



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

GABRIEL WIRZ LEITE

**“O ROMANCISTA ESTÁ LIVRE, O BIÓGRAFO AMARRADO”:
VIRGINIA WOOLF E A BIOGRAFIA**

Salvador

2019

GABRIEL WIRZ LEITE

**“O ROMANCISTA ESTÁ LIVRE, O BIÓGRAFO AMARRADO”:
VIRGINIA WOOLF E A BIOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Marcos Pereira

Salvador

2019

AGRADECIMENTOS

À minha família, por tudo.

Ao professor Antonio Marcos Pereira, por ter aceitado me orientar e que, com grande maestria, compreensão e dedicação, pôde auxiliar na construção deste trabalho tão mútuo e intenso quanto prazeroso. Agradeço, também, pelas inúmeras recomendações de leituras tanto crítico-acadêmicas quanto de obras ficcionais - em especial a edição do *2666*, do Roberto Bolaño.

Às amigas e colegas Lívia Drummond e Larissa Nakamura, por todas as inúmeras ajudas e diálogos ao longo dos anos, em especial durante o processo seletivo do programa e o primeiro ano do mestrado.

Aos amigos, “aqueles que aceitam nossas esquisitices”, pela companhia de todos os momentos, dos mais tranquilos aos mais extremos. Aos amigos que fiz ao longo dos anos na universidade, sem os quais não teria tido tanta disposição na rotina universitária – fora dela também -, e as conversas sobre miríades de assuntos e trocas.

Aos professores da graduação e do PPGLITCULT do IL-UFBA, por terem me auxiliado a transformar minhas concepções e interpretações sobre a literatura, as outras artes e os objetos estéticos, desmistificando os batidos critérios de valorização artística postulados pelos campos artístico-culturais e literários.

RESUMO

A biografia tem tido cada vez mais destaque nos debates críticos contemporâneos, marcados, entre outras coisas, pelo rompimento cada vez maior das fronteiras que separam os gêneros textuais e literários, por novos estatutos estéticos e por diferentes concepções de subjetividade e identidade. Diante disto, escolhi como recorte deste trabalho a crítica do gênero *biografia* feita pela escritora Virginia Woolf em seus dois principais ensaios sobre o tema, e a relação do pensamento articulado em tais ensaios com o que ela realizou em *Orlando*, livro que tem “uma biografia” como subtítulo. Para tal, faço considerações sobre o gênero biográfico, analiso os referidos ensaios - *The new biography* e *A arte da biografia* – e a relação do pensamento da escritora no tocante ao campo no qual estava inserida. Em seguida, apresento algumas críticas contemporâneas do pensamento de Woolf sobre a biografia, analisando, por fim, *Orlando*. Tal análise é feita em virtude dos pontos tratados nos capítulos anteriores, tais como: a repercussão das produções de Lytton Strachey e Harold Nicolson na obra, a mistura de autobiografia com biografia e ficção, e as quebras de paradigmas não só epistemológicos ou artísticos, mas também de subjetividade, identidade, gênero e sexualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia. Ensaios. Virginia Woolf.

ABSTRACT

Biography has been very discussed in the contemporary critical studies, a moment characterized, among other things, by an increasing rupture of borders that separate the textual and literary genres, by new aesthetics statutes, and by different conceptions of subjectivity and identity. In this context, we selected as research theme the reviews of the genre biography made by the writer Virginia Woolf in her two main essays on the theme, and the relation between the ideas articulated in these essays and *Orlando*, a book that has “a biography” as subtitle. To do this, we make considerations on the genre biography and an analysis of the referred essays, *The new biography* and *The art of biography*, and the relation between Woolf’s ideas on the topic and the literary field in which she produced her work. Finally, we expose some contemporary reviews of Woolf’s thoughts on biography and analyze *Orlando*. This analysis is related to the questions discussed in the other two chapters, such as: the repercussion of Lytton Strachey’s and Harold Nicolson’s books on *Orlando*; the mixture of autobiography, biography, and fiction; and the rupture of paradigms that are not only artistic or epistemological, but also involve subjectivity, identity, sexuality, and gender.

KEYWORDS: Biography. Essays. Virginia Woolf.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 WOOLF E A “NOVA BIOGRAFIA”	12
1.1 Narrar vidas	12
1.2 Há algo de novo no reino da Inglaterra	18
1.3 O ensaio <i>The new biography</i>	29
1.4 O ensaio <i>A arte da biografia</i>	38
2 CRÍTICA DA CRÍTICA: CRÍTICAS CONTEMPORÂNEAS DOS ENSAIOS DE WOOLF SOBRE BIOGRAFIA	45
2.1 Monk e o “infortúnio” do legado de Woolf	45
2.2 Woolf e a <i>auto/biografia</i>	53
2.3 Hussey: Woolf, a ausência, o silêncio e os fantasmas	58
2.4 Gualtieri e a biografia moderna de Woolf	66
3 ORLANDO: PARÓDIA DA BIOGRAFIA	75
3.1 <i>Orlando</i> e sua recepção	75
3.2 Arco-íris e granito	81
3.3 O feminino e a androginia	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	

Aos meus ancestrais

A questão da arte começa onde a dos fatos termina.

Christine Bernard, Introdução para *The waves*

Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a.

Georges Bataille, O erotismo

INTRODUÇÃO

“A biografia será ameaçada desde a origem pela tensão entre admiração e objetividade, entre uma suposta ‘verdade’ a restaurar e o fato de que toda história é apenas uma história a mais a ser contada sobre um personagem. Sujeita ao risco de se tornar monumento, exercício de erudição, obsessão de arquivo ou inventário enjoativo de mínimos acidentes ‘significantes’, também pode se transformar em estilete contra seu objeto.¹”

Como se relacionam a teoria e a prática da biografia? No trecho acima, Arfuch (2010) sugere que o gênero sempre foi marcado por uma tensão controversa, uma vontade de verdade atrelada à distinção entre fato e ficção. A prática da biografia se relaciona com a produção teórica realizada sobre o gênero, e, diante disto, o tema tratado nesta dissertação foi a produção tanto teórico-crítica quanto prática da biografia feita por Virginia Woolf, que, como na expressão de Arfuch (2010), utilizou o gênero como “estilete contra seu objeto”.

Woolf – este, seu nome de casada após a união com Leonard Woolf, também companheiro de ofício na editora *Hogarth Press* - nasceu no seio de uma família da alta classe britânica, batizada como Virginia Adeline Stephen, filha de Leslie Stephen, importante biógrafo da Inglaterra oitocentista e editor de uma série de publicações do chamado *Dictionary of national biography*. Tais produções, calcadas no moralizante *ethos* da Inglaterra vitoriana, buscavam um ideal de exemplaridade na produção de biografias que ilustrassem a vida de grandes homens, assim como seus feitos e suas personalidades de pretensa moralidade incontestável. O discurso cientificista e positivista esteve, também, muito impregnado nestas produções, de modo que as biografias à época reforçavam uma ideia de objetividade e cientificidade, ignorando as tênues fronteiras entre ficção e realidade presentes no gênero.

O começo do século XX trouxe consigo mudanças no campo literário britânico e na produção tanto romanesca quanto biográfica. Os escritores do primeiro decênio do século, período regido pelo rei Eduardo VII, foram classificados pela própria Woolf como “materialistas”, afeitos à superficialidade concreta e pretensamente objetiva em suas retratações de uma também pretensa realidade, criticados pela escritora em seus ensaios *Modern Fiction* e *Mr. Bennett and Mrs. Brown*,

¹ ARFUCH, 2010, p.138-139.

este último um ataque direto aos escritores do período, como Arnold Bennett. Woolf teve preocupações similares em relação à mudança de paradigmas na produção de textos ficcionais e de biografias, de forma que é notável a constatação de uma aproximação de seus pensamentos sobre ficção e biografia, como evidenciado em seus ensaios e em suas obras. Junto aos seus amigos de *Bloomsbury*, grupo composto por artistas e críticos, Woolf buscou lançar uma nova onda tanto na ficção quanto na biografia. A Nova Biografia – mesmo título do seu ensaio de 1927 – foi articulada justamente a partir das produções de seus contemporâneos de *Bloomsbury* Lytton Strachey e Harold Nicolson, que serviram de modelos para a transgressora produção feita pela escritora em *Orlando*.

O pensamento de Woolf envolveu uma retratação do íntimo e do particular em suas narrativas, de modo que ações, eventos e coisas exteriores – afeição dos escritores do período eduardiano – tinham menos importância que sentimentos, pensamentos e problemáticas internas de indivíduos e personagens. Não à toa, a escritora utilizou notavelmente a técnica do fluxo de consciência/monólogo interior, que, *grosso modo*, evidenciava a retratação não-linear dos intermitentes pensamentos de personagens misturados à narração, de modo que se torna difícil discernir, em tais momentos, se quem fala é o narrador, a personagem, ou ambos. Nesta técnica narrativa empregada por Woolf, uma banal ação exterior é apenas brevemente mencionada, pois as mais importantes ações nas narrativas da escritora são aquelas que ocorrem no interior da mente de suas personagens. Woolf utilizou as metáforas e a antinomia de arco-íris e granito para ilustrar os polos ficcional e factual na produção de biografias; arco-íris representaria a intangibilidade de uma personalidade e de seus pensamentos e sentimentos, e granito a concretude factual.

Diante da produção de Woolf, decorre para a construção do personagem em biografia um sujeito biografado menos focado numa totalidade estática e monumental – como nas biografias do período vitoriano/Inglaterra oitocentista -, mas um sujeito plural marcado pelas suas diversas características como os mencionados pensamentos e sentimentos, o que torna problemática a delimitação de um personagem fictício e de um personagem real. Em *Orlando*, obra analisada neste trabalho em conjunto com os ensaios críticos, ficção se mistura com índices biográficos e autobiografia, rompendo com narrativas teleológicas – como o discurso histórico tradicional – e concepções tradicionais de subjetividade, identidade, sexualidade e gênero.

Meu desejo nesse projeto foi, assim, o de explorar as conexões entre o que Woolf diz sobre biografia em seus ensaios mais conhecidos sobre o tema e o que ela realiza numa peculiar “biografia” que é *Orlando*.

No primeiro capítulo, trato do gênero biográfico e da Nova Biografia que adveio na Inglaterra com os biógrafos do começo do século XX, ao analisar a crítica feita por Woolf nos ensaios *The new biography* (1927) e *The art of biography* (1933), assim como a relação do pensamento da escritora no tocante ao campo no qual estava inserida – as produções de seus antecessores da nova “biografia”, Lytton Strachey e Harold Nicolson, dos biógrafos oitocentistas e do *Dictionary of national biography*, e de biógrafos como Samuel Johnson, que indicaram novos modos de prática biográfica à sua época, no Reino Unido.

No segundo capítulo, comento sobre críticas contemporâneas feitas sobre os ensaios de Woolf e seu pensamento sobre o gênero biográfico: Monk (2007), que pensa o legado de Woolf para a biografia como um infortúnio; Saunders (2010), que enxerga de forma mais positiva a produção da escritora, mencionando o que cunha de *auto/biografiction* na obra de Woolf; Hussey (2012), que se opõe à crítica de Monk (2007); e Gualtieri (2000), que foca no problema central do gênero tal como tratado por Woolf em seus ensaios, a tensão entre fato e ficção.

No terceiro capítulo, analiso *Orlando* (1928) tendo em vista os pontos tratados nos capítulos anteriores. Concebo a obra como uma paródia do gênero. Por paródia, resgato a concepção de Hutcheon (1991), que, ao tratar da paródia em relação à chamada arte pós-moderna, pensa uma redefinição do termo não como mera imitação ridicularizadora de um modelo ou texto, mas como forma dotada de potência, “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança²”. Assim, o paródico em *Orlando* serve como gesto crítico de dupla-via: contesta os modelos do gênero anteriores ao século XX e assimila positivamente as produções do campo contemporâneas de Woolf. Faço reflexões a partir de questões como: a recepção do livro; a repercussão das produções de Strachey e Nicolson na obra; a mistura de autobiografia com biografia e ficção; as contradições existentes entre a crítica feita por Woolf sobre a biografia e *Orlando*; e as quebras de paradigmas não só epistemológicos ou artísticos, mas também de subjetividade, identidade, gênero e sexualidade.

² HUTCHEON, 1991, p.47.

1 WOOLF E A “NOVA BIOGRAFIA”

Neste capítulo, discorrerei sobre o gênero biográfico e suas características, tais como a sua marcante natureza híbrida. Em seguida, tratarei sobre o campo biográfico inglês no contexto em que Woolf nasceu e escreveu. A partir disso, comentarei depois sobre a relação entre o que estava sendo produzido até então no gênero e a crítica feita pela escritora nos ensaios *The new biography* (1927) e *A arte da biografia* (1939).

1.1. Narrar vidas

Escrever e ler sobre vidas é algo que desperta o interesse tanto de escritores quanto leitores desde muito tempo. A biografia se consolidou como um gênero exemplar, e sua recepção teve como tônica a ideia de factualidade, de fornecer acesso a fatos que esclarecessem a vida de pessoas ilustres. Porém, esta mesma noção de factualidade - ou mesmo veracidade - mantém-se como um problema central do gênero – talvez o maior -, e vem sendo recorrente não só em biografias propriamente ditas, mas em críticas e teorias sobre o gênero, assim como exercícios que se movimentam entre tensões factuais, ficcionais e auto/biográficas.

De exemplos morais até chegar em exposições midiáticas e discussões sensacionalistas, a biografia se apresenta como um gênero que visa descrever e relatar vidas, buscar detalhes íntimos de personalidades diversas por um processo que envolve grande discernimento a partir de massas de documentação e lacunas sobre tais vidas. É esta mesma “busca desses detalhes mais anedóticos, porém mais reveladores da personalidade do biografado, que constitui o fascínio e o sentido do gênero biográfico³”, como relata o historiador François Dosse em *O desafio biográfico: escrever uma vida*, importante estudo sobre o gênero e que constitui uma das referências principais deste trabalho. Entre fatos e documentos, biógrafos acabam por recorrer a artifícios da narrativa ficcional para preencher as lacunas existentes sobre a vida de seus biografados, de forma que “o caráter próprio da biografia consiste em depender de uma indistinção epistemológica⁴”, sendo o gênero

³ DOSSE, 2015, p.56.

⁴ DOSSE, 2015, p.60.

biográfico “uma mescla de erudição, criatividade literária e intuição psicológica⁵”. Por indistinção epistemológica, refiro-me ao caráter híbrido da biografia, “situada epistemologicamente entre suas ambições de verdade e seu caráter inventivo⁶”, pois um biógrafo, ao produzir uma narrativa de vida, mesmo que seja construída com registros e documentos, também encontrará lacunas documentais; desse modo, recorre-se à inventividade e a recursos da narrativa ficcional na produção de biografias.

O problema de compor uma narrativa que crie sentidos para um determinado passado é algo muito próximo da escrita da história, e não à toa diversos historiadores se engajam em estudar a biografia e discorrer sobre a íntima ligação das narrativas de vida com a prática historiográfica. Assim como historiadores, biógrafos se deparam com uma busca documental que possibilite uma reconstrução do passado, almejando veracidade e factualidade; porém, a imaginação acaba sendo necessária, e é neste ponto que a historiografia, assim como a biografia, adentra o território ficcional. Sobre esta prática, Avelar (2016) afirma que se trata de uma trajetória construída sobre “lacunas, falhas na documentação e registros precários. O autor faz então uso sistemático da imaginação como forma de superar as insuficiências documentais e o resgate impossível do passado⁷”. White (1994) aposta numa visão que relaciona a narrativa histórica com a narrativa ficcional/literária, sem ter seu valor como conhecimento/saber diminuído, acreditando que a “suposta concretude e acessibilidade dos meios históricos, estes contextos dos textos examinados por estudiosos da literatura, são elas próprias produtos da capacidade fictícia dos historiadores que estudaram estes contextos⁸”.

Mencionando a visão do historiador Jacques Le Goff, Avelar (2016) indica como o documento “é monumento e não há algo como um documento-verdade. O que está presente no documento – seu aspecto informacional – mescla-se com o que não está ou com o que poderia ter estado”. Este pensamento converge também com o que Derrida (2001) trata em *Mal de arquivo*, levantando a ideia de que o arquivamento tanto registra quanto produz um determinado evento, sob um papel arcôntico que me parece ser similar à seleção de documentos feita por historiadores ou biógrafos. Derrida (2001) afirma que “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também

⁵ DOSSE, 2015, p.60.

⁶ AVELAR, 2016, p.2.

⁷ AVELAR, 2016, p.318.

⁸ WHITE, 1994, p.106.

a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro⁹”, o que se aproxima de White (1994), que pensa a escrita da narrativa histórica atrelada a uma adequação de composição formal produtora de sentidos – outro elemento que aproxima a historiografia da literatura -, sempre em relação às outras urdiduras da história.

White (1994) acredita que “a relação entre o passado a analisar e as obras históricas produzidas pela análise dos documentos é paradoxal; quanto mais conhecemos sobre o passado, tanto mais difícil se torna fazer generalizações sobre ele¹⁰”, e disto decorre uma visão mais aberta quanto a pluralidade de sentidos possíveis nas narrativas que almejam relatar passados. White (1994) afirma: “[...] nenhum conjunto de eventos atestados pelo registro histórico compreende uma estória manifestamente acabada e completa. Isso é tão verdadeiro no caso de acontecimentos que abrangem a vida de um indivíduo [...] ou todo um povo¹¹”.

É notável como o mesmo momento de disseminação do interesse por biografias na Inglaterra - por volta do século XVIII, como atesta o crítico norte-americano Ira Nadel (1984) no seu livro *Biography: fiction, fact and form* - coincide com a ascensão do gênero romance – o *novel*, a novidade tão cara à modernidade -, como analisado por Ian Watt (2010) em *A ascensão do romance*. O romance constituiu a forma máxima da burguesia, assim como a consolidação desta classe e de seus valores, proliferando-se a produção de livros do gênero, assim como a leitura do mesmo, simultânea à invenção da noção de indivíduo moderno e burguês, o leitor solitário – o *common reader*¹² de que Woolf tratou - que passou a consumir tais bens culturais com o principal intuito de lazer.

Leonor Arfuch (2010), no seu fundamental *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, aponta para o século XVIII, tendo como marco consensual a obra *As confissões* de Rousseau, como ponto inaugural da delineação moderna da especificidade dos gêneros literários auto/biográficos. Arfuch (2010) pensa que o surgimento “dessa voz autorreferencial [...], sua ‘primeiridade’, a promessa de uma fidelidade absoluta [...] e a percepção aguda de um outro como destinatário, cuja adesão é incerta [...], traçavam com veemência a topografia do espaço

⁹ DERRIDA, 2001, p.29.

¹⁰ WHITE, 1994, p.106.

¹¹ WHITE, 1994, p.106.

¹² C.f. WOOLF, Virginia. *The common reader: volume 1*. Londres: Vintage Classics, 2003.

autobiográfico moderno¹³”. Este momento, em que surge um *eu* como garantia de biografias, é indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês, quando o individualismo se torna a tônica do Ocidente e se constrói uma noção de privado como esfera da intimidade, em que a vida do *eu* burguês e capitalista se submete a cisões como público/privado, sentimento/razão ou corpo/espírito. É o mesmo momento em que Daniel Defoe, com o seu *Robinson Crusoe*, lançou uma tendência nova na ficção: “sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia¹⁴”. Diante disto, parece razoável supor que o relato das experiências individuais de um “eu” foi algo comum no desenvolvimento não apenas de biografias e autobiografias, mas também do próprio gênero romanesco.

Foi quase protocolar, em diversos momentos na prática biográfica, relatar vidas de grandes personagens da história – indicando, também, modos de como viver -, personalidades monumentais cheias de virtude que realizaram insólitos feitos. Plutarco é tido como grande mestre da biografia antiga, vendo como principal propósito do gênero a moralidade, visão que teve forte influência no contexto que nos interessa mais de perto, aquele em que o gênero biográfico foi praticado na Inglaterra do século XIX. Para Nadel (1984), o pensamento de Plutarco envolvia uma preocupação ética e prescritiva com um ideal didático de “como viver”, pelo qual as biografias serviriam como modelos morais – a noção grega de *bios* indicava não apenas “vida”, mas também “modo de viver”. Dosse (2015) indica que através de Plutarco e seu trabalho o gênero biográfico consolidou sua especificidade, a partir de um modo de comparação entre heróis gregos e romanos, priorizando menos grandes feitos ou cronologias consolidadas em relatos contínuos, e mais detalhes que ilustrassem os vícios e virtudes destes heróis marcados pelo conceito de *hybris*, a mesma *desmedida* dos heróis trágicos gregos presente no decorrer de seus caminhos em direção à *Fortuna*, o *Destino* ao qual os heróis devem escapar.

É marcante como já em Plutarco, no século I d.C., ocorreu um rompimento com a causalidade factual tão presente nos discursos historiográficos teleológicos, dado que o biógrafo romano estava mais interessado na descrição das intrigas e do desenvolvimento dramático da vida de seus heróis, importando “visualizar o passado como repositório de fatos para a edificação moral

¹³ ARFUCH, 2010, p.48-49.

¹⁴ WATT, 2010, p.16.

e psicológica¹⁵”. O que Plutarco de fato realiza em sua obra “não é tanto o elogio deste ou daquele indivíduo, mas a glorificação de certo número de virtudes encarnadas nas vidas que conta¹⁶”, interessando-o “menos a singularidade do percurso individual que a exemplificação da eficácia de uma virtude ou a extensão dos desastres resultantes de determinado vício¹⁷”. A importância de Plutarco foi tamanha que seu modelo ajudou a impor o gênero biográfico desde sua época até o século XVIII, como discorre Dosse (2015); importante também foi o seu pensamento sobre política, revisto no Renascimento e presente nas vidas e leituras de grandes líderes, até mesmo Napoleão, leitor das *Vidas paralelas* que Plutarco relatou.

O modelo plutarquiano foi resgatado pelos biógrafos ingleses oitocentistas, que assimilaram o didatismo moralizante de Plutarco em sua produção, caracterizada por um paradigma factual em que se contavam as verdades que interessavam sobre os indivíduos biografados, geralmente por pessoas próximas, omitindo-se detalhes que pudessem ser vistos como ameaça à integridade moral dessas personalidades que tinham suas vidas relatadas, majoritariamente pessoas tidas como de conduta exemplar. Dosse chama este modelo de “biografia vitoriana, submetida a fortes coações moralizadoras. [...] Trata-se de uma escrita que não enseja distanciamento crítico algum, mas instala o leitor numa relação de reverência quase religiosa¹⁸”. Ancorados por pragmatismo, obsessão por factualidade e cientificidade, os biógrafos vitorianos buscavam relatar a vida de grandes indivíduos e seus feitos, instruindo o público leitor – ou, melhor, a sua comunidade repressora – a como viver pautando-se nos valores de austeridade e conduta desta conservadora sociedade.

Por vitorianos, me refiro aos biógrafos da chamada era vitoriana da Inglaterra: período que, embora tenha classificações cronológicas discutidas e discutíveis, indica mudanças sociais, culturais e políticas na Inglaterra a partir da década de 1830, como atesta o historiador Martin Hewitt (2006; 2012), ao começo da década de 1900, período que coincide com o reinado da rainha Vitória no império britânico. Tal momento trouxe reformas políticas acompanhadas de intensa industrialização e modernização, época que teve um *ethos* marcado por uma distinta moralidade, “que celebrava submissão feminina e domesticidade, que enfatizava silêncio, evasões e

¹⁵ DOSSE, 2015, p.131.

¹⁶ DOSSE, 2015, p.131.

¹⁷ DOSSE, 2015, p.131.

¹⁸ DOSSE, 2015, p.61.

impassionalidade [...]”¹⁹”, uma cultura que “permaneceu permeada por religião junto a seus modelos, morais, valores estéticos e julgamentos sociais”²⁰. A época vitoriana foi marcada por valores severos de austeridade, de dominação masculina e sexualidade, com seus consequentes ideais de conduta em meio a um cenário de industrialização e progresso positivista e cientificista, valores estes que seriam arduamente enfrentados e contestados pelos biógrafos ingleses no século XX.

