de verdade como algo estático e absoluto. Através do recurso da expansão do tempo e das transformações de Orlando com o passar dos séculos, a biógrafa costura a multiplicidade à própria tessitura da vida de sua personagem, concedendo maleabilidade à ideia do eu, assim

---

<sup>48</sup> Assim, Orlando, ao fazer a volta, perto do celeiro, chamou “Orlando?” com um tom de dúvida na voz e esperou. Orlando não veio. “Tudo bem, então”, disse Orlando, com o bom humor que as pessoas exercitam nessas ocasiões; e tentou um outro. Pois tinha uma grande variedade de eus para convocar, ultrapassando em muito o espaço que conseguimos arranjar para alojá-los, uma vez que uma biografia é considerada completa se consegue dar conta de meros seis ou sete eus, enquanto uma pessoa pode facilmente chegar a ter muitos milhares deles (Woolf, 2015, p. 231. Tradução de Tomaz Tadeu).

como ocorre com a ideia da verdade. O livro, que vem conduzindo a si próprio a partir dessas duplicidades, desemboca na reflexão acerca da pluralidade dos eus, fazendo com que o autodesdobramento incessante da personagem espelhe o movimento de desdobramento, em nível narrativo, da obra em si mesma. As duplicidades – ou multiplicidades – que são a espinha dorsal do romance, portanto, são internalizadas na própria figura de Orlando e na proliferação de suas muitas versões, aprofundando ainda mais a isomorfia entre conteúdo e forma.

Além disso, a narradora ainda critica novamente a escrita biográfica tradicional, que se apresenta como puramente factual, linear e imparcial, ao descrever uma certa inadequação da escrita para encapsular toda a miríade de facetas de um indivíduo, aludindo novamente ao caráter elusivo e intransparente da linguagem em si. Dessa forma, concluímos que o eu não é compreendido em *Orlando* como substância, mas sim como potência de desdobramento – algo de caráter plástico que está permanentemente jorrando para além das fronteiras do ser. Podemos dizer, mais filosoficamente: o eu não é, e somente por isso ele pode vir a ser.

Esse entrelace final entre os planos ficcional e narrativo reforça, por fim, como as duplicidades permeiam cada elemento do romance, reverberando assim a perspectiva de que a vida não apenas admite essa ciranda de contradições como é constituída por ela e por esse movimento metamórfico e permanente de devir do eu: “*What then? Who then?*” *she said. “Thirty-six; in a motor-car; a woman. Yes, but a million other things as well”* (Woolf, 2019 [1928], p. 214).<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> ““O quê, então? Quem, então?”, disse ela. “Trinta e seis anos; num automóvel; uma mulher. Sim, mas também um milhão de outras coisas”” (Woolf, 2015, p. 232. Tradução de Tomaz Tadeu).

## 6. Referências Bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SACKVILLE-WEST, Vita; WOOLF, Virginia. *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. 1. ed. San Francisco: Cleis Press, 1994.

SACKVILLE-WEST, Vita; WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf & Vita Sackville-West: cartas de amor*. Trad. Camila von Holdefer. São Paulo: Morro Branco, 2023.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe: Band 18. Philosophische Lehrjahre 1796-1806; nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828 I*. ed. Ernst Behler. München: Ferdinand Schöningh, 1963.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Introdução à poética da ironia. Linha de Pesquisa: Revista de Letras da UVA*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Trad. James P. Puskas. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Penguin Books, 2020.

WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. London: Penguin Books, 2019.

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Trad. Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

WOOLF, Virginia. *The diaries of Virginia Woolf: vol. 3 (1925-1930)*. London: Penguin Books, 1982.

WOOLF, Virginia. The new biography. In: *The essays of Virginia Woolf: vol. 4 (1925-1928)*. Ed. Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1994. p. 473-479.

WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf: vol. 3 (1923-1928)*. Ed. Nigel Nicolson; Joanne Trautmann. London: Hogarth Press, 1977.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só para mim*. Trad. Sofia Nestróvski. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2025.

WOOLF, Virginia. What is a novel?. In: *The essays of Virginia Woolf: vol. 4 (1925-1928)*. Ed. Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1994. p. 415.