Embora possa remeter a e se assemelhar em alguns pontos, esta reverência quase religiosa da biografia vitoriana difere da hagiografia, gênero literário que buscava relatar a vida de santos e mártires, que “privilegia as encarnações humanas do sagrado e ambiciona torná-las exemplares para o resto da humanidade”²¹. Ao contrário da biografia, esta atada a um paradigma factual que visa relatar a vida *real* de um indivíduo, a hagiografia retratava mais as visões de mundo disseminadas por seus autores, importando menos nas produções do gênero a retratação de uma vida real. Enquanto a biografia se atrela a uma convenção cronológica que implica no desenvolvimento e nas transformações de um indivíduo, na hagiografia não existem tais transformações e diferenças ao longo de uma vida, mas uma existência que só reflete características fixas de um santo. Diferentemente da biografia, “que acompanha uma evolução no tempo das potencialidades do indivíduo, a hagiografia postula que tudo está dado na origem”²², consistindo em um discurso de virtudes que se insere na ordem do imutável.

A biografia vitoriana, apesar de ter assimilado muito da biografia plutarquiiana, também não é igual à biografia mestra da vida da época do biógrafo latino, a *magistra vitae* da fórmula de Cícero no *De Oratore*. A virada do século XVIII para o século XIX trouxe um novo estatuto de historicidade, e a *historia magistra vitae*, “que se voltava para o passado a fim de melhor preparar o futuro, [...], é um *tópos* a caminho da dissolução na época moderna”²³. Ocorreu, assim, “uma ruptura entre o passado e um presente que se ocupa de um futuro visto, fundamentalmente, como diverso da tradição, voltado para o progresso e a modernidade. [...] O passado se acha, pois, em

¹⁹ HEWITT, 2012, p.279. Tradução minha de: “[...] which celebrated female submission and domesticity, which emphasized silences, evasions and passionlessness [...]”.

²⁰ HEWITT, 2006, p.423. Tradução minha de: “[...] remained pervaded by religion along with its models, morals, aesthetic values, and social judgements [...]”.

²¹ DOSSE, 2015, p.137.

²² DOSSE, 2015, p.138.

²³ DOSSE, 2015, p. 195-196.

relação de descontinuidade com o futuro²⁴”. A biografia *magistra vitae* se ancorou na figura de um herói de natureza semidivina que seria uma encarnação de Deus no mundo, figura esta que passa por uma crise ao decorrer do século XVIII, e seu “caráter semidivino passa a ser contestado, em nome da razão, pela filosofia das luzes. Os valores guerreiros que o herói encarna vão aos poucos sendo tidos como coisa ultrapassada numa sociedade desejosa de paz²⁵”. Os heróis deram lugar aos grandes homens, ou, melhor, os grandes homens de letras que tiveram suas vidas relatadas pelos biógrafos vitorianos; ao invés de espadas ou destinos traçados por vícios e virtudes, foi o momento dos homens notáveis armados com a escrita.

1.2. Há algo de novo no reino da Inglaterra

Ao fim do século XIX e começo do século XX, algumas mudanças e diferentes perspectivas passaram a produção e crítica da biografia na Inglaterra. Novarr (1986), no seu livro *The lines of life: theories of biography*, aponta para os trabalhos de Leslie Stephen, Sidney Lee e Edmund Gosse como de certa forma tendo sido obras que abriram terreno para as posteriores críticas e práticas de Lytton Strachey e Virginia Woolf, no que tange o distanciamento da obsessão factual anterior atrelada à uma vontade historiográfica em direção à uma maior ênfase no caráter literário e artístico na produção de biografias. Leslie Stephen, pai de Adeline Virginia Stephen – nome de solteira de Virginia Woolf -, foi editor do chamado *Dictionary of national biography* em seu país, onde Sidney Lee auxiliou na produção e publicou também alguns textos, assim como Edmund Gosse. Novarr (1986) indica que Leslie Stephen já pensava na importância do viés artístico de biografias; que Gosse já pensava na importância de tentar transcrever a alma interna dos biografados; e Lee, com sua afirmação no ensaio *Principles of biography* (1911) de que o objetivo da biografia é “a verdadeira transmissão de personalidade²⁶” já indicava a visão de Woolf, que

²⁴ DOSSE, 2015, p.196.

²⁵ DOSSE, 2015, p.166.

²⁶ LEE apud NOVARR, 1986, p.10. Tradução minha de “[...] the aim of biography is the ‘truthful transmission of personality’ [...]”.

utilizou tal frase como citação no início de seu ensaio *The new biography* (1927), o primeiro que escreveu sobre o gênero.

Antes do *Dictionary of national biography*, Stephen editou e publicou textos nas compilações do *English men of letters*, série de publicações que antecipou os princípios do *Dictionary of national biography*. Nadel (1984) constata que Stephen, no seu relato da vida de Samuel Johnson, tomou emprestado muito de James Boswell, biógrafo escocês do século XVIII que escreveu a talvez mais importante biografia à época, *Life of Samuel Johnson* (1791), culminando em uma versão vitoriana da figura dominante da biografia britânica. A produção de Boswell privilegiou interpretação e compreensão, evidenciando um narrador participativo, repleta de fatos e retratando as privacidades da vida doméstica, como atesta Nadel (1984), tornando-se um modelo basilar para a produção de biografias no campo literário britânico. O reflexo da obra de Boswell na versão de Stephen foi tamanho, que último capítulo de seu livro culmina em um “relato da biografia anterior entrelaçada com novos extratos de conversa, incidente ou anedota²⁷”, exemplar da abordagem dos *English men of letters*. Na versão de Stephen, para Nadel (1984), há uma atenção especial para realização econômica e social na vida de Johnson, e “sucesso em qualquer campo, especialmente com remuneração adequada, permanece um foco da escrita biográfica vitoriana, sendo seu mais consistente tema²⁸”. Stephen também faz uma análise do cenário social em mudanças, “comentando em diversos lugares sobre como sua época não permitiria a existência de um autocrata como Johnson²⁹”. Nadel (1984) acredita que a ligação do indivíduo com sua época através de particularidades como estilo, um senso de unidade histórica e os esforços individuais, refletem uma atitude positivista unida à tradição da anedota plutarquiana. Embora o *Dictionary of national biography* tenha sido de certa forma “o ápice da crença vitoriana em, e comprometimento com, fato, refletindo a importância da história e ciência para a época³⁰”, por outro lado Stephen já dava importância para a relação de uma escrita literária na produção de biografias, reconhecendo que “estilo, e mesmo alta habilidade literária, são requeridos para uma

²⁷ NADEL, 1984, p.44. Tradução minha de: “[...] an account of the former biography intertwined with new extracts of conversation, incident or anecdote”.

²⁸ NADEL, 1984, p.44. Tradução minha de: “Success in any field, especially with adequate remuneration, remains a focus of Victorian biographical writing, forming its most consistent theme”.

²⁹ NADEL, 1984, p.44. Tradução minha de: “[...] commenting in several places on how his age would not permit the existence of such an autocrat as Johnson”.

³⁰ NADEL, 1984, p.53. Tradução minha de: “[...] the apex of the Victorian belief in, and commitment to, fact, reflecting the importance of science and history in the age”.

lúcida e condensada narrativa³¹” e afirmando que “uma biografia escrita por um único viés para dar toda a informação possivelmente desejada por um leitor inteligente pode ser não apenas útil, mas intensamente interessante e mesmo um modelo de arte literária³²”.

Nadel (1984) afirma que Gosse também teve “um papel importante, pois ele ligou os vitorianos aos primeiros modernos, marcando uma mudança crucial na perspectiva que influenciou biógrafos posteriores³³”. Gosse fez isso ao enfatizar a importância de brevidade e concisão nas publicações dos *English men of letters*, tomando emprestado das artes plásticas o termo *portrait* – reflexo das demandas estéticas que aumentavam na produção de biografias –, o que preparou “o caminho para Lytton Strachey, que publicaria [...] um trabalho intitulado *Portraits in miniature*³⁴”. Lee, principal auxiliar de Stephen, apesar do seu enfoque no que chamou de transmissão de personalidade, viu a biografia como tendo uma função nacional e institucional, que transmitisse para uma nova geração as realizações de indivíduos da geração predecessora, ecoando os ideais positivistas.

A redução do tamanho de biografias, relatando vidas breves, foi um dos grandes legados de Stephen e do *Dictionary of national biography* para a biografia que viria no século XX, no viés de Nadel (1984). A noção de vidas em miniatura foi central para Gosse também, refletindo no trabalho que Strachey produziu posteriormente, como já referido. A principal razão para a continuação de relatos biográficos breves é vista pelo crítico norte-americano como estética e analítica, pois na “escala reversa da monumental para a miniatura há um grande grau de compreensão por parte do leitor. Anedota, preferencialmente que história, nos ensina mais sobre um sujeito, como Plutarco e Boswell demonstraram³⁵”.

³¹ STEPHEN, apud NADEL, 1984, p.48. Tradução minha de: “[...] style, and even high literary ability, is required for lucid and condensed narrative [...]”.

³² STEPHEN apud NADEL, 1984, p.49. Tradução minha de: “[...] a biography written with a single eye to giving all the information presumably desirable by an intelligent reader may be not only useful, but intensely interesting, and even a model of literary art”.

³³ NADEL, 1984, p.46. Tradução minha de: “Gosse has a pivotal position because he links the Victorians to the early moderns, marking a crucial change in perspective that will influence later biographers”.

³⁴ NADEL, 1984, p.60. Tradução minha de: “[...] the way for Lytton Strachey who would publish, [...], a work entitled *Portraits in Miniature*”.

³⁵ NADEL, 1984, p.60. Tradução minha de: “[...] aesthetic and analytic, for in the reversal of scale from the monumental to the miniature there is a greater degree of comprehension on the part of the reader. Anecdote rather than history teaches us more about the subject, as Plutarch and Boswell demonstrated”.

Nadel (1984) indica que com Gosse, metáforas artísticas foram utilizadas para expressar as novas visões sobre biografia – algo que possivelmente tenha reverberado nos posteriores arco-íris e granito de Woolf, apesar do distanciamento que ela buscava em relação aos paradigmas do *Dictionary of national biography* -, de forma que ocorreu uma tendência nas duas primeiras décadas do século XX a se pensar a biografia nos termos críticos de arte. Importância de imagem e retratação artística nos relatos de vida tornou-se então um mecanismo para representar a vida interna de sujeitos biografados, o que afetou a biografia de então e levou às produções de Strachey e Woolf, e, possivelmente, convergindo com o pensamento dos outros críticos de *Bloomsbury* – que consistiu em um grupo de amigos que esteve no centro das mudanças que acompanharam o modernismo na Inglaterra, nas primeiras décadas do século XX. Os questionamentos feitos por Woolf sobre convenções sociais – como as que concerniam questões de gênero e sexualidade - e estéticas foram sintomáticos de sua época e os mesmos de seus familiares e do seu grupo, como indica Hermione Lee (1996) em sua biografia sobre Woolf. Em meio a um cenário de transformações, este grupo se ergueu, “para bem ou para mal, como uma incorporação particularmente vívida e influente de algumas dessas mudanças³⁶”. Os Stephen –Virginia, Vanessa, Thoby e Adrian -, ao se mudarem para a casa de *Bloomsbury* após a morte de seu pai em 1904, resolveram abrir mão dos valores do passado vitoriano e ir de encontro a um novo momento de mudanças e perspectivas sobre a vida e o mundo.

A casa de *Bloomsbury* serviu como ponto de encontro dos Stephen e seus amigos, muitos dos quais estudaram com Thoby em Cambridge e levaram os pensamentos discutidos na famosa universidade, incluindo as ideias do filósofo Bertrand Russell, para as discussões do grupo, como atesta Davi Pinho (2015) em *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Ao resgatar o trabalho do filósofo Jaako Hintikka, Pinho (2015) aponta que Woolf herdou de Cambridge uma vontade de criar em sua produção romanesca uma imagem universal a partir de uma multiplicidade de perspectivas, “[...] um anseio de reconstruir uma unidade através de diferentes percepções, já que cada perspectiva é um momento privado, uma interpretação no presente que reflete o mundo de fora³⁷”. É importante, contudo, mencionar que o trabalho de Pinho (2015) não indica uma causalidade entre Cambridge e as posturas e produções artísticas em *Bloomsbury*; mas constata que

³⁶ LEE, 1996, p.138. Tradução minha de: “her ‘group’ has come to stand, for good or ill, as a particularly vivid and influential embodiment of some of those shifts”.

³⁷ PINHO, 2015, p.47.

Vanessa e Virginia levaram pro grupo pensamentos e contestações que já faziam a partir de suas experiências enquanto mulheres criadas no seio de um lar vitoriano, pois “a guerra eminente faz Cambridge repensar os valores da sociedade, mas a própria experiência feminina já havia promovido o mesmo desejo nas irmãs anteriormente³⁸”. É notável como o pensamento sobre múltiplas percepções também repercute no que Woolf (2014) escreveu sobre a produção de biografias em *A arte da biografia*, quando postula que um biógrafo deve estar preparado para admitir versões contraditórias da mesma face a partir de qualquer ângulo, o que culminaria, para a escritora, em uma “unidade mais rica³⁹”, o que me parece ser um indício da ligação entre os pensamentos sobre ficção e biografia em Woolf – algo que será mais desenvolvido posteriormente.

Inúmeras relações conjugais intrincadas e de amizade marcaram os amigos de *Bloomsbury*, que romperam com os austeros valores vitorianos sobre sexualidade e relacionamentos, como a própria Virginia: embora fosse casada com Leonard Woolf, não era monogâmica e teve um caso com sua amiga Vita Sackville-West; ou mesmo Lytton Strachey, que teve um triângulo amoroso com Dora Carrington e Ralph Partridge. A multiplicidade de perspectivas e realidades foi corporificada na própria vida íntima destes artistas e críticos, de forma que *Bloomsbury* foi “um lugar-momento de experimentação com a vida e a arte⁴⁰”, derrubando as prescrições morais de outrora e repensando valores individuais. Esse conjunto de experiências coletivas reverberaria nas obras escritas por Woolf, como transgressões envolvendo gênero e sexualidade em *Orlando* (1928) ou *A room of one's own* (1929), e as relações íntimas e de amizade como em *The waves* (1931) ou *Mrs. Dalloway* (1925).

É marcante que a maioria dos artistas de *Bloomsbury* foi composta por pintores – como Roger Fry, Duncan Grant e Vanessa Bell, a irmã de Virginia -, de modo que “os escritores do grupo foram altamente influenciados pela noção de imagem enquanto múltiplas visões em uma obra completa em si⁴¹”. Roger Fry, um dos artistas de *Bloomsbury* e amigo sobre o qual Woolf escreveu sua última e mais tradicional biografia, organizou uma exposição sobre um movimento artístico que foi chamado de *Pós-Impressionismo* – designado para as obras de pintores como Paul Cézanne e Vincent Van Gogh -, que representou uma forte ruptura estética e influenciou *Bloomsbury* e Woolf. Neil Heims (2005), em artigo intitulado *Recomposing reality: an introduction to the work*

³⁸ PINHO, 2015, p.108.

³⁹ WOOLF, 2014, p.399.

⁴⁰ PINHO, 2015, p.50.

⁴¹ PINHO, 2015, p.60.

of *Virginia Woolf*, argumenta que o trabalho de Woolf desde o começo foi fortemente influenciado pelo Pós-Impressionismo. Em *To the lighthouse* (1927), um dos mais célebres romances de Woolf, a personagem Lilly Briscoe - pintora hóspede dos Ramsay, uma família da alta classe britânica - tenta apreender o interior de Mrs. Ramsay e registrá-lo em uma pintura, de forma que “através da personagem Lilly Briscoe e utilizando a arte da pintura, Woolf na verdade expõe sua estratégia formal na escrita⁴²”. O método de escrita de Woolf é visto por Heims (2005), então, como uma “recomposição da realidade, sacrificando comando autoral em prol de impressionismo fenomenológico⁴³”. Heims (2005) indica que o trabalho de Woolf foi guiado por um dos princípios do Modernismo pós-impresionista de Fry: a constatação de que “a suposição de fidelidade à aparência como medida da arte não tem fundação lógica; [...] a questão da arte começa onde a questão dos fatos termina⁴⁴”. Ao discorrer sobre a célebre pintura feita por Van Gogh de uma cadeira, *Vincent's chair with his pipe* (1888-1889), Pinho (2015) argumenta que, “para os pós-impresionistas, é a cadeira que importa, a coisa em si, o objeto sensível, pois é ela que abre o sentido da obra. É esse tipo de conhecimento, essa vontade de obras que capturem a unidade, que aparece nas obras de Bloomsbury [...]”⁴⁵.

Lee (1996) também constata a forte importância de Fry e seu Pós-Impressionismo para Woolf, ao ponto da famosa exposição organizada por Fry ter sido colocada por Woolf como um momento de mudança no seu método de biografar, no relato feito sobre a vida do pintor, *Roger Fry* (1940), um momento da narrativa em que a escritora se tornaria mais *pessoal*. Lee (1996) aponta que a escolha de Woolf para a data da exposição servir como ponto de mudança entre os eduardianos, os escritores criticados por ela nos ensaios *Modern fiction* e *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, e a sua geração, evidenciou que “a partir deste momento mudanças na arte e na escrita seriam inextricáveis para ela⁴⁶”. *To the lighthouse* (1927) também é mencionado por Lee (1996), que vê o livro como a grande obra de Woolf, que descreve e incorpora “a transição da Inglaterra vitoriana para a Inglaterra pós-guerra, e usa pintura, e não escrita, como sua imagem central. Os

⁴² HEIMS, 2005, p.91. Tradução minha de: “Through the character of Lily Briscoe and using the art of painting Woolf actually exposes her formal strategy in writing”.

⁴³ HEIMS, 2005, p.93. Tradução minha de: “[...] Woolf's recomposition of reality, sacrificing authorial command to phenomenological impressionism”.

⁴⁴ BERNARD apud HEIMS, 2005, p.91-92. Tradução minha de: “[T]he assumption that fidelity to appearance [is] the measure of art [has] no logical foundation[;] ... the question of art begins where the question of fact ends”.

⁴⁵ PINHO, 2015, p.62.

⁴⁶ LEE, 1996, p.150. Tradução minha de: “[...] from this moment changes in art and changes in writing would seem inextricable to her”.

pensamentos de Lilly Briscoe sobre pintura devem mais a Vanessa Bell que a qualquer pessoa⁴⁷”. Para Lee (1996), Fry afetou a vida de Woolf de diversas formas, em níveis domésticos, artísticos ou profissionais, e, sem ele, os pensamentos de Lilly Briscoe “[...] não tomariam a forma que tomaram. À exceção de *Night and day* e *Orlando*, Virginia Woolf não dedicou seus livros. Ela disse para Roger Fry, [...], que teria dedicado *To the lighthouse* a ele, se ela tivesse achado o livro bom o suficiente⁴⁸”.

Lytton Strachey é um nome central que serve como elo entre a produção de Woolf e os biógrafos herdeiros da tradição vitoriana, tendo feito marcantes tratamentos imaginativos de seus sujeitos biografados. Pinho (2015) indica que Strachey, em *Eminent victorians* (1918), contou uma época a partir de relatos sobre quatro pessoas, quatro imagens, praticando noções que *Bloomsbury* jamais abandonaria: “o valor único da vida humana acima de qualquer noção nacionalista; visões individuais enquanto imagens representativas de séculos; e o método breve e específico para aventar noções universais [...]”⁴⁹. Nadel (1984) menciona o interesse que Strachey teve por vidas breves, assim como os editores do *Dictionary of national biography*, tendo publicado em 1931 os *Portraits in miniature*, uma expressão da longa tradição iniciada por Plutarco; desde o título já se encontra indicada uma união de relatos breves com perspectivas artísticas, pois, afinal, eram retratos em miniatura, nos quais compressão e brevidade foram características centrais, levando a retratações caricaturescas exageradas das peculiaridades de um ser humano.

Em um dos retratos⁵⁰, Strachey faz uma breve e concisa narrativa de uma dezena de páginas sobre a vida de James Boswell, o importante e paradigmático biógrafo que fez *Life of Samuel Johnson*. É notável a presença do biógrafo Strachey (1933) criticando de forma depreciativa e exagerada o estilo de vida de Boswell desde o primeiro parágrafo, apesar de não diminuir os feitos deste para a biografia: “um dos mais extraordinários sucessos na história da civilização foi alcançado por um vagabundo, depravado, bêbado e esnobe⁵¹”. Boswell é visto por Strachey (1933) como um boêmio afeito aos prazeres ao estilo de Rimbaud, que “triunfou através do abandono de

⁴⁷ LEE, 1996, p.150. Tradução minha de: “[...] the transition from Victorian to post-war England, uses painting, not writing, as its central image. Lily Briscoe’s thoughts about her work owe more to Vanessa Bell than to anyone”.

⁴⁸ LEE, 1996, p.150. Tradução minha de: “[...] would not have taken the shape they did. Apart from *Night and Day* and *Orlando*, Virginia Woolf did not dedicate her books. She told Roger Fry, though, that she would have dedicated *To the Lighthouse* to him, if she had thought it was good enough”.

⁴⁹ PINHO, 2015, p.57.

⁵⁰ Tradução minha a partir do termo “portrait”.

⁵¹ STRACHEY, 1933, p.87. Tradução minha de: “One of the most extraordinary successes in the history of civilization was achieved by an idler, a lecher, a drunkard, and a snob”.

si próprio aos seus instintos durante cinquenta anos⁵²”, e seu exemplo de vida, “[...] sem dúvidas, não é um para se seguir imprudentemente⁵³”. É notável que, por um lado, Strachey busca retratar sem censura e piedade a vida do biografado – distanciando-se da reverência feita por biógrafos no século anterior; mas, por outro, acaba afirmando preceitos morais como os feitos por aqueles a quem criticava, os vitorianos.

Strachey (1933) enaltece, em sua narrativa sobre Boswell, os talentos literários deste, e a forma como a narrativa é escrita leva à retratação da vida de um artista similar à boemia romântica fundadora da modernidade de Baudelaire. O próprio Strachey (1933) afirma: “Boswell foi absurdo *ex hypothesi*: sua absurdidade que foi a condição essencial de sua arte consumada⁵⁴”. A vida de Boswell é retratada como uma reviravolta de paixões e envolvimento extraconjugais, uma dedicação intensa aos prazeres que o levou à uma autodestruição; mesmo assim, ao fim, de forma quase heroica, publicou a vida do Dr. Johnson em uma impressionante quantidade de páginas produzida em pouco tempo. É notável também o momento em que Strachey (1933) escreve que a natureza e história interna de Boswell não poderiam ser compreendidas totalmente através de seus trabalhos, mas que “apenas em suas cartas o homem completo é revelado⁵⁵”. Para Strachey (1933), a edição e publicação destas cartas foi um “[...] grande serviço para a literatura inglesa⁵⁶”. Algumas indagações decorrem disso: seria o caso de Boswell ser visto como artista/escritor de literatura, ou então da própria biografia ser vista por Strachey como uma arte? Strachey nitidamente utiliza artifícios artísticos/literários em seu texto, embora também enalteça a importância de documentação na retratação de uma vida quando menciona as cartas de Boswell. Esta ambivalência que estou enfatizando o aproxima do que Woolf escreveu sobre o gênero biográfico em seus ensaios.

Em outro dos retratos, Strachey escreve sobre Edward Gibbon, historiador inglês do século XVIII. Strachey (1933) compara Gibbon com Boswell, vendo-os como personalidades muito opostas; enquanto Gibbon seria tranquilo, metódico e comedido, Boswell é comparado ao sentimentalismo e romantismo de Rousseau: “Boswell foi um rousseauiano, um dos primeiros

⁵² STRACHEY, 1933, p.87. Tradução minha de: “Boswell triumphed by dint of abandoning himself, through fifty years, to his instincts”.

⁵³ STRACHEY, 1933, p.87. Tradução minha de: “[...] no doubt, is not one to be followed rashly”.

⁵⁴ STRACHEY, 1933, p.91. Tradução minha de: “Boswell was *ex hypothesi* absurd: it was his absurdity that was the essential condition of his consummate art”.

⁵⁵ STRACHEY, 1933, p.88. Tradução minha de: “It is only in his letters that the whole man is revealed”.

⁵⁶ STRACHEY, 1933, p.88. Tradução minha de “[...] a great service to English literature”.

Românticos, um sentimentalista inveterado, e nada poderia ser mais completo que o contraste entre sua carreira e a de Gibbon⁵⁷”. O tom exagerado e caricaturesco também está presente na descrição de Gibbon, ao zombar com sua aparência física: “[...] deve-se notar outra antítese: a esperteza, o gênio, o intelecto massivo, foram domiciliados em uma forma física que era ridícula⁵⁸”. Strachey (1933) ainda complementa chamando o biografado de “[...] surpreendente criatura [...]”⁵⁹”. Estas passagens evidenciam a distância entre a produção de Strachey – assim como a dos outros biógrafos contemporâneos seus – e dos biógrafos ingleses oitocentistas: enquanto estes últimos se empenhavam em venerar imaculadamente seus personagens biografados, Strachey e os outros biógrafos que viriam a partir dos anos 1920, incluindo Woolf, zombavam com os biografados e não mediam ironia ou uso de artifícios da imaginação para retratar estes sujeitos. Atkinson (2010), em estudo sobre a biografia vitoriana, indica como a ideia de venerar heróis foi marcante neste campo. Thomas Carlyle teve um importante papel no desenvolvimento desse ideal de veneração de heróis, chegando a fazer uma série de palestras sobre o tema e publicar um ensaio intitulado *On heroes*. Embora, como aponta Atkinson (2010), uma definição precisa do que constituiria um “herói” tenha variado muito nas concepções dos produtores do campo biográfico britânico, a definição de Carlyle teve destaque. Carlyle concebeu heróis como os líderes que, através de sua sinceridade, bondade, e, às vezes, proezas militares, “sucedem em trazer adiante as mudanças sociais e histórias que, reunidas lentamente, não poderiam chegar a ter fruição rápida senão por meio deles⁶⁰”, servindo como certo tipo de mediadores entre deus e o homem. Para Carlyle (1908), os heróis, enquanto *men of letters*, nos inspiram originalidade, sinceridade e genialidade. Vejamos o que diz o próprio Carlyle, sobre a figura do herói: “o herói é aquele que vive na esfera interior das coisas, no Verdadeiro, Divino e Eterno, que sempre existe, não visto pela maioria, sob o Temporário, o Trivial [...]”⁶¹”.

Strachey (1933) faz nesta narrativa importantes digressões sobre a História e a historiografia, dando-lhes o estatuto de arte – o que o aproxima da ótica de White (1994). Gibbon

⁵⁷ STRACHEY, 1933, p.157-158. Tradução minha de: “Boswell was a Rousseau-ite, one of the first of the Romantics, an inveterate sentimentalist, and nothing could be more complete than the contrast between his career and Gibbon’s”.

⁵⁸ STRACHEY, 1933, p.158. Tradução minha de: “[...] one must notice another antithesis: the wit, the genius, the massive intellect, were housed in a physical mould that was ridiculous”.

⁵⁹ STRACHEY, 1933, p.159. Tradução minha de: “[...] astonishing creature [...]”.

⁶⁰ ATKINSON, 2010, p.53. Tradução minha de: “succeed in bringing forth the historical and social changes which, slowly gathering, would not have come to such rapid fruition but for them”.

⁶¹ CARLYLE, 1908, p.180. Tradução minha de: “The Hero is he who lives in the inward sphere of things, in the True, Divine and Eternal, which exists always, unseen to most, under the Temporary, Trivial”.

é visto pelo biógrafo como um “[...] grande artista – um destes raros espíritos, com os quais uma penetrante e vital imaginação e uma capacidade suprema para concepções gerais expressam a si mesmas instintivamente de modo apropriado⁶²”. Strachey afirma que “[...] é óbvio que a História não é uma ciência: é óbvio que a História não é a acumulação de fatos, mas a relação deles⁶³ [...]”, e “[...] fatos relacionados ao passado, quando são coletados sem arte, são compilações; e compilações, sem dúvida, podem ser úteis; mas não são mais História que manteiga, ovos, sal ou ervas são uma omelete⁶⁴”. A importância da disciplina histórica para Strachey parece ser tanta, que há uma seção do livro intitulada “Seis historiadores ingleses⁶⁵”, com narrativas sobre Hume, Gibbon, Macaulay, Carlyle, Froude e Creighton. O pensamento de Strachey parece convergir para uma visão tanto da biografia quanto da história como artes, disciplinas em que se escreve narrativas sobre o passado e se utiliza documentação para auxiliar neste processo compositivo. No que tange a coleta e seleção de documentação ou fatos, Strachey novamente se aproxima de Woolf (1958) em *The new biography*, quando a escritora trata deste processo na produção de biografias.

Anos antes dos *Portraits in miniature*, Strachey escreveu *Eminent victorians* (1918), que retratava quatro grandes personalidades da era vitoriana – Cardinal Manning, Florence Nightingale, Thomas Arnold e General Gordon – com um tom de irreverência, pondo em prática os pensamentos de Stephen e Lee sobre a pertinência da utilização de procedimentos artísticos na produção de textos biográficos. O prefácio de seu livro apresenta pensamentos sobre o papel do biógrafo, discorrendo sobre as relações do gênero com a história e a arte, apostando no papel do viés artístico para a interpretação da história, vendo a si mesmo como certa forma de historiador. Strachey (2003), no referido prefácio, equivale o ponto de vista biográfico ao ponto de vista histórico, e afirma que “[...] ignorância é o primeiro requisito do historiador – ignorância, que simplifica e clarifica, que seleciona e omite⁶⁶ [...]”, desmistificando o que chama de “narração escrupulosa⁶⁷”

⁶² STRACHEY, 1933, p.160. Tradução minha de: “[...] Gibbon was a great artist – one of those rare spirits, with whom a vital and penetrating imagination and a supreme capacity for general conceptions express themselves instinctively in an appropriate form”.

⁶³ STRACHEY, 1933, p.160. Tradução minha de: “[...] it is obvious that History is not a science: it is obvious that History is not the accumulation of facts, but the relation of them”.

⁶⁴ STRACHEY, 1933, p.160. Tradução minha de: “Facts relating to the past, when they are collected without art, are compilations; and compilations, no doubt, may be useful; but they are no more History than butter, eggs, salt and herbs are an omelette”.

⁶⁵ STRACHEY, 1933, p.139. Tradução minha de: “Six English Historians”.

⁶⁶ STRACHEY, 2003, p.xvii. Tradução minha de: “[...] for ignorance is the first requisite of the historian – ignorance, which simplifies and clarifies, which selects and omits [...]”.

⁶⁷ STRACHEY, 2003, p.xvii. Tradução minha de: “[...] scrupulous narration [...]”.

durante as pesquisas do passado feitas para retratar uma época. Strachey (2003) escreve que seu propósito foi mais “ilustrar que explicar⁶⁸”, ao longo de críticas da prática biográfica na Inglaterra e exaltação desta prática na França, de onde tirou modelos que lhe serviram de exemplo e aprendizado.

Strachey (2003) infere sobre o papel do biógrafo, enaltecendo a brevidade dos relatos biográficos: “preservar, por exemplo, uma brevidade apropriada que exclua tudo que é redundante e nada que seja significativo, é, certamente, o primeiro dever do biógrafo⁶⁹”, o que remete ao começo de *The new biography*, publicado por Woolf nove anos depois de *Eminent victorians*, em que há uma sentença resgatada de Sidney Lee sobre a função da biografia. Strachey (2003) se aproxima do que Woolf afirmaria anos depois sobre fatos em biografia quando escreve sobre o segundo dever de um biógrafo, que consistiria em manter sua própria “liberdade de espírito. Não cabe ao biógrafo ser elogioso; o cabe desnudar os fatos do caso, da forma que os compreende. É isto que almejei neste livro – desnudar os fatos [...] da forma que os compreendo, de forma não passional, imparcial e sem intenções ocultas⁷⁰”. Apesar de toda a ânsia de novidade do projeto de Strachey, para Novarr (1986) aparentemente não havia tanta revolução e novidade assim, pois “ele denomina a biografia como uma arte, mas Stephen, Saintsbury e Lee, no mínimo, apontaram nesta direção [...]”⁷¹.

Dosse (2015) atenta para a vontade de romper o legado vitoriano sobre biografia presente tanto na obra de Strachey quanto da sua amiga Virginia Woolf, indicando que, no prefácio de *Eminent victorians*, Strachey denunciou como engodo a noção de uma história-ciência exata e reivindicou, no papel de biógrafo, uma maior liberdade de escolha, assumindo posturas tendenciosas e arbitrárias, escolhendo como personagens de suas biografias sujeitos de uma época ojerizada por ele. Dosse (2015) afirma que Strachey “rompe assim com o costume, por parte do biógrafo, de só escrever sobre as pessoas que ama, erigindo-lhes um túmulo próprio para a

⁶⁸ STRACHEY, 2003, p.xvii. Tradução minha de: “It has been my purpose to illustrate rather than to explain”.

⁶⁹ STRACHEY, 2003, p.xviii. Tradução minha de: “To preserve, for instance, a becoming brevity which excludes everything that is redundant and nothing that is significant – that, surely, is the first duty of the biographer”.

⁷⁰ STRACHEY, 2003, p.xviii-xix. Tradução minha de: “[...] his own freedom of spirit. It is not his business to be complimentary; it is his business to lay bare the facts of the case, as he understands them. That is what I have aimed at in this book – to lay bare the facts [...], as I understand them, dispassionately, impartially, and without ulterior intentions”.

⁷¹ NOVARR, 1986, p.28. Tradução minha de: “[...] he calls biography an art, but Stephen, Saintsbury, and Lee had, at the least, made bows in that direction [...]”.

veneração [...]”⁷²”, e tanto ele quanto Woolf tiveram “a preocupação de juntar a criatividade, a implicação subjetiva e a ruptura com o código moralizante da época vitoriana à ânsia de comunicar uma certa forma de verdade factual”⁷³”. Fiz toda essa discussão até agora para preparar o terreno para uma descrição e comentário dos textos de Woolf sobre biografia. Discutirei agora sobre o primeiro dos ensaios que Woolf escreveu sobre o gênero, *The new biography*, buscando explorar sua visão em relação à biografia e a repercussão dos modelos anteriores de composição do gênero, como o de Strachey e o de Harold Nicolson, no pensamento da escritora britânica.

1.3. O ensaio *The new biography*

Woolf publicou *The new biography* em 1927, a partir do caldeirão efervescente nas novas posturas e concepções sobre biografia que vinham eclodindo no novo século, visando desestabilizar as convenções e normas do período vitoriano. Em seu ensaio, Woolf discorre basicamente sobre a tensão entre os polos factual e ficcional na escrita de biografias, criticando os biógrafos vitorianos e analisando a produção de Harold Nicolson em *Some people* (1927), outro crítico e produtor do gênero que, assim como ela, sofreu reverberações do modelo de Strachey e também a influenciou, como procuro argumentar adiante, em sua posterior produção, vista em *Orlando* (1928).

Em *The new biography*, Woolf (1958) já inicia o ensaio resgatando a ideia de Sidney Lee de que o objetivo da biografia é a “transmissão verdadeira da personalidade”, o que apresenta, para a escritora, o problema próprio do gênero: o trânsito entre verdade e personalidade. Woolf afirma que se pensarmos “a verdade como algo de solidez similar a granito e personalidade como algo de intangibilidade similar a arco-íris, e que o objetivo da biografia é soldar estes dois em um inteiro desatado”⁷⁴”, estaremos diante de um problema difícil o qual não se admira que inúmeros biógrafos tenham falhado em resolver. A antinomia metafórica granito/arco-íris se relaciona, inclusive, com

⁷² DOSSE, 2015, p.63.

⁷³ DOSSE, 2015, p.63.

⁷⁴ WOOLF, 1958, p.149. Tradução minha de: “[...] truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole [...]”.

outras antinomias utilizadas pela autora em seu pensamento sobre ficção, como pensamento/ação e interior/exterior.

Discorrendo sobre a produção de Sidney Lee e suas biografias de Shakespeare e do rei Eduardo VII, Woolf (1958) aponta para a imensa importância da verdade não só para a produção de Lee, mas para a própria produção do gênero, acreditando que “como rádio, ela parece apta a produzir eternamente grãos de energia [...]. Ela estimula a mente, dotada por uma curiosa susceptibilidade nesta direção, como nenhuma ficção [...] pode estimular⁷⁵”. Woolf (1958) acredita que embora o trabalho de Lee estivesse repleto de verdades, ele acabou falhando por ter escolhido mal as verdades que transmitiriam as personalidades de seus biografados verdadeiramente, denominando a produção de Lee como “monumento⁷⁶”. Para Woolf (1958), no processo de exposição de uma personalidade alguns fatos devem ser manipulados, outros iluminados e outros ofuscados, de forma que neste processo eles não percam sua integridade.

Woolf (1958) indica como os biógrafos do século XVIII e XIX estiveram tão afeitos a esta noção de verdade, sendo muito mais fácil relatar sobre grandes ações e feitos que essa “vida interna de pensamento e emoção que circula escura e obscuramente através de canais escondidos da alma⁷⁷”. Woolf (1958) discorre sobre como a produção de biografias trilhou este caminho de se focar em grandes feitos, mas que com o trabalho de James Boswell isso mudou um pouco, ao se biografar não apenas grandes personalidades e artistas ou poetas, mas também indivíduos de menos representatividade social no seu contexto, como soldados ou pintores. Woolf (1958) afirma ainda, reiterando seu pensamento sobre personalidade nos relatos de vida, que “não podemos mais manter que a vida se constitui apenas em ações ou trabalhos; ela consiste em personalidade⁷⁸”. Em seu trabalho crítico *Imagining Virginia Woolf: an experiment in critical biography*, Maria DiBattista (2008) trata um pouco sobre a visão de Woolf em torno de personalidade, afirmando que

Aqui personalidade é imaginada não como uma sucessão de salas interconectadas, mas como um posto de comando que de uma só vez guarda e superintende os vários *eu* que coexistem em nós. [...] Uma coisa é propor que o *eu* verdadeiro é guardado pelo *eu*-

⁷⁵ WOOLF, 1958, p.149. Tradução minha de: “Like radium, it seems able to give off forever and ever grains of energy, atoms of light. It stimulates the mind, which is endowed with a curious susceptibility in this direction as no fiction, however artful or highly coloured, can stimulate it”.

⁷⁶ WOOLF, 1958, p.149. Tradução minha de: “[...] his monument [...]”.

⁷⁷ WOOLF, 1958, p.150. Tradução minha de: “[...] that inner life of thought and emotion which meanders darkly and obscurely through the hidden channels of the soul”.

⁷⁸ WOOLF, 1958, p.150. Tradução minha de: “We can no longer maintain that life consists in actions only or in works. It consists in personality”.

Capitão, outra propor que o *eu* verdadeiro está trancado e comandado pelo *eu*-Chave. Um desequilíbrio de poder, mesmo uma nota de coerção, entra nesta alegoria aparentemente leve de uma Fortaleza Existencial regulada por um Comandante Central que mantém suas tarefas em linha⁷⁹.

A ideia central que gostaria de enfatizar aqui é que Woolf parte disso para pensar em um não-eu, múltiplo e inacabado, aberto para uma construção processual. Bernard, personagem do romance *The Waves* (1931) é visto por DiBattista (2008) como um exemplo de tais questões. Para Woolf, a poesia culminaria em uma expressão de uma essência mais íntima de um eu abstrato, diferente da prosa, que seria uma expressão de um *eu* físico, corpóreo, que une mente e corpo, um eu concreto e a forma de expressar personalidade. Outra oposição, entre público e privado, é recorrente na ficção de Woolf, está em *Mrs. Dalloway* (1925) e em *Orlando* (1928) também, para DiBattista (2008). O biógrafo seria responsável por mediar essa relação entre um eu íntimo e privado, e um eu público. Isto me leva a pensar que, de fato, muitos dos pensamentos de Woolf envolvendo ficção e as suas já clássicas antinomias envolvem também o pensamento sobre biografia, como acredita Monk (2007), embora este tenha uma visão por demais negativa sobre a aplicação dos pensamentos de Woolf sobre ficção postos sobre o gênero biográfico, que comentarei com mais detalhe em outro momento deste trabalho.

Após mencionar o trabalho de Boswell, Woolf (1958) discorre sobre a produção biográfica vitoriana, sustentando que os biógrafos de tal época tiveram o grande mérito de realizar biografias sobre grandes artistas – como o exemplo do poeta Alfred Tennyson -, porém, culminavam em obras espessas escritas sob o pensamento vitoriano obcecado por bondade, afirmando: “Nobre, vertical, casto, severo; é assim, portanto, que os valores vitorianos nos são apresentados⁸⁰”. Woolf (1958) trata também neste momento sobre o ofício do biógrafo que produz sob tais preceitos, que, ao se deparar com incontáveis documentos intrincados em labirintos sem fim, acaba por produzir uma vida na qual o leitor busca de forma desconsolada por coisas como sorriso, raiva ou voz –

⁷⁹ DIBATTISTA, 2008, p.29. Tradução minha de: “Here personality is figured not as a succession of interconnecting rooms, but as a command post that at once guards and superintends the various selves that we have it in us to be. Imagining the mind in this way is reassuring, but also disconcerting. It is one thing to propose that the true self is guarded by the Captain self, another to propose that the true self is locked up and commanded by the Key self. An imbalance of power, even a note of coercion, enters into this apparently light allegory of an Existential Fortress ruled by a Central Commander who keeps his charges in line”.

⁸⁰ WOOLF, 1958, p.151. Tradução minha de: “Noble, upright, chaste, severe; it is thus that the Victorian worthies are presented to us”.

personalidade de fato, ou emoções -, algo que demonstre que os fósseis monumentais erguidos pelos biógrafos vitorianos foram outrora seres vivos.

Em seguida, a escritora menciona uma *nova onda* de produções biográficas advinda no começo do século XX, indicada pelos nomes de Strachey, com sua biografia sobre os eminentes vitorianos, e André Maurois, que escreveu uma biografia de Shelley, ambas representativas desta nova onda, livros com uma extensão muito menor que as antigas obras monumentais do século anterior e transgressores no que tange, dentre outras coisas, a retratação dos biografados – estes, então, não eram mais incontestavelmente enaltecidos -, e suas características formais. Woolf (1958) indica que neste momento o biógrafo não se colocava mais em uma posição de reverenciar e seguir cada pegada de seu herói biografado, e, “seja amigo ou inimigo, admirado ou crítico, ele está em posição de igualdade. De qualquer forma, ele preserva sua liberdade e seu direito a julgamento independente⁸¹”, o que a aproxima do pensamento de Strachey (2003) sobre a imparcialidade e liberdade do biógrafo. Woolf (1958) afirma ainda que o biógrafo, que a partir de então escolhia e sintetizava, “cessou de ser um cronista; ele se tornou um artista⁸²”, novamente se aproximando dos escritos de Strachey, mas também contradizendo o que ela própria escreveu posteriormente sobre o gênero em *A arte da biografia*⁸³ (1939), no que diz respeito à biografia ser ou não uma arte – neste ensaio posterior Woolf (2014) vê o biógrafo mais como “um artesão, não um artista; e sua obra não é uma obra de arte, mas algo que se situa bem de permeio⁸⁴”.

O livro *Some people* (1927) de Harold Nicolson é então analisado por Woolf (1958) como exemplo deste novo momento para a produção de biografias e do novo posicionamento e atitude do biógrafo, seguindo a trilha de Strachey, mas ao mesmo tempo dando certo passo além. Nicolson, para a autora, desenvolveu um método de escrever sobre outras pessoas e sobre si mesmo como se fossem ao mesmo tempo imaginárias e reais, realizando “o melhor de ambos os mundos. *Some people* não é ficção pois tem a substância, a realidade da verdade. Não é tampouco uma biografia, pois tem a liberdade e arte da ficção⁸⁵”. Woolf (1958) descreve que se Nicolson tivesse escrito seu livro sob os moldes vitorianos, o resultado seria muito diferente, e, ao invés das situações cômicas

⁸¹ WOOLF, 1958, p.152. Tradução minha de: “Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgment”.

⁸² WOOLF, 1958, p.152. Tradução minha de: “[...] he has ceased to be the chronicler; he has become an artist”.

⁸³ C.f. WOOLF, Virginia. *A arte da biografia*. In: O valor do riso e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁸⁴ WOOLF, 2014, p.400.

⁸⁵ WOOLF, 1958, p.152. Tradução minha de: “[...] in making the best of both worlds. *Some People* is not fiction because it has the substance, the reality of truth. It is not biography because it has the freedom, the artistry of fiction”.

envolvendo seus personagens biografados, o livro estaria repleto de solenidade e reverência. Deste modo, para Woolf, aparentou ser uma das grandes vantagens desta nova escola de biografia da qual Nicolson fez parte “a falta de pose, desonestidade e solenidade⁸⁶”, de forma que o próprio indivíduo biografado foi o objeto supremo destes novos biógrafos, ao invés de personalidades monumentais e moralmente incontestáveis.

Em introdução de uma edição de *Some people* publicada nos anos 1980, Nigel Nicolson (1983), filho do autor e da escritora Vita Sackville-West – a amiga e amante a quem Woolf dedicou *Orlando* -, afirma que *Some people* “foi concebido como diversão, [...], elaborado com uma piada e, como *Orlando*, [...], desenvolvido em algo mais sério do que cada um dos autores havia pretendido no começo⁸⁷”. Nigel Nicolson (1983) acredita que, “seja fato ou ficção, *Some people* é fiel ao que Harold Nicolson observou do jeito que pessoas se comportam em certas circunstâncias⁸⁸ [...]”. Mesmo sendo uma obra de bom humor e possivelmente despreziosa, *Some people* reverberaria em novas práticas da biografia, especial e especificamente no *Orlando* de Woolf. Farei posteriormente em outro capítulo, ao analisar *Orlando*, uma recuperação deste assunto e uma maior elaboração do tema.

As descrições e narrações feitas por Harold Nicolson (1983) apresentam, pelas suas articulações compositivas e recursos retóricos utilizados, uma ambivalência entre narrativas próximas da historiografia e outras mais próximas do que se assume como ficção, que o aproximam de Strachey (1933) e Woolf (1958), ao contrastar factual e ficcional, *granito* e *arco-íris*. A descrição, mencionada por Woolf (1958) em seu ensaio, do nariz de Miss Plimsoll, exemplifica isto: “o nariz de Miss Plimsoll era pontiagudo como o de Voltaire⁸⁹” evidencia uma descrição mais próxima do elemento factual e da narrativa historiográfica, referindo-se a uma personalidade histórica que realmente existiu; já com “[...] a natureza fluida do nariz de Miss Plimsoll⁹⁰”, Nicolson (1983) aparenta adentrar na esfera do ficcional: adjetiva como “fluida” a natureza de um nariz, procedimento que se assemelha a articulações próprias da narrativa ficcional. Culler (1999),

⁸⁶ WOOLF, 1958, p.153. Tradução minha de: “[...] the lack of pose, humbug, solemnity”.

⁸⁷ NICOLSON, N. apud NICOLSON, H., 1983, p.vii. Tradução minha de: “it was conceived as a diversion, [...], elaborated as a joke, and developed, like Orlando, [...], into something more serious than either author had first intended”.

⁸⁸ NICOLSON, N. apud NICOLSON, H., 1983, p.xi. Tradução minha de: “fact or fiction, Some People is true to what Harold Nicolson observed of the way people behave in certain circumstances [...]”.

⁸⁹ NICOLSON, 1983, p.8. Tradução minha de: “Miss Plimsoll’s nose was sharp and pointed like that of Voltaire”.

⁹⁰ NICOLSON, 1983, p.9. Tradução minha de: “[...] the fluid nature of Miss Plimsoll’s nose”.

em *Teoria literária – uma introdução*, indica que figuras retóricas como a metáfora foram consideradas cruciais para a literatura, mas, com frequência, meramente ornamentais. Para Culler (1999), ao atestar como as figuras retóricas “conformam o pensamento também em outros discursos, os teóricos da literatura demonstram uma ‘literariedade’ poderosa em ação em textos supostamente não-literários, complicando desta forma a distinção entre o literário e o não-literário⁹¹”, distinção essa problemática tanto em Nicolson (1983), quanto nas biografias e ensaios escritos por Woolf. Lee (2010), em *Virginia Woolf’s essays*, infere que Woolf tentou derrubar os limites dos gêneros em toda sua escrita, seja em suas biografias e romances ou em seus ensaios, que são “[...] tão iconoclastas em sua ruptura de gênero quanto em seus argumentos⁹²”.

O escritor argentino Juan José Saer (2012) faz uma reflexão pertinente sobre a ficção, que dialoga com a discussão elaborada por Woolf (1958). Saer (2012) constata que, no que o escritor vê como as grandes ficções de todos os tempos, se encontra presente o entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, “essa tensão íntima e decisiva, não isenta nem de comicidade nem de dramaticidade, e que é a ordem central de todas elas, às vezes explicitada tematicamente e às vezes como fundamento implícito de sua estrutura⁹³”, a mesma tensão entre factual e ficcional presente em biografias. Porém, se Woolf propõe que arco-íris e granito são opostos, que ficção e verdade são coisas antagônicas que se destroem mutuamente – como será exposto mais adiante -, Saer (2012) propõe que é o próprio conceito de *verdade* que merece ser debatido, visto que ele “[...] é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios⁹⁴”. Dessa forma, em biografias, “a negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade [...]”⁹⁵, e “a primeira exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, é nada mais do que o constructo retórico de um gênero literário [...]”⁹⁶.

Saer (2012) acredita ser possível afirmar que “a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade⁹⁷”. Se Woolf (1958) acaba por fazer mais uma crítica às concepções de verdade patriarcais vitorianas que uma contestação da própria categoria de verdade,

⁹¹ CULLER, 1999, p.27.

⁹² LEE, 2010, p.94. Tradução minha de: “[...] as iconoclastic in their disruption of genre as in their arguments”.

⁹³ SAER, 2012, p.5.

⁹⁴ SAER, 2012, p.2.

⁹⁵ SAER, 2012, p.2.

⁹⁶ SAER, 2012, p.1.

⁹⁷ SAER, 2012, p.2.

hierarquizando-a como superior e fundamental na escrita de biografias – afinal, o importante, para a escritora, era como selecionar essa verdade e os fatos a serem relatados -, Saer (2012) pensa que “a dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral⁹⁸”. Saer (2012) propõe que “a ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso⁹⁹”, e que mesmo nas ficções que incorporam o falso de forma deliberada, isso é feito “não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário¹⁰⁰”. Mesmo separados por mais de 70 anos, tanto os textos de Saer (2012), escrito em 1989, quanto os de Woolf (1958) e Nicolson (1983), estes escritos nos anos 1920, constataam e evidenciam esse caráter duplo que permeia tanto a biografia quanto a ficção.

Assim como Strachey havia feito, Nicolson (1983) também zomba dos valores vitorianos ironicamente, como no momento em que o narrador da história de Miss Plimsoll descreve o seu choro durante uma situação com ela na infância: “suave o suficiente para indicar masculinidade e contenção¹⁰¹”. É notável como o biográfico se encontra com o autobiográfico no livro de Nicolson desde a primeira página: “A primeira coisa de que me lembro¹⁰²” indica o tom memorialístico que perpassará as histórias do livro, como quando se recorda da primeira vez que encontrou Lambert Orme, “me interessa recapturar minha própria estrutura mental na época deste meu primeiro encontro com Lambert Orme¹⁰³”, ou quando soube de sua morte, “eu meramente me senti exausto por esse apelo posterior às emoções: uma sensação de desespero vazio, de que tais anúncios deveriam cessar de evocar qualquer resposta emocional crível¹⁰⁴ [...]”. Esta descrição de emoções feita por Nicolson muito dialoga com a visão de Woolf sobre a importância de descrever sentimentos, de forma a transmitir bem uma personalidade biografada nos relatos biográficos – embora, em Nicolson, o biográfico se misture muito com o autobiográfico.

⁹⁸ SAER, 2012, p.2.

⁹⁹ SAER, 2012, p.3.

¹⁰⁰ SAER, 2012, p.3.

¹⁰¹ NICOLSON, 1983, p.17. Tradução minha de: “[...] soft enough to indicate manliness and restraint”.

¹⁰² NICOLSON, 1983, p.1. Tradução minha de: “The first thing I remember”.

¹⁰³ NICOLSON, 1983, p.42. Tradução minha de: “It interests me to recapture my own frame of mind at the time of this my first meeting with Lambert Orme”.

¹⁰⁴ NICOLSON, 1983, p.54. Tradução minha de: “I merely felt exhausted by this further appeal to the emotions: a sense of blank despair that such announcements should have ceased to evoke any creditable emotional response [...]”.

Nicolson, através das situações cômicas envolvendo suas personalidades biografadas, sintetizou e resumiu o que teria sido um extenso e monumental livro, repleto de solenidade e sentenças lisonjeiras reverenciando seus heróis. O elemento cômico, porém, não é gratuito e sem efeito: se a geração anterior de biógrafos britânicos prezava uma solenidade reverencial aos seus heróis imersa em seriedade, Nicolson e seus contemporâneos utilizaram o riso como sua forma de contestação dos valores vitorianos dotada de grande potencial artístico e crítico. A própria Woolf teve grande estima pelo humor: escreveu em seu ensaio *The value of laughter*, publicado em 1905 e antecedendo seus ensaios sobre a biografia, que “o riso, mais do que qualquer coisa, preserva nosso senso de proporção; está sempre nos lembrando de que somos senão humanos, que ninguém é inteiramente herói ou vilão¹⁰⁵”. DiBattista (2008) pensa que “Bloomsbury liberou e confirmou o poder do riso na perspectiva espiritual de Woolf. Ajudou-a a manter um senso de proporção, [...], a lembrou do que é ser por demais humano¹⁰⁶”, e, além disso, “isso reforçou seu senso de si mesma enquanto uma romancista feminina, escrevendo na tradição de mulheres que lucraram a partir de seu longo e exigente treinamento na ciência da leitura de personagens¹⁰⁷”. O riso, assim, serviu a Woolf tanto para retratar vidas e os dilemas da condição humana em seu íntimo, quanto para realizar paródias zombeteiras da historiografia e da biografia ideologicamente patriarcal da geração de seu pai.

Posteriormente, em seu ensaio, Woolf (1958) acredita que nas descrições de seus personagens, Nicolson acaba por descrever muito de si próprio, sendo “tão sujeito de suas próprias observação e ironia quanto eles¹⁰⁸”, de modo que, ao fim do livro, é perceptível que “a figura que foi mais completa e sutilmente exibida foi a de seu autor¹⁰⁹”. Diversos índices autobiográficos são encontrados no livro de Nicolson: na história de Lambert Orme, o narrador se refere a ter ido em “uma festa em Bloomsbury¹¹⁰”, local onde o próprio Nicolson se reunia com seu grupo de amigos

¹⁰⁵ WOOLF apud DIBATTISTA, 2008, p.52. Tradução minha de: “Laughter more than anything else preserves our sense of proportion; it is forever reminding us that we are but human, that no man is quite a hero or entirely a villain”.

¹⁰⁶ DIBATTISTA, 2008, p.53. Tradução minha de: “Bloomsbury released and confirmed the power of laughter in Woolf’s spiritual outlook. It helped her maintain a sense of proportion, [...], reminded her of what it is to be all too human”.

¹⁰⁷ DIBATTISTA, 2008, p.53. Tradução minha de: “It reinforced her sense of herself as a female novelist writing in the tradition of women who had profited from their long and demanding training in the science of character-reading”.

¹⁰⁸ WOOLF, 1958, p.153. Tradução minha de: “He is as much the subject of his own irony and observation as they are”.

¹⁰⁹ WOOLF, 1958, p.153-154. Tradução minha de: “[...] the figure which has been most completely and most subtly displayed is that of the author”.

¹¹⁰ NICOLSON, 1983, p.55. Tradução minha de: “[...] a party in Bloomsbury”.

na casa nº46 da avenida Gordon – a famosa residência de Woolf -, ou quando o narrador menciona sobre ter recebido um livro de presente onde estava escrito “H.N de F.F.U.¹¹¹”, iniciais do próprio Nicolson; ou mesmo quando uma personagem, ao se dirigir ao narrador, o chama de “Sr. Nicholls¹¹²”. Woolf assim prossegue sobre Nicolson em seu ensaio:

Ter inventado este efeito é um triunfo não só de habilidade, mas destas qualidades positivas que provavelmente tratamos como se fossem negativas — libertação da pose, da sentimentalidade, da ilusão. E a vitória é definitiva o suficiente para nos levar a indagar sobre qual território ela venceu para a arte da biografia. O senhor Nicolson provou que se pode utilizar muitos dos dispositivos da ficção ao lidar com a vida real. Ele nos mostrou que se pode misturar um pouco de ficção com fato para transmitir personalidade de forma muito eficiente¹¹³.

Porém, Woolf (1958) não vê apenas louros no esforço de Nicolson, acreditando que seus personagens carecem de uma consistência maior condizente com a realidade, aparecendo nas cenas por não muito tempo e correndo certo risco de desaparecer com o menor abalo, “um movimento descuidado e o livro desaparecerá aos céus¹¹⁴”. Ao tentar misturar a verdade da vida real com a verdade da ficção, o biógrafo pode apenas utilizar um pouco de cada uma destas; pois, embora ambas sejam genuínas, são também antagonistas, e a mistura das duas pode culminar em uma destruição mútua. Woolf acredita, então, que “a imaginação não servirá dois mestres ao mesmo tempo¹¹⁵”. E assim o problema da transversalidade entre ficcional e factual que os biógrafos têm de encarar é apresentado novamente pela escritora, afirmando ainda que “a verdade dos fatos e a verdade da ficção são incompatíveis; ainda assim o biógrafo está mais do que nunca instigado a combiná-las. Pois, ao que parece, a vida que é crescentemente real para nós é a vida fictícia¹¹⁶”, que habita “mais em personalidade que ações¹¹⁷”.

O biógrafo, para Woolf (1958), tem a imaginação estimulada ao utilizar procedimentos dos romancistas, como efeito dramático, para expor a vida privada. Contudo, se ele for longe ao utilizar

¹¹¹ NICOLSON, 1983, p.47-48. Tradução minha de: “H.N. from F.F.U.”.

¹¹² NICOLSON, 1983, p.57. Tradução minha de: “Mr. Nicholls”.

¹¹³ WOOLF, 1958, p.154. Tradução minha de: “To have contrived this effect is a triumph not of skill only, but of those positive qualities which we are likely to treat as if they were negative—freedom from pose, from sentimentality, from illusion. And the victory is definite enough to leave us asking what territory it has won for the art of biography. Mr. Nicolson has proved that one can use many of the devices of fiction in dealing with real life. He has shown that a little fiction mixed with fact can be made to transmit personality very effectively”.

¹¹⁴ WOOLF, 1958, p.154. Tradução minha de: “an incautious movement and the book will be blown sky high”.

¹¹⁵ WOOLF, 1958, p.154. Tradução minha de: “[...] the imagination will not serve under two masters simultaneously”.

¹¹⁶ WOOLF, 1958, p.155. Tradução minha de: “Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet he is now more than ever urged to combine them. For it would seem that the life which is increasingly real to us is the fictitious life”.

¹¹⁷ WOOLF, 1958, p.155. Tradução minha de: “[...] it dwells in the personality rather than in the act”.

procedimentos ficcionais, não levar em conta a *verdade*, ou utilizá-la com incongruência, a destruição de ambos os mundos é certa, tanto factual quanto ficcional, pois assim não teria nem a liberdade da ficção e nem a consistência dos fatos.

A conclusão do ensaio indica que, mesmo em face aos problemas apresentados sobre o gênero, era certo para a escritora que os dias da biografia vitoriana chegaram ao seu fim. Woolf (1958) afirma que o método para biografar ainda haveria de ser descoberto, pelas veredas “deste esquisito amálgama de sonho e realidade, deste casamento perpétuo entre arco-íris e granito¹¹⁸”. Nicolson, para a escritora, com sua mistura de biografia com autobiografia, fato e ficção em meio às suas cômicas descrições, “acena sua mão para uma possível direção¹¹⁹” para a arte da biografia.

1.4. O ensaio *A arte da biografia*

Woolf publicou em 1939 outro ensaio sobre o gênero biográfico, doze anos após tratar sobre o tema e a Nova Biografia. Com algumas diferenças marcantes, neste ensaio posterior a escritora mostra um lado mais conservador em relação à produção de biografias – por conservador, me refiro a uma maior restrição a fatos, como nas produções biográficas oitocentistas criticadas pelos próprios biógrafos da Nova Biografia - e menos encantado com inovações e experimentações formais utilizando a ficção. Woolf estava à época trabalhando na biografia de seu amigo Roger Fry, pintor e crítico de arte que também fez parte do círculo de *Bloomsbury*, em meio ao caos de uma Europa assolada por uma nova e pior guerra¹²⁰, um contexto muito diferente daquele em que publicou *The new biography*. Na biografia de Fry, Woolf buscou um foco na factualidade e um distanciamento da ficção e da experimentação, de forma distinta do que fez em *Orlando* (1928) e *Flush* (1933), seus outros e anteriores livros que têm “uma biografia” como subtítulo. Essas características, esse aparente recuo com relação a posições mais arrojadas expressas anteriormente, refletiriam neste outro ensaio.

¹¹⁸ WOOLF, 1958, p.155. Tradução minha de: “[...] that queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage of granite and rainbow”.

¹¹⁹ WOOLF, 1958, p.155. Tradução minha de: “[...] Mr. Nicolson [...] waves his hand airily in a possible direction”.

¹²⁰ C.f. MARDER, Herbert. *Virginia Woolf – a medida da vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Dividido em quatro partes, Woolf (2014) inicia a primeira sessão de seu texto com a indagação: “[...] a biografia é uma arte?¹²¹”, respondendo que, dada a não-sobrevivência de tantas vidas relatadas, a razão para isso “é que a biografia, comparada às artes da ficção e da poesia, é uma arte jovem¹²²”. Woolf (2014) discorre então sobre como o interesse pelo gênero na Inglaterra se desenvolveu apenas no século XVIII e atingiu sua maturidade no século XIX, e que “o interesse por nossa própria existência e pela de outros desenvolveu-se tardiamente no espírito humano¹²³”. Porém, a escritora britânica parece esquecer que desde a antiguidade vidas são relatadas e as pessoas se interessam por suas próprias existências, se lembrarmos de Plutarco – cuja produção refletiu imensamente nos biógrafos ingleses, como o próprio Boswell mencionado por Woolf – e de textos como as homônimas *Confissões* de Santo Agostinho e de Rousseau.

Restringindo a prática do gênero ao campo literário britânico, Woolf (2014) acredita que até sua época apenas três grandes biógrafos haviam existido – Boswell, Johnson e Lockhart -, pois, até então, “a arte da biografia [...] teve pouco tempo para se estabelecer e desenvolver¹²⁴”. Para a escritora, se comparado à quantidade de romancistas ou escritores de ficção, o número de indivíduos interessados em produzir biografias era consideravelmente menor, e a razão para isto “é que a arte da biografia, de todas, é a mais restrita¹²⁵”. Woolf (2014) infere que, em suas produções, biógrafos estão atrelados a outros indivíduos, amigos e outras pessoas que auxiliam com documentos importantes na retratação de vidas, enquanto romancistas se atrelam apenas à sua imaginação na criação de personagens fictícios. Desta forma, “o romancista está livre; o biógrafo está amarrado¹²⁶”.

Woolf (2014) busca, em seguida, fazer uma distinção entre a biografia e a ficção: “uma se faz com a ajuda de amigos, de fatos; a outra é criada sem nenhuma restrição, a não ser aquelas que o artista, por razões que lhe parecem boas, resolver¹²⁷”. A escritora discorre sobre como os vitorianos omitiam detalhes desagradáveis sobre a vida dos sujeitos, tendo que os omitir, e, se assemelhando com o tom de *The new biography*, faz uma comparação afirmando que “a maioria das biografias vitorianas é como figuras de cera, [...], que foram carregadas pelas ruas em séquitos

¹²¹ WOOLF, 2014, p.389.

¹²² WOOLF, 2014, p.389.

¹²³ WOOLF, 2014, p.389.

¹²⁴ WOOLF, 2014, p.390.

¹²⁵ WOOLF, 2014, p.390.

¹²⁶ WOOLF, 2014, p.390.

¹²⁷ WOOLF, 2014, p.391.

funerários – efígies que têm apenas uma ligeira semelhança de superfície com o corpo no caixão¹²⁸”. Esse argumento é desenvolvido para mostrar sobre como, com as novas práticas e pensamentos sobre o gênero no século XX, “o biógrafo conquistou, sem dúvida, certa margem de liberdade¹²⁹”. Com isso, Woolf entra na segunda parte do seu ensaio, em que trata sobre seu amigo Lytton Strachey, que neste momento já havia morrido.

Woolf (2014) escreve que Strachey teve uma importância à parte na história do gênero biográfico, pois seus livros mostram “tanto o que a biografia pode quanto o que ela não pode fazer. Eles assim sugerem muitas respostas possíveis para a questão de saber se a biografia é uma arte e, se não o for, por que fracassa¹³⁰”. Com os vitorianos, não se podia dizer coisas que pudessem ser vistas como ruins sobre os biografados, e, com isso, Strachey encontrou uma brecha para utilizar a escrita criativa, pois recriar essas ilustres figuras da era vitoriana, “mostra-las como de fato foram, era tarefa que exigia dons análogos aos do poeta ou do romancista [...]”¹³¹. Woolf (2014) indica que os breves relatos de Strachey despertaram tanto uma ira quanto interesse por essas eminentes personalidades retratadas, suscitando discussões sobre a veracidade dos detalhes relatados; “provocando o público, [...], ele o levou a um surpreendente interesse por tais minúcias¹³²”. Woolf (2014) vê que, com as biografias das duas rainhas - *Queen Victoria* (1921) e *Elizabeth and Essex* (1928) -, Strachey lançou um projeto mais ambicioso, que poderia explorar a liberdade que a biografia havia conquistado e elucidar a problemática natureza do gênero.

A primeira das biografias, sobre a rainha Vitória, é vista por Woolf (2014) como um sucesso triunfal, enquanto a sobre a rainha Elizabeth seria um fracasso. Porém, tal fracasso não foi de Strachey, mas da própria “arte da biografia. Em *Victoria*, ele tratou a biografia como um ofício, submetendo-se às suas limitações. Em *Elizabeth*, tratou a biografia como uma arte, desprezando suas limitações¹³³”. As vidas das duas rainhas, para a escritora inglesa, apresentam para o biógrafo problemas muito diferentes: a vida de Vitória era extremamente pública, de conhecimento comum e com tudo minuciosamente documentado, de forma que “o biógrafo não poderia inventá-la, porque a todo momento lhe vinha às mãos algum documento que se contrapunha à sua invenção¹³⁴”.

¹²⁸ WOOLF, 2014, p.391.

¹²⁹ WOOLF, 2014, p.391.

¹³⁰ WOOLF, 2014, p.392.

¹³¹ WOOLF, 2014, p.393.

¹³² WOOLF, 2014, p.393.

¹³³ WOOLF, 2014, p.394.

¹³⁴ WOOLF, 2014, p.394.

Strachey teve que se submeter a tais condições, não podendo abusar da utilização de invenção e ficcionalização em seu relato sobre a rainha da era de Dickens. Strachey “usou ao máximo o poder do biógrafo para selecionar e estabelecer relações, mas manteve-se nos limites estritos do mundo factual¹³⁵”. Vitória foi retratada, estava palpável e ao alcance de todos, porém, não havia dúvidas de que ela “era limitada. Não poderia a biografia produzir algo com a intensidade da poesia, algo com a emoção do drama, retendo, contudo, a peculiar virtude que há nos fatos – sua realidade sugestiva, sua própria criatividade?¹³⁶”

Woolf (2014) infere sobre como a vida de Elizabeth serviria para tais propósitos, justamente porque a distância temporal e as conseqüentes lacunas sobre sua vida abriam espaço para a experimentação formal, invenção e uma maior utilização da linguagem ficcional. A vida de Elizabeth era um baú do tesouro de obscuridade e estranheza, a oportunidade perfeita de se fazer um livro que juntasse tanto o rigoroso mundo documental e factual quanto o imaginativo e poético mundo ficcional, “um livro que fosse não só uma biografia, mas também uma obra de arte¹³⁷”. Porém, para Woolf (2014), “fato e ficção negaram-se a se misturar¹³⁸”. A Elizabeth de Strachey não teria tido a mesma substancialidade e nem seria *real* como foi a retratação de Victoria, nem tampouco seria fictícia como personagens de Shakespeare; Strachey teve que inventar muitas coisas, e, desta forma, Elizabeth “se move assim num mundo ambíguo entre fato e ficção, não encarnada nem desencarnada de todo¹³⁹”. Woolf insiste assim no seu argumento de que fatos e ficção não se misturam – embora tal posicionamento seja de certa forma contraditório, levando-se em conta que a escritora acredita na utilização de recursos ficcionais na produção de biografias.

O problema do fracasso de Strachey na retratação de Elizabeth é visto por Woolf (2014) na verdade como sendo um problema que “está na biografia em si mesma. Ela impõe suas condições, as quais determinam que sua existência se baseie em fatos¹⁴⁰”. A escritora prossegue postulando que “em biografia, entendemos por fatos os que podem ser verificados por outras pessoas além do próprio autor. Se ele inventar fatos como um artista os inventa – fatos que ninguém mais pode verificar – e tentar combiná-los a fatos da outra espécie [...]”¹⁴¹, ocorrerá uma destruição mútua

¹³⁵ WOOLF, 2014, p.394.

¹³⁶ WOOLF, 2014, p.395.

¹³⁷ WOOLF, 2014, p.396.

¹³⁸ WOOLF, 2014, p.396.

¹³⁹ WOOLF, 2014, p.396.

¹⁴⁰ WOOLF, 2014, p.396.

¹⁴¹ WOOLF, 2014, p.396.

entre eles. E nisto residiu o que Woolf viu como o fracasso de Strachey, ter ido longe demais ao utilizar sua imaginação ao retratar uma vida que careceu de informações autênticas. Apesar de *A arte da biografia* ter sido escrito cerca de uma década depois, é curioso, contudo, que *Elizabeth and Essex* foi publicado no mesmo ano que *Orlando* – um livro que, no mínimo, utilizou muita ficção para uma obra que tem “uma biografia” como subtítulo. Seria o caso de sua própria produção ser também um fracasso – fatos autênticos e fatos criativos que se destroem mutuamente -, pela sua própria régua/postulados sobre o gênero? Este é um problema orientador da minha leitura de *Orlando*, que será discutido adiante, levando a reflexões sobre a relação entre o posicionamento crítico de Woolf concernente à biografia e a produção transgressora feita em *Orlando*, obra que deixa em evidência a importância do polo ficcional/arco-íris na escrita de biografias.

Woolf (2014) prossegue na discussão sobre fatos durante a composição de biografias e a incompatibilidade de fatos autênticos e fatos inventados. Embora a escritora veja o esforço de Strachey em *Elizabeth and Essex* como um fracasso, escreve, de forma similar ao que afirmou sobre Nicolson em *The new biography*, que tal fracasso “abre caminho para novas descobertas¹⁴²”. Tal abertura de caminhos a serem descobertos parece residir no processo de seleção de fatos na escrita de biografias. Woolf (2014) declara: “o biógrafo é limitado por fatos – assim é; mas, sendo assim, ele tem direito a todos os fatos disponíveis¹⁴³”, o que inclui relatar noites de esbórnica ou outras coisas tidas como não-exemplares, e, para fazê-lo, “tem de estar livre para dizer tais coisas [...]”¹⁴⁴.

Ao final deste terceiro momento, Woolf (2014) parece chegar a algumas contradições e pontos problemáticos em seu pensamento sobre o gênero biográfico e o ato de biografar: se os fatos da biografia “[...] não são como os fatos da ciência – sempre os mesmos depois de descobertos. Estão sujeitos a mudanças de opinião; e as opiniões, como os tempos, mudam¹⁴⁵”, eles parecem então se distanciar do rigor científico e epistemológico – afeição dos vitorianos e positivistas - e entrar no âmbito da *doxa* e da opinião; se “o biógrafo assim tem de ir à frente do restante de nós, [...] detectando falsidade, irreabilidade e a presença de convenções obsoletas [...]”¹⁴⁶ e “[...] sua capacidade de percepção da verdade deve estar ativa e manter-se em permanente estado de

¹⁴² WOOLF, 2014, p.398.

¹⁴³ WOOLF, 2014, p.398.

¹⁴⁴ WOOLF, 2014, p.398.

¹⁴⁵ WOOLF, 2014, p.398.

¹⁴⁶ WOOLF, 2014, p.399.

alerta¹⁴⁷”, ele parece voltar a se aproximar de uma pretensa vontade cientificista ligada à ilusão dominante da categoria de verdade, a verdade dissimuladora dos homens de conhecimento; se o biógrafo, a partir de qualquer ângulo, “deve estar preparado para admitir versões contraditórias da mesma face¹⁴⁸”, não está mais próximo da pluralidade de sentidos e interpretações do texto literário e da historiografia?

Se “a biografia alargará seu escopo pendurando espelhos em cantos inesperados [...]”¹⁴⁹, extraindo dessa diversidade “[...] uma unidade mais rica¹⁵⁰”, ela não estaria mais próxima da autenticidade dos fatos de personagens inventados – e, conseqüentemente, da ficção –, “[...] que está na verdade da visão do artista¹⁵¹”, criadora de um mundo “[...] mais unido num todo do que o mundo que é em grande parte constituído por informações fornecidas por outras pessoas¹⁵²”, ao invés dos fatos autenticados por outrem, conforme a concepção da própria Woolf (2014)? Se a biografia deve ter um marcante grau de liberdade do autor, que possibilite uma multiplicidade de visões/sentidos e uma unidade mais rica, soa problemática e contraditória a prescrição de/restricção a fatos autenticados por outras pessoas e a recusa à ficção na produção de biografias, pelas próprias afirmações de Woolf (2014).

Woolf (2014) conclui a última parte de seu texto apontando que “a biografia assim está apenas começando sua carreira [...]”¹⁵³, com todos as intempéries laborais, afirmando que a vida na biografia “[...] é uma vida diferente da vida da poesia e da ficção – e que é vivida num nível mais baixo de tensão¹⁵⁴”. As personagens de ficção são, para a escritora, detentoras de uma imortalidade de personagens biografadas jamais terão; a perenidade de marcantes personagens literários se deve pelo material do qual foram feitos: “a imaginação do artista, em sua intensidade máxima, elimina o que há de perecível nos fatos¹⁵⁵”. O biógrafo, ao contrário, “tem de aceitar o perecível, construir com isso¹⁵⁶”. Woolf (2014) chega então à conclusão e resposta à indagação inicial do ensaio: postula que o biógrafo “é um artesão, não um artista; e sua obra não é uma obra

¹⁴⁷ WOOLF, 2014, p.399.

¹⁴⁸ WOOLF, 2014, p.399.

¹⁴⁹ WOOLF, 2014, p.399.

¹⁵⁰ WOOLF, 2014, p.399.

¹⁵¹ WOOLF, 2014, p.397.

¹⁵² WOOLF, 2014, p.397.

¹⁵³ WOOLF, 2014, p.400.

¹⁵⁴ WOOLF, 2014, p.400.

¹⁵⁵ WOOLF, 2014, p.400.

¹⁵⁶ WOOLF, 2014, p.400.

de arte, mas algo que se situa bem de permeio¹⁵⁷”. Desta forma, Woolf separa a biografia da ficção – apesar das várias voltas que dá ao redor deste ponto - ao mesmo tempo em que ergue uma hierarquização entre os gêneros, de forma que a biografia, indispondo do estatuto de arte, é colocada em um patamar mais baixo. A escritora, contudo, tem consciência do caráter híbrido do gênero, o colocando como algo que transpassa a escrita ficcional. Por transpassar a escrita ficcional, me refiro a uma escrita inscrita em um espaço maior, que transita entre as tênues fronteiras que separam ficção de realidade. A biografia, pela ótica de Woolf (2014), serve como alimento para mentes exaustas por conta da ficção, mas contadas com fatos e informações autenticadas. A escritora conclui afirmando que “praticamente qualquer biógrafo, desde que respeite os fatos, pode nos dar muito mais do que apenas outro fato para acrescentar à nossa coleção¹⁵⁸”.

A arte da biografia indica uma preocupação maior com a formalidade e com a normatização de um imprescindível substrato factual na escrita de biografias; porém, a transversalidade do gênero ao entrecruzar autenticidade/realidade e invenção/literariedade permanece, e a justa medida para o equilíbrio das duas coisas se mantém opaco nos contraditórios pensamentos de Woolf sobre a biografia.

¹⁵⁷ WOOLF, 2014, p.400.

¹⁵⁸ WOOLF, 2014, p.401.

2 CRÍTICA DA CRÍTICA: CRÍTICAS CONTEMPORÂNEAS DOS ENSAIOS DE WOOLF SOBRE BIOGRAFIA

Neste capítulo, apresentarei o que outras pessoas/críticos pensam hoje em dia sobre a concepção de Woolf em relação à biografia: leituras mais negativas como a de Monk (2007), e outras mais positivas como a de Saunders (2010) e a de Hussey (2012), esta última articulada em oposição explícita a Monk (2007). Comentarei, também, sobre a leitura de Gualtieri (2000), que, dentre outras coisas, trata da oposição fato/ficção e questiona a modernidade da Nova Biografia.

2.1. Monk e o “infortúnio” do legado de Woolf

Monk (2007) discute em seu texto *Virginia Woolf on biography, reality, and character* sobre o pensamento crítico de Woolf relativo ao gênero biográfico, acreditando ser um infortúnio a influência do pensamento da escritora britânica na teoria contemporânea da biografia. Monk é acadêmico de filosofia e professor da Universidade de Southampton, com biografias publicadas sobre os filósofos Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein. O filósofo visa em seu texto analisar meticulosamente a produção crítica de Woolf e relacioná-la com os pensamentos da autora sobre ficção, de forma a apontar as falhas destes – estritamente ligados à ficção – quando aplicados ao gênero biográfico.

Monk (2007) inicia sua análise discorrendo sobre o ensaio *The new biography*, que, para o crítico, já inicia mal com as escolhas que a autora faz para exemplificar paradigmas dos modelos vitoriano e novo da biografia nos anos 1920, Sidney Lee para o primeiro e Harold Nicolson com *Some people* para o segundo. Monk (2007) acredita que Lee se voltou contra os mesmos valores vitorianos os quais Strachey ridicularizou nos seus *Eminent victorians*, e que *Some people*, na verdade, seria um péssimo exemplo para ser tido como o modelo de biografia de Nicolson. *Some people* acaba por ser um livro difícil de classificar, com sua combinação de biografia com autobiografia e ficção, muito divergente da biografia que o escritor inglês escreveu sobre o poeta Paul Verlaine e de sua posterior história do gênero. Para Monk (2007), *Some people* enfaticamente

“não é um exemplo paradigmático da Nova Biografia inaugurada por Strachey. Strachey argumentou sobre brevidade, estilo, irreverência e um interesse em personagens; ele não argumentou sobre ficção em biografia¹⁵⁹”. Tal afirmação converge com o que Novarr (1986) escreve: “quando Strachey diz que a função do biógrafo é ‘desnudar os fatos do caso como ele os entende’; quando ele diz ‘o que almejei com este livro – desnudar os fatos de alguns casos, como eu os compreendo, sem paixão, imparcialmente [...]’¹⁶⁰” acaba por levar a constatação de que seus sentimentos “não são diferentes da demanda de Lee para o biógrafo exercitar uma ‘independência honesta de julgamento’ e o tipo de perspectiva que permite ‘pensamento desprendido e irrestrito’ para pesar fatos averiguáveis’¹⁶¹”.

Acredito, porém, serem notáveis, e não necessariamente negativas, as contradições existentes nestas reflexões: se Strachey não prezava por ficção em biografia, como pensa Monk (2007), por outro lado Novarr (1986) afirma sobre Strachey e a biografia dos 1920 terem uma ênfase na “*artcidade* do biógrafo¹⁶²”; Lee ter sido realmente uma péssima escolha para designar o pensamento vitoriano acaba por ser uma afirmação problemática, levando-se em conta que o mesmo foi um escritor-chave e editor do *Dictionary of national biography*, visto por Nadel (1984) como o lugar onde melhor se encontra exibida a devoção vitoriana por fatos; E se Nicolson foi uma péssima escolha para exemplificar a Nova Biografia, como se pensar isto de uma obra que descreve personalidades importantes em situações cômicas, estreita mais ainda as fronteiras entre ficção, biografia e autobiografia, e evidencia um biógrafo de julgamento independente, não atrelado a reverências? Afinal, estas parecem ser qualidades prezadas pelos biógrafos da nova escola de biografia dos 1920 e presentes em suas obras, incluindo as produções de Strachey e da própria Woolf.

¹⁵⁹ MONK, 2007, p.3. Tradução minha de: “[...] it is emphatically *not* is a paradigmatic example of the New Biography inaugurated by Strachey. Strachey had argued for brevity, style, irreverence and an interest in character; he had *not* argued for fiction in biography”.

¹⁶⁰ NOVARR, 1986, p.28-29. Tradução minha de: “When Strachey says that the biographer’s business is ‘to lay bare the facts of the case, as he understands the’; when he says, ‘That is what I have aimed at in this book – to lay bare the facts of some cases, as I understand them, dispassionately, impartially’ [...]”.

¹⁶¹ NOVARR, 1986, p.29. Tradução minha de: “[...] his sentiments are no different from Lee’s demands that a biographer exercise ‘honest independence of judgement’ and the kind of perspective that allows ‘detached and unfettered thought’ to weigh ascertainable facts”.

¹⁶² NOVARR, 1986, p.30. Tradução minha de: “by 1920 there is very considerable stress on the artistry of the biographer”.

Monk (2007) prossegue argumentando sobre algo que parece ser central no pensamento de Woolf, a ilustração da vida interior na retratação de sujeitos biografados, constatando que “a vida, na visão dela, é algo que não pode ser visto do exterior; é algo que pode ser compreendido *apenas* de dentro. Representar uma vida verdadeiramente é capturar fielmente os pensamentos, sentimentos, [...] etc. que constituem nossa experiência¹⁶³”. Sobre isso, Monk (2007) menciona a crítica feita por Woolf ao que ela chama de escritores eduardianos – separados por dez a vinte anos de diferença entre eles e a geração de Woolf e Strachey –, dentre os quais H.G. Wells, tidos pela escritora como materialistas focados estritamente a fatos, impressões exteriores e o que Woolf chama de ponto de vista masculino, o mesmo pensamento ávido por guerras e feitos notáveis. Tal ponto de vista falharia em capturar as características de personalidades, interiores, que só poderiam ser compreendidas por indivíduos de maior sensibilidade e afeitos mais às coisas abstratas e escondidas que as concretas e visíveis. Monk (2007) afirma que, em direção oposta a tal ponto de vista masculino, há “pensamento, devaneio, consciência, o ‘chuveiro *interno* de inúmeros átomos’ que Woolf iguala a *vida*¹⁶⁴”, coisas que os escritores eduardianos deixaram de lado, um certo ponto de vista feminino descrente de conhecimento factual e sem grande afeição por ações, antitético ao ponto de vista focado em coisas interiores, abstratas e relativas a pensamento.

Em *A meia marrom*, último capítulo de *Mimesis*, Auerbach (2015) seleciona uma passagem de *To the lighthouse* para analisar a escrita e o processo de composição narrativa de Woolf, vistos pelo filólogo como essencialmente caracterizados por não se tratar “apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos [...]”¹⁶⁵, o que pode ser encontrado seja nos monólogos dos seis personagens de *The waves* ou na retratação de um personagem composto por outros sujeitos, como em *Orlando*. Auerbach (2015) infere que Woolf, enquanto escritora, se abandonou “muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, e, embora, [...], ordene e estilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional [...]”¹⁶⁶. Os acontecimentos exteriores não têm muita importância nas narrativas de Woolf, nas quais frequentemente não parecem existir pontos de vista exteriores ao romance e nem

¹⁶³ MONK, 2007, p.7. Tradução minha de: “Life, in her view, is something that *cannot* be seen from the outside; it something that can *only* be understand from within. To represent life truly is to capture faithfully the thoughts, feelings, fleeting impressions, etc. that constitute our experience”.

¹⁶⁴ MONK, 2007, p.7. Tradução minha de: “[...] thought, reverie, consciousness, the *internal* ‘shower of innumerable atoms’ that Woolf equates with *life*”.

¹⁶⁵ AUERBACH, 2015, p.483.

¹⁶⁶ AUERBACH, 2015, p.485.

realidades objetivas. Para Auerbach (2015), o essencial nas obras de Woolf é que “um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais¹⁶⁷”. O filólogo pensa que a técnica característica de Virginia Woolf “[...] consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, [...], é apenas uma ocasião [...]”¹⁶⁸, de modo que “[...] todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador¹⁶⁹”.

Auerbach (2015) considera a produção romanesca de Woolf como *realista*, mas um realismo muito diferente do realismo histórico do século XIX, este marcado por uma busca de objetividade e referencialidade em meio a descrições, visto por Compagnon (2003), em *O demônio da teoria*, menos como reflexo da realidade e mais como “um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros¹⁷⁰”. Essa produção romanesca realista de Woolf - assim como de seus contemporâneos Proust e Joyce - é, para Auerbach (2015), caracterizada por “representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão com os acontecimentos externos [...]”¹⁷¹, artifícios utilizados visando “esquadrinhar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real [...]”¹⁷², e é neste ponto que tal realismo toca o entendimento que Woolf tem da biografia e do factual. A busca de chegar, “através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma¹⁷³” é a mesma que Woolf tem em relação à biografia e ao relato de vidas: ações ou fatos exteriores caem por terra, pois, na concepção da escritora, os fatos íntimos/internos – ao envolver os pensamentos e sentimentos de indivíduos retratados - são os que importam e retratariam melhor vidas e personalidades.

A multiplicidade de sujeitos e perspectivas de que trata Auerbach (2015) é resgatada por Heims (2005), que também analisa *To the lighthouse* e propõe uma leitura que compreende a escrita de Woolf como uma recomposição da realidade feita a partir de impressões em meio à complexa

¹⁶⁷ AUERBACH, 2015, p.487.

¹⁶⁸ AUERBACH, 2015, p.487.

¹⁶⁹ AUERBACH, 2015, p.487.

¹⁷⁰ COMPAGNON, 2003, p.107.

¹⁷¹ AUERBACH, 2015, p.492.

¹⁷² AUERBACH, 2015, p.487.

¹⁷³ AUERBACH, 2015, p.491.

interação de múltiplas perspectivas subjetivas. Heims (2005) infere que Woolf e os outros escritores modernistas não estavam interessados em revisar o conceito do que constituiria a realidade, e sim em uma “[...] nova visão de *como* a realidade era constituída, percebida e representada, e uma atitude alterada perante a realidade¹⁷⁴”. O principal, para os modernistas britânicos, não foi o que estava sendo criticado por eles em suas narrativas – a sociedade, os costumes e valores, o *ethos* novecentista -, mas como perceber a realidade em sua multiplicidade. Se as gerações anteriores de escritores louvavam a supremacia da autoritária figura autoral e de narradores oniscientes, a escrita de Woolf trouxe consigo “as perspectivas alternáveis do pensamento e experiência dos personagens como se fossem mais iluminados pelo interior que pelo exterior¹⁷⁵”.

Heims (2005), ao analisar *To the lighthouse*, atesta que tanto Mr. Ramsay quanto Mrs. Ramsay, o casal de personagens central do romance – o primeiro, na leitura do crítico, indica uma forte alusão ao pai de Woolf, Leslie Stephen -, são construídos em uma rede complexa de perspectivas múltiplas, constituindo-se a partir de suas próprias impressões de si e das dos outros personagens, existindo para o leitor pela forma como são percebidos e pensados por outros, assim como pelas suas próprias impressões destes outros e de si próprios, algo que converge com a ideia de *retratos compostos* desenvolvida por Saunders (2010), que será discutida mais à frente; desta forma, a “realidade é subjetivamente percebida pelos pontos de vista de numerosos personagens¹⁷⁶” e não é “[...] em *To the Lighthouse* uma questão de fato, mas de impressão¹⁷⁷”. Assim, “o que Woolf enquanto escritora, então, requisita de sua leitora é a capacidade de integrar, de constelar disparidades em unidades¹⁷⁸”, algo que Pinho (2015) indica como um pensamento central para os artistas de *Bloomsbury*. Disto, se pensarmos no que Heims (2005) constata sobre a recomposição da realidade feita por Woolf, a importância das coisas interiores e o marcante entrelaçamento de

¹⁷⁴ HEIMS, 2005, p.70. Tradução minha de: “[...] new vision of how reality was constituted, perceived, and represented, and an altered attitude towards reality”.

¹⁷⁵ HEIMS, 2005, p.71. Tradução minha de: “the shifting perspectives of the characters’ thought and experience as if beamed from within rather than delivered from outside them”.

¹⁷⁶ HEIMS, 2005, p.90. Tradução minha de: “reality is subjectively perceived from the points of view of a number of characters”.

¹⁷⁷ HEIMS, 2005, p.90. Tradução minha de: “[...] in *To the Lighthouse* a matter of fact, but of impression”.

¹⁷⁸ HEIMS, 2005, p.93. Tradução minha de: “what Woolf as a writer, then, requires of her reader is the capacity to integrate, to constellate disparities into unities”.

perspectivas subjetivas múltiplas, aparentam ser diretamente ligados os pensamentos da escritora sobre ficção e biografia.

Para Monk (2007), a impaciência de Woolf com o que ela vê como excesso dos eduardianos em descrever as coisas no mundo e as impressões exteriores das pessoas a leva a não apenas caricaturas brutas de seus métodos compositivos ficcionais, mas também a uma reação exagerada e insensata contra descrições factuais, tão caras aos eduardianos. O ensaio de Woolf intitulado *Mr. Bennett and Mrs. Brown* é mencionado como um grande exemplo de sua ojeriza a estes escritores, a começar pelo seu título, referindo a Arnold Bennett, um dos mais notáveis eduardianos. Neste trabalho, Woolf discute sobre a criação de personagens em textos ficcionais, concordando com a afirmação do próprio Bennett de que “se os personagens são reais, o romance terá uma chance; se não o são, estará fadado ao esquecimento¹⁷⁹”. Monk (2007) indica que para Woolf o que interessa é como personagens são apresentados quando refletidos sob as mentes, percepções, crenças e *backgrounds* culturais de múltiplos observadores, o que acredito ir de encontro posteriormente com a visão da escritora sobre a retratação de personagens de biografia em seu ensaio *A arte da biografia*¹⁸⁰, quando indica a importância do papel do biógrafo de levar em conta diversos ângulos e pensamentos possíveis sobre as pessoas.

Em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Woolf menciona sobre um hipotético encontro com uma mulher de meia-idade em um trem, ouvindo trechos da conversa desta com outra pessoa. O que importa para Woolf é como um escritor escreveria a partir das impressões sobre esta pessoa, de forma que a escritora critica como os eduardianos, com seu materialismo e opaco ponto de vista *masculino*, falhariam em capturar as características *reais* de Mrs. Brown, afeitos a detalhes exteriores superficialmente tidos como *reais* – o cerne das descrições eduardianas - em detrimentos das características de uma personalidade, estas interiores. Monk (2007) afirma que o que difere Woolf e os escritores de seu meio dos eduardianos é a rejeição do materialismo destes últimos, em favor de um interesse mais aprofundado em personalidade e mente, uma determinação consequente de inventar novos modos de capturar Mrs. Brown. Para Monk (2007), a preocupação central de Woolf consiste em “preservar Mrs. Brown como uma impressão dentro da mente de Virginia

¹⁷⁹ WOOLF apud MONK, 2007, p.13. Tradução minha de: “If the characters are real, the novel will have a chance; if they are not, oblivion will be its portion”.

¹⁸⁰ Cf. WOOLF, Virginia. *A arte da biografia*. In: O valor do riso e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Woolf¹⁸¹”, diferindo do materialismo realista afeito a factualidade de escritores como Bennett e Wells; deste modo, para a escritora, o que há de mais real em nossas vidas são coisas interiores. Monk incomoda-se a partir destas reflexões: “como a biografia pode, atrelada como é a fatos e evidências externas, ter sucesso em capturar a realidade das vidas de seus sujeitos enquanto essas vidas – como todas as vidas – são *essencialmente* constituídas por eventos *internos*?¹⁸²”, sendo este, para o crítico, o problema geral.

O que mais exige explicação, pela ótica de Monk (2007), para qualquer indivíduo que tenha conhecimento das obras de Woolf, é de como conciliar a crítica feita pela autora a Nicolson – isto é, utilizar demais recursos ficcionais em biografia – com a escrita de *Orlando* (1928), uma obra que embora tenha em seu subtítulo o marcador paratextual “uma biografia”, acaba por indicar um romance por demais ficcional, afinal apresenta um personagem que não só vive por centenas de anos, mas ainda por cima em determinado ponto acorda subitamente tendo o corpo transformado em um de outro gênero, apesar de ser apontado pela própria autora que *Orlando* na verdade foi certo tipo de retratação – e dedicada a – da sua amiga e amante Vita Sackville-West, escritora e, coincidentemente, esposa do próprio Harold Nicolson. Monk (2007) vê certa inconsistência na escrita de *Orlando* com o que a escritora escreveu um ano antes em *The new biography*, argumentando que as verdades dos fatos e da ficção devem ser colocadas separadamente. Sobre isto, prossegue o crítico:

Acredito que a chave para isto se encontra na convicção de Woolf, articulada diretamente em “The New Biography” e dramatizada em *Orlando*, que a biografia *não poderia* resolver seu próprio problema central. No coração de sua razão para acreditar nisto (e, em minha opinião, seu legado mais pernicioso para a teoria da biografia) está sua visão de que um *eu* possa ser fielmente descrito *apenas* na ficção. Decorre desta visão que a biografia nunca pode capturar adequadamente a pessoa que tenta descrever, e que o único modo de escrever uma biografia adequada [...] não foi afinal escrever uma biografia, mas um romance.¹⁸³

¹⁸¹ MONK, 2007, p.19. Tradução minha de: “Woolf’s central concern—which lies at the heart of her rejection of the methods of the Edwardians—is to preserve Mrs Brown as an impression inside the mind of Virginia Woolf”.

¹⁸² MONK, 2007, p.26. Tradução minha de: “how can biography, tied as it is to facts and external evidence, succeed in capturing the reality of the lives of its subjects when those lives—like all lives—are essentially constituted by internal events?”.

¹⁸³ MONK, 2007, p.28-29. Tradução minha de: “The key to this, I think, lies in Woolf’s conviction, articulated directly in “The New Biography” and dramatised in *Orlando*, that biography *could not* solve its own central problem. At the heart of her reason for believing this (and, in my opinion, her most pernicious legacy for the theory of biography) is her view that the self can be truthfully described *only* in fiction. It follows from this view that biography can never adequately capture the people it attempts to describe, and that the only way of writing an adequate biography [...] was not to write biography at all, but a novel”.

Monk (2007) prossegue discorrendo novamente sobre a escolha de Woolf para representar Lee como paradigma vitoriano de biografia, uma escolha vista pelo crítico como péssima, argumentando que Lee, em uma célebre palestra sobre o gênero, *The principles of biography* (1911), na verdade se opõe à ênfase vitoriana de edificação moral como propósito da biografia, pensamento recorrente nesta mesma palestra do biógrafo inglês. Tal ideia que pode ser vista em momentos quando Lee afirma que “a biografia não é uma serva de instrução ética¹⁸⁴” e não apenas na sua frase resgatada por Woolf, que Monk vê como uma deturpação da frase original: “a meta da biografia não é a edificação moral que pode fluir a partir da vigilância de vício ou virtude; é a verdadeira transmissão da personalidade¹⁸⁵”. Woolf teria, na ótica de Monk (2007), deturpado essa frase, retirando a sua seção do meio, de forma que a sentença não só ficasse mais simples em termos de estruturação/composição textual, mas servisse ao interesse da escritora de retratar Lee como um vitoriano conservador.

Monk (2007) argumenta ainda sobre a crítica feita por Woolf à biografia de Lee sobre Shakespeare, que estaria repleta de fatos, porém que culminaram em uma obra extensa, entediante e sem vida. Para o crítico, soa difícil a ideia de se pensar em uma obra de quase quinhentas páginas sobre o grande poeta/dramaturgo inglês sem que o biógrafo tivesse de recorrer eventualmente a procedimentos artísticos/ficcionais. Parece-me problemático tal ponto: se, por um lado, Lee representava pelo *Dictionary of national biography* a obsessão factual vitoriana afeita a cientificidade e certos valores como masculinidade, como aponta Nadel (1984), por outro lado este mesmo biógrafo se voltava a edificações morais e incentivava o lado artístico de biografias. Qual seria a régua exata para medir posicionamentos tão distintos? De um jeito ou de outro, me soam problemáticas tanto as classificações fechadas de Woolf quanto as de Monk sobre o biógrafo inglês. Seja como conservador e vitoriano, ou subversivo e ligado aos novos modelos de biografia, se mostra difícil poder definir um posicionamento unilateral de Lee.

Por fim, Monk (2007) acredita que as polaridades – pensamento/ação, interior/exterior, mente/matéria, masculino/feminino - que dominam o pensamento de Woolf tanto em seus textos críticos – *Modern fiction, Mr. Bennett and Mrs. Brown* – quanto em suas obras ficcionais – *Jacob's room, The mark on the wall* -, todos estes quatro analisados pelo crítico, forçaram sobre Woolf uma

¹⁸⁴ LEE apud MONK, 2007, p.30. Tradução minha de: “[...] biography is no handmaid of ethical instruction”.

¹⁸⁵ LEE apud MONK, 2007, p.30. Tradução minha de: “The aim of biography is not the moral edification which may flow from the survey of either vice or virtue; it is the truthful transmission of personality”.

imagem da biografia que não se encaixava com o que ela própria sabia. Aplicando estas polaridades, “ela persuadiu a si própria a acreditar no biógrafo como alguém cuja concepção de vida foi dominada por fatos exteriores, objetos materiais e ações, particular e caracteristicamente ações masculinas, tais como travar guerras¹⁸⁶”. Monk (2007) conclui afirmando que, pela aplicação dos pensamentos de Woolf sobre ficção, *The new biography* não mostra a biografia como uma “tentativa falha de realizar uma tarefa que apenas a ficção pode executar de forma bem-sucedida; mostra mais que quando aplicados à biografia, os pensamentos de Woolf sobre ficção revelam-se fundamentalmente falhos¹⁸⁷”.

Embora falha e fracasso sejam termos que se repetem nesta discussão, pensemos eles não de forma negativa; mas sim como uma potência que possibilita novos caminhos em relação aos gêneros, que estreita – ou mesmo apaga – suas fronteiras, leva a reflexões sobre a biografia, a ficção e a prática da escrita. Esse possível fracasso, portanto, desnaturaliza verdades, paradigmas e é dotado de grande potencial crítico e reflexivo, que envolve desde a natureza dos textos ficcionais e biográficos a construções de subjetividade e identidade.

2.2. Woolf e a *auto/biografia*

Em *Self impression: life-writing, autobiographical fiction, and the forms of modern literature*, Saunders (2010), professor britânico de literaturas de língua inglesa, realiza um trabalho crítico sobre a produção de Woolf no que tange a biografia e a fronteira tênue entre o biográfico e o autobiográfico. Saunders (2010) indica como a escrita de vida de Woolf, assim como a sua escrita sobre as escritas de vida, retratam uma reação complexa à tradição vitoriana representada pelo *Dictionary of national biography* – o que converge com Nadel (1984), que pensa tal publicação como exemplo vitoriano também -, patriarcal, convencional, impessoal e censora. Em seu texto, Saunders evidencia um posicionamento mais favorável e positivo em relação a Woolf enquanto

¹⁸⁶ MONK, 2007, p.35. Tradução minha de: “she persuaded herself that the biographer was someone whose conception of life was dominated by external facts, material objects, and actions, particularly characteristically male actions, such as fighting wars”.

¹⁸⁷ MONK, 2007, p.37. Tradução minha de: “[...] show biography to be a failed attempt to accomplish a task that only fiction can carry out successfully; rather it shows that, when they are applied to biography, Virginia Woolf’s thoughts about fiction reveal themselves to be fundamentally flawed”.

biógrafa, diferindo-se da ótica evidentemente negativa de Monk (2007). Saunders (2010) acredita que com *The new biography*, Woolf se mostrou não apenas como uma grande teórica da escrita de vida assim como de ficção, mas também de suas possíveis combinações, o que o crítico caracteriza como “ficção auto/biográfica¹⁸⁸”, termo recorrente ao longo do trabalho.

Saunders (2010) menciona sobre as obras de Woolf que evidenciam formas compostas que parodiam, zombam e fantasiam a partir da biografia: as já mencionadas *Jacob's room* (1922) e *Orlando* (1928), e *Flush* (1933). Está presente uma visão mais positiva sobre *Jacob's room* que a análise feita de Monk, um romance que, para Saunders (2010), apresenta uma relação antitética com a biografia. O crítico cita um momento do romance onde Woolf escreve “deve-se seguir pistas, não exatamente o que é dito, nem inteiramente o que é feito¹⁸⁹”, sendo que uma vida relatada pelo *Dictionary of national biography* necessariamente priorizaria os atos públicos do sujeito, o que foi dito e feito. Saunders (2010) propõe uma chave de leitura que vê *Jacob's room* como simultaneamente uma paródia tanto de um romance de formação, no qual ocorre uma falha no desenvolvimento pessoal de seu personagem principal, quanto de uma biografia, na qual o biógrafo narrador falha em capturar seu sujeito e enquadrá-lo nas estruturas tradicionais da biografia. *Jacob's room* demonstra coisas omissas e implícitas, algo impensável para escritores do realismo histórico, que necessitariam de uma completa explicação sobre as coisas relativas ao personagem principal. Justamente por isso, Saunders (2010) menciona a leitura feita pela crítica Rachel Bowlby, que vê este livro como um gesto de “desmascarar os ideais da biografia vitoriana¹⁹⁰”, em que Woolf não se contenta em somente denegrir a biografia vitoriana, mas também opõe seu próprio método compositivo de colagem impressionista.

As regras e técnicas aplicadas por Woolf à escrita de vida são vistas por Saunders (2010) como as mesmas aplicadas à ficção, o que dialoga em certo ponto com o que Monk (2007) pensa a respeito da relação entre os pensamentos sobre ficção e biografia em Woolf. As antinomias utilizadas pela escritora são tidas por Saunders (2010) como a base do ensaio *Modern fiction*, levando à constatação de que “o privilégio do interno, privado, e das impressões evanescentes sobre o exterior, público e marcas regulares são seu princípio cardinal para escrever vidas, ou por escrever

¹⁸⁸ SAUNDERS, 2010, p.440. Tradução minha de: “[...] auto/biografiction”.

¹⁸⁹ WOOLF apud SAUNDERS, 2010, p.440. Tradução minha de: “one must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done”.

¹⁹⁰ BOWLBY apud SAUNDERS, 2010, p.441. Tradução minha de: “[...] debunking of the ideals of Victorian biography”.

‘vida’¹⁹¹”. Saunders (2010) vê criticamente as marcantes e recorrentes antinomias de Woolf, acreditando que elas não são todas comensuráveis, como as relativas a gênero e frieza/sentimentalidade, pois, afinal, pessoas podem ser de forma intercalada e simultânea frias e sentimentais, e mesmo as concepções de masculino/feminino podem ser permutáveis e debatíveis, de modo que talvez *Jacob’s room* em 1922 tenha antecipado a escrita de *Orlando* seis anos depois.

Flush (1933) é mencionado por Saunders (2010), um livro que funciona como paródia de biografia ao mesmo tempo em que aplica convenções de biografia humana à vida de um cachorro que, não obstante, era o animal de estimação de Elizabeth Barrett e Robert Browning, dois escritores notáveis da época vitoriana. Com *Flush*, Saunders (2010) acredita que Woolf aponta também para as limitações do ponto de vista humano: o cachorro retrata e vê os sujeitos obscurecidos pelo casal abastado – servos, etc. – e ao mesmo tempo leva à consciência de que uma das limitações do ponto de vista humano é assumir que os únicos olhos válidos seriam os do casal, os donos do animal. Saunders (2010) pensa que em *To the lighthouse* (1925), possivelmente um dos romances da escritora com mais evidências e traços autobiográficos, senão o maior, Woolf já ataca o questionamento sobre se histórias devem ser contadas fora da consciência humana, e se sim, como isto deveria ser feito. Nos momentos da narrativa em que a casa vazia detém o foco, mesmo quando humanos marcam suas presenças, “a biografia é revirada, de modo que os humanos habitam apenas as margens, e os elementos que biógrafos deixam nas margens ou de lado tornam-se o centro¹⁹²”.

Orlando (1928), escrito entre *Jacob’s room* e *Flush*, evidencia, para Saunders (2010), aspectos de ambos os livros. Como *Jacob’s room*, é um romance focado na vida de um único indivíduo humano; como *Flush*, utiliza a forma de uma biografia falsa, mesmo tendo como subtítulo “uma biografia”, que, como muitas coisas no livro, é claramente ficcional. Saunders (2010) indica que desde seu lançamento, *Orlando* foi tido em sua recepção como uma paródia da biografia, em especial dos modelos apresentados pelo *Dictionary of national biography* e as convenções envolvendo temporalidade e experiência, de modo que “o problema de Woolf, tanto

¹⁹¹ SAUNDERS, 2010, p.441. Tradução minha de: “[...] the privileging of internal, private, and evanescent impressions over the external, public and regulated markers is her cardinal principle for writing lives, or for writing ‘life’”.

¹⁹² SAUNDERS, 2010, p.443. Tradução minha de: “[...] turns biography inside out, so the humans only populate the margins, and the elements that biographers leave on the margins or leave out altogether become the centre”.

em sua ficção quanto em seu pensamento sobre auto/biografia, é imaginar formas alternativas para essa experiência¹⁹³”.

Saunders (2010) constata que *Orlando* é cheio de fantasias metabiográficas sobre como se escrever tempo de vidas – como será comentado mais a fundo depois -, onde noções convencionais de cronologia são apresentadas como absurdamente inadequadas em diversos momentos, contestando os referidos métodos de se escrever biografias; e, “ao invés de tentar alcançar uma compreensão biográfica, Woolf oferece um clássico relato modernista sobre duração¹⁹⁴”. *Orlando* não só subverte convenções de temporalidade linear e transgrede estereótipos de gênero, mas também evidencia “um problema comum em biografias literárias: como representar pensamento ou escrita em uma vida onde estas atividades predominam sobre paixões e ação [...]”¹⁹⁵. Na visão de Saunders (2010), com *Orlando*, Woolf desenvolve a consciência da virada do século XIX para o XX de que as convenções sobre biografia começam a soar absurdas, e tão logo começam a serem vistas como convenções, não podem mais realizar o trabalho de criar transparentemente a impressão de autoridade e objetividade.

O envolvimento complexo de Woolf com o círculo de críticos e artistas de *Bloomsbury* é visto por Saunders (2010) como uma reação contra seu pai, Leslie Stephen e as normas de seu *Dictionary of national biography*. Saunders (2010) pensa de forma similar a Nadel (1984) sobre o referido dicionário: “[...] não foi apenas uma instituição vitoriana, mas [...] pode ser considerado a ala biográfica do *Establishment*: uma iniciativa dedicada a definir nacionalidade e história nacional em termos de ‘vidas de grandes homens’¹⁹⁶”.

Quando Woolf escreveu *The new biography*, para Saunders (2010), ela tinha em mente na verdade *Bloomsbury* e seu pensamento sobre crítica e arte. Strachey se destacou como grande prático desta Nova Biografia na visão do crítico contemporâneo, tentando realizar aquilo que via na tradição biográfica francesa – Novarr (1986) e Nadel (1984) também apontam a reverberação

¹⁹³ SAUNDERS, 2010, p.444. Tradução minha de: “So Woolf’s problem, in her fiction as well as her thinking about auto/biography, is to imagine alternative forms for that experience”.

¹⁹⁴ SAUNDERS, 2010, p.445. Tradução minha de: “[...] instead of attempting biographical comprehensiveness, she offers a classic modernist account of duration [...]”.

¹⁹⁵ SAUNDERS, 2010, p.446. Tradução minha de: “[...] a problem common to literary biographies of how to represent thinking or writing, in a life where these activities predominate over passions and action [...]”.

¹⁹⁶ SAUNDERS, 2010, p.451. Tradução minha de: “The DNB was not only a Victorian institution, but [...] might be considered the biographical wing of the *Establishment*: an enterprise dedicated to defining nationality and national history in terms of the ‘lives of great men’”.

da produção francesa para Strachey -, privilegiando uma brevidade nos relatos de vida. Saunders (2010) indica que Strachey foi um dos pioneiros seminais que Nicolson teve em mente quando afirmou que “o elemento principal da biografia do século vinte foi um peculiar selo de desprendimento¹⁹⁷”, culminando em uma ótica por parte dos biógrafos marcada por impessoalidade – marcante dos artistas modernos – que ironizava os sujeitos biografados enquanto expressava a personalidade do artista. O principal efeito almejado por Strachey era desmascarar, como argumentado por Saunders (2010). A biografia, assim como a história, estava mascarada por valores do século anterior afeitos à factualidade e cientificidade.

Strachey é tido por Saunders (2010) como o biógrafo do começo do século XX que ficou mais conhecido por ironia. O crítico propõe que nos momentos em que o narrador de *Orlando* soa irônico ou paródico, “é possível que além de estar zombando com as noções vitorianas de biografia, Woolf também está aludindo um pastiche, ou mesmo uma paródia gentil, do ‘desmascaramento’ celebrado de Strachey destas mesmas noções¹⁹⁸”. Diante disto, e como indiquei na introdução, a chave de leitura que proponho neste trabalho é **conceber *Orlando* como uma resposta aos modelos de biografia feitos por Strachey e Nicolson.**

Nicolson, com *Some people*, foi um pouco além da reverberação do modelo stracheyano, realizando uma mistura de autobiografia com biografia e ficção, retratando uma composição de personagens que misturavam personagens reais com personagens imaginários, colocando “pessoas reais em situações imaginários e pessoas imaginárias em situações reais¹⁹⁹”, sendo justamente esta qualidade que Woolf resgatou, como indica Saunders (2010). O crítico acredita também que “foi sua desestabilizadora leitura de *Some people* (1927) que a incitou no seu próximo experimento com escrita de vida”, isto é, *Orlando* (1928).

Embora em um tom diferente do negativismo de Monk (2007), Saunders enxerga alguns problemas na relação do pensamento de Woolf sobre biografia e a sua prática. Retomando a ideia de Woolf em *The new biography* sobre a impossibilidade de junção dos mundos factual e ficcional,

¹⁹⁷ NICOLSON apud SAUNDERS, 2010, p.453. Tradução minha de: “[...] the main element in twentieth-century biography was a peculiar brand of sceptical detachment”.

¹⁹⁸ SAUNDERS, 2010, p.457. Tradução minha de: “[...] it is possible that besides mocking Victorian notions of biography Woolf is also hinting at a pastiche, or even a gentle parody, of Strachey’s celebrated ‘debunking’ of the same notions”.

¹⁹⁹ NICOLSON apud SAUNDERS, 2010, p.459. Tradução minha de: “[...] to put real people in imaginary situations, and imaginary people in real situations”.

que se repete anos depois com *A arte da biografia*, o crítico acredita ser estranho que estes ensaios escritos ao lado destas “duas ficções biográficas são tão opostos ao método que usam tão triunfantemente. Estranho, ainda por cima, dado que muito do melhor trabalho dela é profundamente *ficcional e auto/biográfico*²⁰⁰”. Saunders (2010) propõe que talvez a questão para Woolf seja que a combinação de fatos com ficção seja inadmissível em biografias, mas não em textos de ficção, de modo que escritores não devem “combinar fato e ficção sob o selo de biografia; mas se o fizerem sob o selo de ficção, seria outra história, especialmente se eles também ficcionalizam o processo biográfico. Strachey e Nicolson, [...], escreveram auto/biografia como romancistas²⁰¹”.

2.3. Hussey: Woolf, o silêncio, a ausência e os fantasmas

Em *Woolf: after lives*, Hussey (2012), professor de literatura inglesa da Pace University em Nova Iorque, discute a visão da escritora inglesa sobre biografia e a escrita de vida, se opondo e criticando diretamente o trabalho de Monk (2007). Hussey (2012) pensa que uma série de ataques conservadores, patriarcais e homofóbicos tentam denegrir e derrubar o pensamento de Woolf, que não só foi marcante em termos de contestação e liberação sexual, mas também possibilitou novos horizontes de discussão teórica sobre estudos de identidade e subjetividade que se desenvolveram a partir dos anos 1960, transitando entre as fronteiras da arte, da vida e da própria escrita auto/biográfica; muitos destes ataques a Woolf, para o crítico, ocorrem como tentativa de reestabelecer o mesmo ponto de vista masculino dos escritores eduardianos ao qual a escritora se opôs em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Para Hussey (2012), os questionamentos e estreitamentos das relações entre biografia e ficção feitos pela própria Woolf “contribuíram significativamente para a prática comum de se ler seus romances como narrativa autobiográfica²⁰²”, instaurando um sistema

²⁰⁰ SAUNDERS, 2010, p.467. Tradução minha de: “Otherwise it seems strange that these essays written either side of those two biografictions are so opposed to the method they use so triumphantly. Stranger still, given how much of her best work is deeply auto/biografictional”.

²⁰¹ SAUNDERS, 2010, p.467-468. Tradução minha de: “[...] combine fact and fiction under the sign of biography; but if they do it under the sign of fiction it will be a different story; especially if they fictionalize the biographic process as well. Strachey and Nicolson had, [...], written auto/biography as novelists”.

²⁰² HUSSEY, 2012, p.14. Tradução minha de: “have contributed significantly to the common practice of reading her novels as autobiographical narrative”.

auto-reflexivo em que as noções de verdade, realidade e vida são chamadas para discutir a própria ideia de uma Virginia Woolf, de modo que “versões antagonistas de Woolf frequentemente se centram em disputas de limite, esforços de policiar linhas de demarcação de gênero que ela consistentemente criticou²⁰³”. Neste ponto, o trabalho de Hussey dialoga com o que Lee (2007) infere em *Virginia Woolf’s nose*, constatando que muito da vida e dos trabalhos de Woolf, desde sua morte, vem sendo “[...] passionalmente idealizado de forma variada, vilipendiado, ficcionalizado e mitificado²⁰⁴”.

Em seu texto, Lee (2007) analisa o filme *As horas* (2003), baseado em livro de Michael Cunningham, que, para a crítica e biógrafa, acaba por ser um exemplo da ficcionalização feita sobre Woolf, uma versão em que “biografia e ficção tornaram-se mutuamente borradas para produzir uma imagem de Virginia Woolf que gerou um pouco de raiva naqueles que sentiram que ela foi traída²⁰⁵”. Lee (2007) vê negativamente a retratação de Woolf feita em *As horas*, por diversos motivos que indicam imprecisão e distorção neste relato de vida – como a exclusão do lado mais engajado da escritora –, de forma que o retrato de Woolf feito no filme pode, por um lado, ter uma importância negativa justamente por consolidar uma imagem de certa forma imprecisa sobre a escritora britânica, mas, por outro, tal visão sobre Woolf não merece tanta atenção assim, pois Woolf “continua a ser reinventada [...] a cada novo adepto, leitor, editor, crítico e biógrafo. Não há como possuí-la, ou os fatos de sua vida²⁰⁶”.

A visão de Monk (2007) sobre o legado de Woolf para a biografia ser um infortúnio e mera aplicação de seus pensamentos falhos sobre ficção é veementemente criticada por Hussey (2012). O crítico argumenta que, para Monk (2007), seria um equívoco o livro de Nicolson ser tido como “stracheyano”, sendo que Strachey estaria mais focado em uma apresentação impessoal e moderada de fatos, enquanto o livro de Nicolson é visto como mera mistura de fatos e ficção. Hussey (2012) pensa que, na verdade, Strachey deixa claro ao final de cada capítulo de *Eminent victorians* que os sujeitos relatados em seu trabalho não deveriam ser valorizados por fatos, e que Woolf, ao contrário

²⁰³ HUSSEY, 2012, p.14. Tradução minha de: “antagonistic accounts of Woolf often center on border disputes, efforts to police lines of genre demarcation that she consistently critiqued”.

²⁰⁴ LEE, 2007, p.39. Tradução minha de: “[...] variously and passionately idealised, vilified, fictionalised, and mythologized”.

²⁰⁵ LEE, 2007, p.39. Tradução minha de: “biography and fiction have become blurred together to produce an image of Virginia Woolf which has aroused some anger in those who feel she has been thereby betrayed”.

²⁰⁶ LEE, 2007, p.61. Tradução minha de: “continues to be reiventend – made up, and made over – with every new adapter, reader, editor, critic, and biographer. There is no owning her, or the facts of her life”.

da caracterização de seu argumento feita por Monk (2007), enfatiza que *Some people* não é em absoluto como os trabalhos de Strachey, e sim uma autobiografia.

Hussey (2012) indica que, pela ótica de Monk (2007), Woolf embaça a distinção entre fatos e ficção, e seu erro é “acreditar que a ficção é mais capaz de comunicar a vida ‘real’ que a biografia²⁰⁷”. Monk apresenta uma história de Woolf, *The mark on the wall* (1921), como exemplo da literatura pensada pela escritora em *Modern fiction*, que deixaria para trás o materialismo descritivo dos escritores eduardianos, visto por Monk como uma forma adequada de representar fielmente vidas reais. Hussey (2012) acredita que o problema é justamente Woolf não estar “ancorada na realidade pela ótica de Berkeley, no mundo exterior de eventos e ações²⁰⁸”. *The mark on the wall*, para o crítico, desconcerta Monk por não resolver o paradoxo de que a “uma percepção dos objetos do mundo exterior pode nos tranquilizar de nossa existência, mas outras pessoas podem ser vistas apenas como reflexos de nós mesmos, e não como objetos conhecidos no mundo externo²⁰⁹”. Como indica Heims (2005), a tônica da escrita de Woolf é justamente repensar e reorganizar a realidade e as variadas subjetividades que se entrecruzam, compreendidas através de perspectivas/percepções múltiplas que evidenciem os pensamentos e a experiência presentes no mundo interior de personagens e sujeitos. Diante disto, Hussey (2012) propõe que, na visão de Woolf, pessoas são fantasmas.

The mark on the wall (1921), na visão de Hussey (2012), levou à inevitável escrita de *Jacob’s room* um ano depois, que refletiu o pensamento articulado pela autora em *Modern fiction*, onde Woolf argumenta que “a vida ‘real’ pode ser comunicada apenas através da representação do fluxo de consciência, o registro do pacto de átomos aleatórios na percepção²¹⁰”. Para Hussey (2012), o próprio Monk, parafraseado Woolf, levanta a ideia de que para a autora, “em virtude de representar a vida como ela *realmente* é, em virtude de apresentar pessoas como elas *realmente*

²⁰⁷ HUSSEY, 2012, p.15. Tradução minha de: “[...] believe fiction more capable of communicating ‘real’ life than biography”.

²⁰⁸ HUSSEY, 2012, p.15. Tradução minha de: “[...] she is not grounded in Berkeleyan reality, in the external world of event and action”.

²⁰⁹ HUSSEY, 2012, p.15 Tradução minha de: “[...] perception of the objects of the external world can reassure us of our existence, but other people can be seen ‘only as reflections of ourselves’, not as knowable objects in the external world”.

²¹⁰ HUSSEY, 2012, p.15. Tradução minha de: “[...] Woolf argued that ‘real’ life can only be communicated through the representation of the flow of consciousness, the record of random atom’s impact on perception”.

são, devemos conjurar fantasmas [...]”²¹¹”, sendo que, no fim das contas, Monk (2007) acaba perdendo o ponto de que o protagonista Jacob é de fato um fantasma, pois está morto. Hussey (2012) acredita que Monk (2007) esquece de levar em conta que Woolf foi uma grande escritora do silêncio e da ausência, repetindo o mesmo erro de Bennett: “Jacob está *morto*; é a experiência de sua *ausência* que Woolf invoca em seu livro”²¹²”. Em *Jacob’s room*, Woolf nos mostra este fantasma ausente, Jacob Flanders, que é descrito e relatado através dos olhares de outros – sua mãe, Mrs. Flanders, seus colegas em Cambridge, ou outras mulheres com afeição por ele, como a personagem Clara Durrant -, evidenciando um personagem que é construído sem dizer uma palavra através destas múltiplas impressões. Para Roe (1992), em introdução escrita para o referido romance, Woolf não expressa delineações firmes, descrições fixas ou se ancora em fatos, mas convida o leitor para observar, ganhar e articular um sentido de estar presente no mundo, “o desejo de fazer contato com [...] outros, o desejo de fazer descobertas cognitivas e/ou emocionais, o desejo de conhecer”²¹³”. Roe (1992) indica que, na produção romanesca eduardiana, o amor se trata de romance, seguido por constância e continuidade, retratado através de narrativas em que filhos ideais se casam com outras filhas ideais, evidenciando uma “continuidade do espírito e do alicerce moral do negócio familiar”²¹⁴”. Já o romance modernista, por outro lado, “questiona a relação entre o sujeito e o objeto de desejo”²¹⁵”.

Em *Nature and history in The Years*, Naremore (1980) argumenta que a própria visão singular de Woolf sobre a divisão entre sociedade e indivíduo está no centro de sua queixa a Wells, Bennett e Galsworthy, que, para a escritora, retrataram uma imagem inverídica de personalidade, ao se focarem nas características físicas/exteriores de seus personagens, ignorando suas essências mais profundas. O romance tradicional tornou-se, então, incapaz de descrever personagens em seu *íntimo*, e a sociedade que deu origem a ele também acabou por criar barreiras contra as necessidades biológicas e espirituais de seu povo. Perceber a vida de forma diferente seria, para Naremore

²¹¹ HUSSEY, 2012, p.15. Tradução minha de: “in order to represent life as it *really* is, in order to present people as they *really* are, we must conjure up phantoms [...]”.

²¹² HUSSEY, 2012, p.17. Tradução minha de: “Jacob is *dead*; it is the experience of his *absence* that Woolf evokes in her novel”.

²¹³ ROE, 1992, p.xxiv. In: WOOLF, 1992. Tradução minha de: “the desire to make contact with [...] others, the desire to make cognitive and/or emotional discoveries, the desire to know”.

²¹⁴ ROE, 1992, p.xxiv. In: WOOLF, 1992. Tradução minha de: “continuity of the spirit and moral standing of the family business”.

²¹⁵ ROE, 1992, p.xxiv. In: WOOLF, 1992. Tradução minha de: “questions the relationship between the subject and the object of desire”.

(1980), colocar-se em oposição ao *status quo* social; e “mudar a forma do romance, ou escrever ficções que, de diversos modos, não parecem com romances, foi desafiar a ordem social europeia prevalecente e seus métodos de definir a humanidade²¹⁶”. Monk (2007) acaba, como argumenta Hussey (2012), seguindo uma falsa premissa de que a intenção de Woolf em *Jacob’s room* foi criar um tipo de personagem que satisfizesse o eduardiano Arnold Bennett. Monk (2007) não vê problemas nos artifícios narrativos dos escritores eduardianos e indaga: “se não traremos pessoas à vida por meio de descrever, por exemplo, suas casas, pais, e garrafas quentes, por dizer como sua casa é chamada ou como sua mãe morreu, então como faremos isso?²¹⁷”. Hussey (2012) responde a indagação de Monk afirmando que Woolf provê uma alternativa que ressoa com a arte vanguardista, “[...] expondo os limites do esquema histórico das coisas, o horizonte epistemológico e ontológico dentro do qual sujeitos surgem²¹⁸”. Para Hussey (2012), a alternativa para o que Monk descreve como “realismo filosófico de senso comum” ressoa em um campo cultural povoado por artistas como Samuel Beckett, John Cage e Yoko Ono, antagonizados paralelamente pela hegemonia de *Bennetts* contemporâneos como o próprio Monk.

Hussey (2012) prossegue seu texto discutindo sobre a visão de Monk (2007) a respeito de *The mark on the wall* e da crítica feita ao que foi escrito em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, direto ataque a Bennett e aos outros eduardianos. No referido ensaio, Woolf pensaria na importância de retratar esta hipotética senhora vista no trem pela ótica da retratação de pensamentos, sentimentos, sensações, o mundo íntimo e interior. Por outro lado, os eduardianos privilegiariam a construção de personagens pela descrição do mundo visível, ou óbvio, real e afeito a fatos. Hussey (2012) menciona que, para Monk (2007), a senhora no trem acabava por não ser simplesmente a Mrs. Brown real, mas uma impressão que só aconteceria na mente de Woolf. A Mrs. Brown de Woolf indicaria, como argumenta o crítico citando a própria Virginia, “uma experiência do outro, um espaço dentro do qual uma leitura consciente experiencia a subjetividade da subjetividade²¹⁹”,

²¹⁶ NAREMORE, 1980, p.242. Tradução minha de: “to change the form of the novel, or to write fictions which in many ways do not seem like novels at all, was to challenge the prevailing European social order and its methods of defining humanity”.

²¹⁷ MONK apud HUSSEY, 2012, p.16. Tradução minha de: “if we are not to bring people to life by describing, for example, their houses, fathers, [...], and hot water bottles, by saying what their house is called or how their mother died, then how are we to do it?”.

²¹⁸ HUSSEY, 2012, p.16. Tradução minha de: “in the work of artists unsettling received opinions, exposing the limits of the historical scheme of things, the epistemological and ontological horizon within which subjects come at all”.

²¹⁹ WOOLF apud HUSSEY, 2012, p.17. Tradução minha de: “[...] an experience of the other, a space within which a reading consciousness experiences the subjectivity of subjectivity”.

argumento que conflui com Heims (2005) e Pinho (2015) no que tange o entrecruzamento de subjetividades múltiplas, ou mesmo com Saunders (2010) e a ideia de retratos compostos.

É discutida ainda por Hussey (2012) a leitura – vista por este como equivocada - de Monk (2007) sobre *The mark on the wall*, uma obra vista pelo último como irreal e nem um pouco ligada a fatos exteriores. Hussey (2012) indica uma leitura mais positiva sobre a narrativa, uma perspectiva de alcance social e cultural maior, criticando os valores do ponto de vista masculino: “se recusando a classificar uma marca na parede, o narrador de Woolf mostra como especulação intelectual, [...] resiste a passividade de tempos de guerra²²⁰”, aproximando Woolf dos pensamentos de Adorno e Butler sobre homogeneização da cultura, fascismo e terror. E é este mesmo ponto de vista masculino que Woolf critica em *Orlando*, pela ótica de Hussey (2012), enquanto Monk (2007) vê o livro como mero pastiche exagerado, que indica uma imagem da biografia que simplesmente não se ajustava com aquilo que ela conhecia bem em relação ao gênero, porém “não é a biografia *per se* que Woolf está satirizando aqui, é um ‘ponto de vista masculino’ que requer que casas sejam feitas de tijolos e argamassa, nunca de palavras²²¹”. Hussey (2012) constata que Monk acaba por se enquadrar nesta mesma linha de materialistas - ligados a estabilidade, ordem e senso comum - que antagonizam o mundo interior, mistificador e estranho das obras de Woolf, um mundo formalmente contido em si mesmo e crítico do realismo de senso comum eduardiano.

Woolf, para Hussey (2012), escreveu em um contexto que inclui as produções e reflexões feitas por pensadores como Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Wittgenstein, Benjamin ou mesmo Merleau-Ponty e Derrida. Isto é: Woolf se insere na virada epistemológica crítica do sujeito cartesiano, uma virada na filosofia a partir do fim do século XIX, que foi de “descrever o mundo para uma investigação de suas condições de possibilidade, a ‘formular uma experiência do mundo, um contato com o mundo que precede todo pensamento sobre o mundo’²²²”. Disto decorreu uma expressão filosófica que assumia as mesmas ambiguidades presentes na expressão literária, levando a formas de expressão híbridas, como as obras de Woolf, ou mesmo como os *contos-ensaio* de Jorge Luis Borges alguns anos depois. Hussey (2012) menciona a crítica do cartesianismo no

²²⁰ WALKOWITZ apud HUSSEY, 2012, p.18. Tradução minha de: “[...] refusing to classify a mark on the wall, Woolf’s narrator shows how intellectual speculation, [...], resists the passivity of wartime”.

²²¹ HUSSEY, 2012, p.18. Tradução minha de: “it is not biography *per se* that Woolf is satirizing here, it is a ‘masculine point of view’ which requires houses to be made of bricks and mortar, never of words [...]”.

²²² HUSSEY, 2012, p.20. Tradução minha de: “describing the world to an investigation of its ‘conditions of possibility’, to ‘formulating an experience of the world, a contact with the world which precedes all thought about the world’ ”.

mundo ocidental feita pelo sociólogo Charles Mills, que implicitamente explica como a aderência da tradição às noções de um *ego* transcendental poderiam resultar “na ansiedade sobre limites borrados que Woolf provoca em um leitor como Monk. Deixar para lá o que cunhei de sujeito Eduardiano é deixar para lá o ideal abstrato que auxilia a hegemonia do óbvio²²³”. Hussey (2012) infere que Descartes se recusou “a discutir a si mesmo como sujeito corporificado, sua relação afetiva com o mundo, as questões de perspectiva e a toda importante questão de como o mundo é construído inter-subjetivamente²²⁴”; Woolf, por outro lado, se ancorava na corporificação de estar presente no mundo.

O silêncio é visto por Hussey (2012) como algo especialmente presente e importante na escrita de Woolf. Hussey (2012) menciona a leitura que a crítica Patricia Laurence fez de *The voyage out* (1915), primeiro dos romances de Woolf, em que o personagem Terence Hewet busca escrever um livro sobre o silêncio. Para a crítica, *Between the acts* (1941), último romance escrito por Woolf em meio à segunda guerra mundial, poderia ter sido este livro: todo o romance é articulado por um tipo de silêncio que prepara o leitor para a última parte do livro, quando o narrador, ao se referir aos personagens Isa e Giles Oliver, afirma que “eles falaram²²⁵”. Hussey (2012) constata que “há outro silêncio em Woolf separado daquele ‘sempre...’ descrito em relação a palavras e sons²²⁶”, um silêncio que existe como objeto, como algo visível, um silêncio do vazio, todos produzidos pelas estratégias narrativas de Woolf. Porém, se há simplesmente o silêncio, quem, indaga Hussey (2012), o notaria? Para o crítico, tal questionamento já intrigava Woolf ao fim de sua vida: “quem notou o silêncio, o vazio? Que nome há para ser dado àquele que percebe que um cômodo está vazio?²²⁷”, pergunta Woolf em *Pointz Hall*, inferindo que, para o observador do vazio, do silêncio, não há nome senão “romancista, ou poeta, ou escultor, ou músico²²⁸”, isto é: a/o própria/próprio artista.

²²³ HUSSEY, 2012, p.20. Tradução minha de: “in the anxiety about blurring boundaries that Woolf evokes in a reader such as Monk. To let go of what I have termed the Edwardian subject is to let go of the abstract ideal that supports the hegemony of the obvious”.

²²⁴ HUSSEY, 2012, p.21. Tradução minha de: “to discuss himself as embodied subject, his affective relation to the world, the questions of perspective and the all-important matter of how the world is built up inter-subjectively”.

²²⁵ LAURENCE apud HUSSEY, 2012, p.21. Tradução minha de: “they spoke”.

²²⁶ HUSSEY, 2012, p.21. Tradução minha de: “there is another silence in Woolf apart from that ‘always... described in relation to words and sounds”.

²²⁷ WOOLF apud HUSSEY, 2012, p.21. Tradução minha de: “who noted the silence, the emptiness? What name is there to be given to that which notes a room is empty?”.

²²⁸ WOOLF apud HUSSEY, 2012, p.21. Tradução minha de: “novelist, or poet, or sculptor, or musician”.

Hussey (2012) argumenta como, para Woolf, as emoções seriam as primeiras coisas que viriam no processo de criação artística-literária, precedendo palavras/significantes ou conceitos, de modo que percepção precederia concepção e romances não iniciariam com concepções, e sim “com o sentimento que isso existe na parte distante de um golfo, onde palavras não podem atravessar²²⁹”. Hussey (2012) relaciona os pensamentos de Woolf com os do filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, o qual sugere que “todos nós veneramos secretamente o ideal de uma língua que em última análise poderia nos entregar da linguagem ao nos entregar a coisas²³⁰”, de forma que, para Hussey (2012), nós somos a linguagem da qual falamos a respeito, somos o terreno da linguagem através de nossos corpos, e é através deles que “podemos falar do mundo, pois o mundo, por sua vez, nos fala através do corpo²³¹”, o que dialoga com a concepção de Woolf de estar no mundo, uma experiência que ocorre de forma corporificada e integrada ao mundo. Hussey (2012) prossegue a exposição do pensamento de Merleau-Ponty, indicando como, para o filósofo, os atos de falar e escutar não pressupõem apenas pensamento, mas, também, “[...] a capacidade de permitir a alguém ser derrubado e reconstruído novamente pela outra pessoa antes desta, por outros que podem vir junto, e, em princípio, por qualquer um²³²”. Diante disto, Hussey (2012), ao finalizar seu argumento, atesta como subjetividade é algo relativo – e múltiplo, nas obras de Woolf, como apontam os trabalhos de Heims (2005), Saunders (2010) e Pinho (2015) -, e enxerga Woolf como “[...] uma fabricante de verdade, uma artista do vazio e do silêncio que tenta reiteradamente enaltecer em sua ficção a extraordinariedade de ser: ‘a possibilidade do ‘Eu’, de falar e conhecer o ‘Eu’ [...]’²³³”, o que reside na interconexão de perspectivas múltiplas e descentradas. Tal concepção de *self*/identidade certamente repercute em um entendimento do que é “escrever uma vida”.

²²⁹ WOOLF apud HUSSEY, 2012, p.22. Tradução minha de: “with the feeling that it exists on the far side of a gulf, which words can’t cross”.

²³⁰ MERLEAU-PONTY apud HUSSEY, 2012, p.22. Tradução minha de: “we all secretly venerate the ideal of a language which in the last analysis would deliver us from language by delivering us to things”.

²³¹ HUSSEY, 2012, p.22. Tradução minha de: “we can speak of the world because the world in turn speaks to us through the body”.

²³² MERLEAU-PONTY apud HUSSEY, 2012, p.22. Tradução minha de: “[...] the capacity to allow oneself to be pulled down and rebuilt again by the other person before one, by others who may come along, and in principle by anyone”.

²³³ HUSSEY, 2012, p.22-23. Tradução minha de: “[...] a fabricator of truth, an artist of emptiness and silence who tries again and again to enact in her fiction the uncanniness of being: ‘the possibility of the ‘I’, of speaking and knowing the ‘I’ [...]’”.

2.4. Gualtieri e a biografia moderna de Woolf

Gualtieri (2000), professora de literatura inglesa da Universidade de Sussex, também debate em *The impossible art: Virginia Woolf on modern biography* sobre a crítica da biografia feita por Woolf em seus ensaios, focando-se no problema central do gênero tal como tratado por Woolf: a tensão entre fato e ficção. Para Gualtieri (2000), “a biografia representa para Woolf um tipo particular de síntese que não apaga a oposição originária, mas a preserva em uma forma híbrida²³⁴”, isto é, o movimento dialético de granito e arco-íris. Gualtieri (2000) constata que Woolf estava insatisfeita com as soluções apresentadas por seus contemporâneos para a tensão que permeia o gênero, e menciona a crítica feita pela escritora inglesa em 1906 para uma biografia escrita por Marie Hay. Woolf ficou descontente com a confusão entre história e ficção presente na referida biografia, de modo que o leitor não saberia distinguir, no texto, o que seria história e o que seria ficção, de forma similar às ambiguidades presentes em Nicolson (1983) expostas por ela em *The new biography*. Gualtieri (2000) infere que, ao oscilar entre uma simpatia implícita pela abordagem de Hay e o senso de estranhamento que emerge desta, “a própria análise de Woolf mimetiza a instabilidade essencial de um gênero que, por definição, poderia apenas conseguir uma resposta misturada²³⁵”.

Em outro texto publicado no mesmo ano, *Sketching the past, or the fictions of autobiography*, Gualtieri (2000) discute sobre como a forma do *sketch* – similar às cenas breves de Strachey - serviu a Woolf como uma solução formal que a permitiu manter, em um equilíbrio precário, as atrações divergentes de uma série de oposições binárias. Para Gualtieri (2000), Woolf acredita em uma disposição hierárquica entre os gêneros, percebida pela escritora britânica tanto “como necessidade quanto como problema. É uma necessidade enquanto mantém sua ficção separada dos mais partidários e também mais pessoais tipos de escrita que não correspondem ao ideal andrógino de impessoalidade que ela expõe em *Um Teto*²³⁶”. Porém, tal hierarquia existente

²³⁴ GUALTIERI, 2000, p.349. Tradução minha de: “biography represents for Woolf a particular kind of synthesis that does not erase the originary opposition but rather preserves it in a hybrid form”.

²³⁵ GUALTIERI, 2000, p.350. Tradução minha de: “Woolf’s own review mimics the essential instability of a genre that, by definition, could only elicit a mixed response”.

²³⁶ GUALTIERI, 2000, p.96. Tradução minha de: “[...] both as a necessity and as a problem. It is a necessity in so far as it keeps her fiction separate from more partisan and also more personal kinds of writing that do not correspond to the androgynous ideal of impersonality she expounds in *A Room*”.

entre os gêneros literários se torna problemática, contudo, se levarmos em conta “a dissatisfação que Woolf sentiu com a forma do romance e sua contínua busca por novas formas de discurso que poderiam questionar suas fronteiras²³⁷”, principalmente em seus trabalhos posteriores a *Jacob’s room*. Gualtieri (2000) sustenta que as explorações feitas por Woolf da forma *cena* em suas memórias revelam que, ao menos neste caso, a interrogação de estruturas narrativas que minaram a distinção entre fato e ficção representou tanto uma ameaça quanto uma oportunidade. Na leitura de Gualtieri (2000), as tentativas feitas por Woolf de “[...] explicar a convergência de fato e ficção, a vida e as cartas ilustradas pelas memórias, que iniciam na verdade uma cadeia de regressão infinita que apenas retorna Woolf à sua assertiva inicial da distinção destas categorias²³⁸”.

A crítica prossegue com uma interessante reflexão sobre a modernidade da Nova Biografia, questionando se, de fato, estas novas produções e visões sobre o gênero traziam tantas novidades assim e rompiam com os paradigmas da biografia vitoriana, o que já fora apontado por Novarr (1986). A questão da modernidade da Nova Biografia, já estava, assim, colocada implicitamente na abertura de *The new biography*, através da citação de Sidney Lee sobre a meta da biografia ser a verdadeira transmissão de personalidade. Gualtieri (2000) converge com Monk (2007) em um ponto, ao considerar como improvável a escolha de Lee para guiar a discussão sobre *Some people* feita por Woolf no referido ensaio, apontando uma ambiguidade: se, por um lado, Woolf concebe que Lee falhou em sua prática de biógrafo por não seguir suas próprias prescrições relativas ao gênero, por outro, Woolf acredita que a definição do próprio Lee para a biografia retrata bem o problema central do gênero enfrentado pelos biógrafos à época. Assim, a articulação feita por Woolf do problema da biografia acaba por conceber efetivamente duas versões de Lee para sua meta unificada do gênero, de modo que, onde Lee percebeu um *continuum* desatado unindo verdade a personalidade, Woolf “intervém para dividir esse continuum na oposição de modos irreconciliáveis de escrever e saber²³⁹”. Se a revisão de Lee feita por Woolf indica uma definição alternativa para o gênero, que funciona como uma crítica dos preceitos mais complacentes de Lee, ela também “demonstra modos mais modernos de compreender a biografia em uma relação de

²³⁷ GUALTIERI, 2000, p.96. Tradução minha de: “the dissatisfaction Woolf felt for the form of the novel and her continuous search for new forms of discourse that would question its boundaries”.

²³⁸ GUALTIERI, 2000, p.103. Tradução minha de: “[...] to explain away the convergence of fact and fiction, life and letters illustrated by the memoirs initiate in fact a chain of infinite regression that only returns Woolf to her initial assertion of their distinction”.

²³⁹ GUALTIERI, 2000, p.351. Tradução minha de: “intervenes to split that continuum into the opposition of irreconcilable modes of writing and knowing”.

continuidade com a tradição que, aparentemente, eles poderiam ter descartado²⁴⁰”. Neste sentido, Gualtieri (2000) dialoga com Novarr (1986), ao constatarem que a Nova Biografia teve mais em comum com os biógrafos vitorianos e do *Dictionary of national biography* do que almejou aparentar.

Tal senso de continuidade indica não só as explorações feitas por Woolf das definições genéricas, mas também seu retrato breve do desenvolvimento histórico da biografia. A dependência de fatos que Woolf afirma ser característica das produções de Lee enquanto biógrafo datam dos escritos de cronistas medievais, focados não na retratação psicológica de seus sujeitos, mas sim em seus feitos. Os cronistas realizaram “uma identificação da biografia com a historiografia que foi apenas desfeita com o surgimento da Vida de Johnson (1791), de James Boswell²⁴¹”. A importância do modelo de Boswell para Woolf está na habilidade do biógrafo de ter registrado um sentido para a presença íntima de Johnson, que leva o leitor a sentir como se estivesse na companhia do próprio biografado. A mudança de perspectiva do exterior para o interior na escrita de biografias, para Gualtieri (2000), deu surgimento à híbrida biografia vitoriana, produções obcecadas pelos ideais de bondade e austeridade da Inglaterra novecentista que, contaminadas pelo modelo de Boswell, deturparam o mesmo, substituindo os eventos desimportantes das vidas de pintores e artistas – como no modelo de Boswell – pelos registros das grandes ações de soldados e homens de Estado. Boswell, ao combinar uma obstinada veracidade com o registro da presença íntima de Johnson, “[...] cimentou o caminho para a mistura exata de precisão factual e recriação imaginativa que Woolf ordena ao biógrafo moderno ater-se²⁴²”. Porém, enfatizar a produção de Boswell como ponto de origem da versão moderna do gênero produz “uma certa ambivalência na análise de Woolf da contribuição de Nicolson para a ‘nova biografia’ em *Some People*²⁴³”.

Gualtieri (2000) evidencia a contradição da leitura feita por Woolf de *Some people*: se, por um lado, Woolf pensa que Nicolson falhou ao misturar fatos e ficção – polos que, para a escritora, se destruiriam mutuamente -, por outro, reivindica um gênero que pudesse ser híbrido e combinasse

²⁴⁰ GUALTIERI, 2000, p.351. Tradução minha de: “places more modern ways of understanding biography in a relation of continuity with the tradition they might seem to have discarded”.

²⁴¹ GUALTIERI, 2000, p.351. Tradução minha de: “an identification of biograph with historiography that was only undone with the appearance of James Boswell’s Life of Johnson (1791)”.

²⁴² GUALTIERI, 2000, p.352. Tradução minha de: “[...] has paved the way for precisely that mixture of factual accuracy and imaginative recreation which Woolf enjoins the modern biographer to attain”.

²⁴³ GUALTIERI, 2000, p.352. Tradução minha de: “a certain ambivalence in Woolf’s assessment of Nicolson’s contribution to the ‘new biography’ in *Some People*”.

os polos opostos em uma aparente unidade. A leitura de Woolf “[...] avisa que a falta de limites firmes para separar o factual do ficcional, mina o pacto do leitor com o biógrafo²⁴⁴”. Se, no pensamento de Woolf sobre o retrato de Johnson feito por Boswell, a vida se tornou a autoridade, tal autoridade não está em um critério de veracidade que se encontra fora do texto, mas mais na habilidade retórica de Boswell de se estabelecer como biógrafo verídico. Desse modo, Woolf também está, de forma inadvertida, revelando o complexo *status* de “[...] precisão factual e verdade histórica como elas próprias produtos de um efeito textual, da posição do biógrafo no texto como o personagem que garante a veracidade da história²⁴⁵”.

Se a verdade dos fatos pode ser encontrada como efeito de estratégias textuais, então a natureza de sua oposição à verdade da ficção se torna ela própria o produto de um gesto retórico, “[...] uma intervenção polêmica que tenta mudar os termos nos quais a biografia é praticada e compreendida²⁴⁶”. E, enquanto gesto retórico, “a antítese de arco-íris e granito esconde a extensão na qual a intervenção de Woolf, no debate em volta da biografia, é falada de uma posição que está mais próxima das reivindicações da ficção que das dos fatos²⁴⁷”. Gualtieri (2000) compara um trecho da biografia do vitoriano Frederick Locker-Lampson, escrita por Augustine Birrell e publicada em 1920, com uma passagem de *Modern fiction*. Se Birrell escreve sobre a biografia, Woolf trata da ficção, mas, ainda assim, ambas “caracterizam ‘vida’ no começo dos anos 1920 como algo que escapa da sequência narrativa de ‘vislumbres’ ou ‘aventuras sentimentais’²⁴⁸”. Em ambos os textos, para Gualtieri (2000), a ênfase está “[...] não em desenvolvimento ou progressão, mas mais em uma condição de ser embrulhado, cercado, e absorvido em um elemento que não pode ser descrito ou definido²⁴⁹”. O que importa nesta comparação não é constatar que ambas as visões da experiência moderna estão próximas, mas sim perceber que ela revela uma identidade essencial

²⁴⁴ GUALTIERI, 2000, p.352. Tradução minha de: “[...] warns that the lack of firm boundaries to separate the factual from the fictional undermines the reader’s pact with the biographer”.

²⁴⁵ GUALTIERI, 2000, p.353. Tradução minha de: “[...] factual accuracy and historical truth as themselves the products of a textual effect, of the biographer’s position in the text as the character which guarantees the truthfulness of the story”.

²⁴⁶ GUALTIERI, 2000, p.353. Tradução minha de: “[...] of a polemical intervention that attempts to change the terms within which biography is practised and understood”.

²⁴⁷ GUALTIERI, 2000, p.353. Tradução minha de: “[...] the antithesis of granite and rainbow hides from view the extent to which Woolf’s intervention in the debate around biography is spoken from a position that is closer to the claims of fiction than to those of fact”.

²⁴⁸ GUALTIERI, 2000, p.354. Tradução minha de: “characterise ‘life’ at the beginning of the 1920s as something that eludes the narrative sequencing of ‘gig lamps’ or ‘sentimental adventures’”.

²⁴⁹ GUALTIERI, 2000, p.354. Tradução minha de: “[...] not on development or progression but rather on a condition of being enveloped, surrounded, and absorbed into an element that cannot be described or defined”.

na problemática exposta por tal experiência em dois gêneros tidos como díspares. A crítica indica que “ambos os escritores definem essa problemática como uma disjunção entre as convenções estabelecidas de cada um dos gêneros e a experiência que estas convenções se propõem a representar²⁵⁰”.

A discussão proposta por Woolf sobre a ficção moderna insiste, destarte, no novo caráter da distinção entre aparência exterior e substância interna. A crítica pensa que tanto a biografia quanto a ficção são incumbidas, por Woolf, de responder à mudança de “uma Mrs. Brown que é inteiramente constituída e explicada por informação sobre seu aluguel, sua casa, e seus bolsos remendados [...]”²⁵¹ para a composição de vislumbres fugazes que retratem a vida propriamente dita; e, embora *Mrs. Bennett and Mrs. Brown* tenha sido originalmente intitulado *Character in fiction*, o ensaio acaba por não delimitar distinções explícitas para o desafio proposto por *Mrs. Brown* a gêneros diferentes. Gualtieri (2000) atesta que, contrária ao pano de fundo da insistente caracterização feita pela escritora britânica da biografia como suspensa entre os polos de fato e ficção, a falta de diferenciação entre a biografia e o gênero romanesco sugere que “a mudança crucial em personagens humanos que Woolf anuncia como o evento original da modernidade também trará o colapso de quaisquer limites existentes entre os dois gêneros²⁵²”.

Ao comparar o que Woolf escreveu em *The new biography* e *Mr. Bennett and Mrs. Brown* com o posterior *The art of biography*, Gualtieri (2000) infere que se pode perceber uma mudança drástica na visão de Woolf em relação ao colapso das fronteiras entre os gêneros, quando a discussão muda do âmbito da ficção moderna para o da biografia. Se em 1924 Woolf saudava as oportunidades advindas com a literatura modernista, em 1939, ao atacar a produção de Strachey em *Elizabeth and Essex* – tido pela escritora como um fracasso enquanto biografia, por recorrer demais à ficção e à invenção -, indicou uma postura muito menos entusiasta dos artifícios modernistas. As antíteses fato/ficção e granito/arco-íris deram lugar, assim, a uma distinção muito mais segura entre ofício e arte. Ao traçar os limites de sua definição da biografia como ofício, Woolf retornou à distinção entre verdade dos fatos e verdade da ficção, articuladas anteriormente

²⁵⁰ GUALTIERI, 2000, p.354. Tradução minha de: “both writers define that problematic as a disjunction between the established conventions of each of the genres and the experience which those conventions purport to represent”.

²⁵¹ GUALTIERI, 2000, p.355. Tradução minha de: “a Mrs Brown who is entirely constituted and explained by information about her rent, her house, and her mended gloves [...]”.

²⁵² GUALTIERI, 2000, p.355. Tradução minha de: “the crucial change in human character which Woolf announces as the original event of modernity will also bring about the colapse of any remaining generic boundaries between the two”.

em 1927, em *The new biography*. Porém, em 1939, Woolf (2014) acaba por enquadrar a distinção entre fato e ficção no plano da verificação, de modo que fatos em biografia devem ser atestados por outras pessoas além do biógrafo, enquanto aqueles atestados apenas pelo biógrafo acabam por pertencer mais à esfera da arte/ficção.

Desse modo, o apelo à noção de verificação, que implica concomitantemente em uma forte oposição entre verdades objetivas e subjetivas, não revisa unicamente a insistência inicial de Woolf em enquadrar a biografia em um espaço indefinido entre tais oposições; ela também se apresenta em uma relação de certa forma incongruente com a própria prática de Woolf como biógrafa e historiadora em *Orlando* e *A room of one's own*, “onde é precisamente a objetividade alegada do empreendimento historiográfico que é feito alvo seus ataques despreocupados²⁵³”. Gualtieri (2000) argumenta que tanto *Orlando* quanto *A room of one's own* representam tentativas de encontrar uma solução para o que Woolf identificou como o problema específico apresentado pelos elisabetanos ao leitor moderno, que se encontra perplexo ao tentar capturar imaginativamente uma época anterior em mais de três séculos. Confrontada com a escolha de articular tal perplexidade ou tentar superá-la através da invenção de histórias, “Woolf, assim como Strachey, optou com frequência por cenários imaginários onde ficção intervia para suplementar os lapsos no registro histórico²⁵⁴”.

Esta suplementação construída com auxílio de recursos da ficção, portanto, não esconde seu caráter ficcional, “mas deixa isto em primeiro plano como ferramenta crítica que leva a questionamentos importantes sobre as verdadeiras reivindicações, fortalecendo qualquer reconstrução ‘factual’ do passado²⁵⁵”. As cenas inventadas por Woolf, para Gualtieri (2000), opõem-se a um padrão de veracidade e precisão – incerto, contudo -, em que a proliferação de marcadores condicionais, tais como *se*, *poderia* e *talvez*, indicam que o *status* epistemológico de suas cenas só podem ser medidos contra um modelo inexistente, contra uma possibilidade de total reconstrução do passado. Diante disto, as cenas inventadas por Woolf acabam por ser tão ficcionais quanto suas reconstruções do passado, e a necessidade de “uma cena representativa²⁵⁶” – como escreve Woolf em *A sketch of the past* -, transpassa pelas fronteiras de gêneros literários para

²⁵³ GUALTIERI, 2000, p.356. Tradução minha de: “[...] where it is precisely the alleged objectivity of the historiographic enterprise that is made the target of her insouciant attacks”.

²⁵⁴ GUALTIERI, 2000, p.357. Tradução minha de: “Woolf, like Strachey, often opted for imagining scenarios where fiction intervened to supplement the gaps in the historical record”.

²⁵⁵ GUALTIERI, 2000, p.357. Tradução minha de: “[...] but foregrounds it as a critical tool that raises important questions about the truth claims underpinning any ‘factual’ reconstruction of the past”.

²⁵⁶ WOOLF apud GUALTIERI, 2000, p.357. Tradução minha de: “find a representative scene”.

revelar uma continuidade essencial entre memória e invenção, verdades objetivas e subjetivas. O apagamento de fronteiras genéricas e epistemológicas torna-se, contudo, “[...] algo a ser temido quando ameaça desnivelar uma distinção que permaneceu crucial para ela²⁵⁷”.

A ambivalência de Woolf perante a Nova Biografia indica que é precisamente quando a biografia adentra demais nos domínios da ficção ou da literatura imaginativa que uma cisão/censura feita pelo biógrafo deve intervir. Se, por um lado, a ficção deve ser utilizada para contestar as práticas tradicionais de biografia, por outro, tentativas de se apropriar da inventividade ficcional em trabalhos que não sejam puramente imaginativos encontram resistência em Woolf. Os escritos de Woolf sobre biografia demonstram um constante e inconcluso “[...] movimento dialético entre a possível redefinição do gênero que poderia trazer consigo uma reconfiguração do campo literário e um retorno à posição mais tradicional do gênero como alocado entre as margens da literatura²⁵⁸”. Gualtieri (2000) atesta que *Roger Fry*²⁵⁹, a única biografia real escrita por Woolf, é talvez a mais tortuosa ilustração da alternância entre biografia enquanto gênero modernista e biografia enquanto ofício. Escrito à mesma época de *The art of biography, Roger Fry*, para a crítica, se enquadra mais nas capacidades de selecionar e relacionar do biógrafo, de que Woolf (2014) trata em seu ensaio, e menos na exigência de ilustração de todos os fatos disponíveis sobre a pessoa biografada, como na omissão feita por Woolf do caso de Fry com Vanessa Bell. No prefácio da biografia, Margery Fry, em carta para Woolf, escreve: “[...] Roger sugeriu, meio sério, que você deveria pôr em prática suas teorias do ofício do biógrafo em um retrato de si mesmo²⁶⁰”, agradecendo a escritora pela biografia feita sobre seu marido. É notável, como, na referida passagem, a prática biográfica é designada como ofício. O resultado do livro acaba sendo “uma biografia que é lida como uma colagem de fragmentos justapostos dos próprios escritos de Fry, e onde as intervenções do biógrafo são limitadas a tentar emergir o não-dito a partir dos interstícios do que pode ser dito²⁶¹”.

²⁵⁷ GUALTIERI, 2000, p.357. Tradução minha de: “[...] something to be feared when it threatens to level out a distinction which remained crucial for her”.

²⁵⁸ GUALTIERI, 2000, p.358-359. Tradução minha de: “[...] dialectical movement between a possible redefinition of the genre that would carry with it a reconfiguration of the literary field and a return to the more traditional position of the genre as lying at the margins of literature”.

²⁵⁹ Cf. WOOLF, Virginia. *Roger Fry: a biography*. Londres: Vintage, 2003.

²⁶⁰ FRY, M. apud WOOLF, 2003, p.5. Tradução minha de: “[...] Roger suggested, half seriously, that you should put into practice your theories of the biographer’s craft in a portrait of himself”.

²⁶¹ GUALTIERI, 2000, p.359. Tradução minha de: “a biography that reads like a collage of juxtaposed fragments from Fry’s own writings and where the biographer’s interventions are limited to trying to let the unsaid emerge from the interstices of what can be said”.

Embora a montagem feita por Woolf em *Roger Fry* distancie-se de sua própria reivindicação por revelação e transparência em biografias, que serviu como crítica da abordagem vitoriana, ela também “[...] delineia uma abordagem da biografia que apaga qualquer diferenciação remanescente entre textos e vidas²⁶²”. Gualtieri (2000) argumenta que Woolf aborda os escritos autobiográficos de Fry mais como reservatórios de imagens do que como exposição reveladora da personalidade do pintor. Ao deixar o próprio Fry falar por si mesmo e ilustrar imagens através de seus escritos, Woolf realiza uma “[...] abordagem [...] que apaga a distinção entre ‘escrever sobre uma pessoa’ e escrever sobre um livro’ [...]”²⁶³, que “[...] reforça o retrato textual de Roger Fry de um jeito que marca sua distância do biógrafo que ela zombou em *Orlando*²⁶⁴”. Assim, *Roger Fry* não se apresenta como uma versão autoritária da vida do pintor, e a dinamicidade do personagem biografado se aproxima mais dos experimentos ficcionais de Woolf que do modelo de Boswell. Em *Jacob’s room* e *The waves*, Woolf articula ausência e desfocamento nos personagens centrais, de modo que Fry serviu como “[...] sujeito ideal e elusivo para uma biografia moderna que rejeita permanência e abraça o provisório, e, ao mesmo tempo, o ponto no qual biografia como ‘transmissão de personalidade verdadeira’ para de ser uma opção viável²⁶⁵”.

Roger Fry teria sido para Woolf o mesmo que ela afirmou sobre *Elizabeth and Essex* para Strachey, na leitura de Gualtieri (2000): uma tentativa de explorar os limites do gênero que falhou não por falta de talento, mas porque a biografia, em seus paradigmas compositivos, não pode ser alterada de forma exagerada. Se Strachey errou em ter, de sua própria forma, ido longe demais ao explorar os limites da biografia, Woolf errou por ter restringido a si mesma de explorar o gênero internamente. Deste modo, “[...] *Roger Fry* revela a insuficiência da própria definição de Woolf de biografia como um ofício²⁶⁶”. Portanto, enquanto o gênero biográfico continuar a ser inserido dentro de oposições como fato/ficção, objetiva/subjetiva, história/imaginação, a noção de um novo começo radical para o gênero permanecerá uma impossibilidade. Assim, “longe de ser a realização

²⁶² GUALTIERI, 2000, p.359. Tradução minha de: “[...] outlines an approach to biography that erases any remaining differentiation between texts and lives”.

²⁶³ GUALTIERI, 2000, p.360. Tradução minha de: “[...] approach [...] which erases the distinction between ‘writing about a person’ and writing about a book’ [...]”.

²⁶⁴ GUALTIERI, 2000, p.360. Tradução minha de: “[...] foregrounds the textual character of Roger Fry in a way which marks its distance from the all-knowing biographer she had mocked in *Orlando*”.

²⁶⁵ GUALTIERI, 2000, p.360. Tradução minha de: “[...] both the ideal, elusive subject for a modern biography that rejects permanence and embraces the provisional and, at the same time, the point at which biography as ‘the truthful transmission of personality’s stops being a viable option”.

²⁶⁶ GUALTIERI, 2000, p.360. Tradução minha de: “[...] Roger Fry reveals the insufficiency of Woolf’s own definition of biography as a craft”.

de um equilíbrio precário entre polos opostos de uma binaridade impassível [...]”²⁶⁷”, “[...] a biografia moderna de Woolf permanece uma miragem projetada no futuro, tão elusiva e evanescente como o arco-íris que deveria ter incorporado”²⁶⁸”.

Diante das questões referentes ao pensamento de Woolf sobre biografia apresentadas até agora, discutirei no próximo capítulo como a escritora articula suas reflexões e subverte o gênero em *Orlando*, que, embora tenha o marcador paratextual “uma biografia”, evidencia uma complexa construção romanesca que parodia o gênero; e, na verdade, pelos próprios termos de Woolf, não poderia ser enquadrada como biografia, afinal acaba por ser uma obra na qual a imaginação e a ficção foram utilizadas demasiadamente em sua composição. Se arco-íris e granito destroem-se mutuamente, e a biografia é um ofício e não uma arte, como, então, deve-se conceber *Orlando*?

²⁶⁷ GUALTIERI, 2000, p.361. Tradução minha de: “far from being the realisation of a precarious balance between the opposite poles of an impassable binary [...]”.

²⁶⁸ GUALTIERI, 2000, p.361. Tradução minha de: “[...] Woolf’s modern biography remains a mirage projected in the future, as elusive and evanescent as the rainbow it should have incorporated”.

3 ORLANDO: PARÓDIA DA BIOGRAFIA

Analisarei *Orlando*, neste capítulo, em virtude do debate crítico articulado até agora. Tratarei da recepção do livro a partir de duas edições recentes, e comentarei passagens da narrativa relacionando-as a pontos como: a paródia do gênero feita no livro, uma resposta aos modelos de biografia anteriores de Strachey e Nicolson; a zona ambígua na qual a obra se situa, transitando entre ficção, autobiografia e biografia; a crítica feita por Woolf do patriarcado britânico e suas propostas de feminino e androginia, expondo relações entre o pensamento desenvolvido em *Um teto para todos* e *Orlando*.

3.1 *Orlando* e sua recepção

Orlando foi publicado pela primeira vez em 11 de outubro de 1928, pela *Hogarth Press* - editora administrada pela própria Virginia e seu marido, Leonard Woolf -, um sucesso editorial que ajudou a ampliar o número de leitores da escritora. Para analisar a obra, iniciarei por sua recepção, ao apresentar duas leituras do livro que constam como introduções de edições diferentes: uma edição nacional mais recente, publicada pela editora Companhia das Letras em 2014 e voltada para um público maior de leitores, e uma edição crítica estrangeira, publicada em 2006 pela editora *Mariner Books*, voltada para um público acadêmico.

Em uma recente edição nacional do livro, que em sua ficha catalográfica está classificado como romance inglês, a introdução é escrita por Sandra Gilbert, que também assina as notas da edição. Em seu texto, Gilbert (2014) indica que, para Woolf, *Orlando* teria sido uma diversão e passatempo, uma tentativa de elaborar uma narrativa à maneira de Daniel Defoe que serviria como certa forma de férias para a escritora britânica. A transgressão das concepções patriarcais feitas sobre o gênero feminino articulada em *Orlando* tem, para Gilbert (2014), “[...] uma premissa sobre o gênero fortalecida pelas teorias de sexólogos do gabarito de Carpenter e Ellis, as quais contrariam

radicalmente a famosa assertiva de Sigmund Freud de que ‘anatomia é destino’²⁶⁹”. Na narrativa de Woolf, Orlando é um homem nascido no seio da Inglaterra elisabetana do século XVI que vive até o século XX, e, neste percurso que claramente quebra verossimilhanças temporais/cronológicas, se transforma subitamente em uma mulher – o que ocorre de forma muito natural e perpassa aventuras com ciganos, marinheiros e grandes escritores; Orlando se relaciona e se apaixona por mulheres e homens, sendo uma personagem andrógina *avant la lettre*, representação biográfica fantástica da escritora Vita Sackville-West.

Para Gilbert (2014), com *Orlando*, Woolf “[...] estava expressando com precisão uma visão particular de gênero assim como da história²⁷⁰”. Woolf aliou o fascínio pelo safismo²⁷¹ de Vita ao seu interesse pelos gêneros históricos e biográficos, legado de seu pai Leslie Stephen, para realizar uma obra que não só subvertesse os paradigmas sobre gênero, mas também questionasse a historiografia oficial masculina e patriarcal aos moldes do *Dictionary of national biography* e de historiadores como Gibbon ou Carlyle, que ilustravam as vidas de grandes homens. Com isso, Woolf teve consigo a vontade de contar e visibilizar outras leituras da história, do ponto de vista feminino subjugado pelas forças patriarcais, o que Hélène Cixous cunhou de a outra história, a história dos indivíduos obscuros, subjugados e olvidados, como indica Gilbert (2014). Ao longo de seus livros, Woolf então “[...] persistentemente explora a misteriosa relação entre a essência inefável da realidade humana e a substância enganadora e geralmente patriarcal dos registros históricos²⁷²”.

Gilbert (2014) menciona a leitura feita de *Orlando* por Leon Edel - notório biógrafo do escritor Henry James -, que vê a obra como algo além de mera elegia amorosa a Sackville-West, uma “bem estruturada teoria da biografia²⁷³”, reação às concepções de Leslie Stephen e do *Dictioanry of national biography* e resposta às teorias de seus contemporâneos Lytton Strachey e Harold Nicolson. Edel, aponta Gilbert (2014), pensa que “foi na verdade Strachey quem estimulou Woolf a escrever um romance sob a forma de biografia paródica²⁷⁴”. Strachey, então, “[...] propôs a ela que talvez devesse escrever um livro com uma ‘estrutura mais livre e mais fantástica’ do que

²⁶⁹ GILBERT apud WOOLF, p.17, 2014.

²⁷⁰ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.18.

²⁷¹ Termo equivalente a lesbianismo.

²⁷² GILBERT apud WOOLF, 2014, p.23.

²⁷³ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.23.

²⁷⁴ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.23.

até então tentara, um ‘formato que admita tudo, como *Tristram Shandy*’²⁷⁵”. Embora tenha zombado dos modos dos vitorianos eminentes, Strachey preservou, na visão de Gilbert (2014), os contornos da história e da biografia tradicionais, devotado às formalidades sutis e machistas de seu grupo da universidade de Cambridge. Woolf, porém, “gerou algo novo: um relato exuberante de uma vida que, embora aparentemente vivida no limiar da história patriarcal, se apropria dessa história e a transforma²⁷⁶”.

Para Gilbert (2014), é relevante “o fato de que Orlando realmente constitui a biografia fantástica e a história de família de determinada mulher que Virginia Woolf amou [...]”²⁷⁷. Gilbert (2014) aponta índices biográficos relativos a Vita presentes em *Orlando*, desde as ilustrações do livro, que são fotografias da própria Vita ou de antepassados dos Sackville-West, a detalhes da trama que refletem pormenores de sua biografia real. *Orlando*, como uma teoria da biografia, é, na leitura de Gilbert (2014), “tanto um comentário sobre a história quanto uma meditação sobre o tempo²⁷⁸”. Gilbert (2014) pensa que Woolf, neste complexo livro, exerce o papel de metabiógrafa, “[...] uma escritora que ao mesmo tempo utiliza e critica a forma em que está trabalhando [...]”²⁷⁹, e “[...] parodia com humor as especulações indiscretas e frequentemente absurdas do autor que supõe conhecer a ‘verdade’ sobre a ‘vida’ e o ‘eu’ do indivíduo que constitui seu tema²⁸⁰”.

Gilbert (2014) infere que *Orlando*, ao longo do relato das vivências da personagem principal através dos séculos, indica certa forma de registro histórico também, que questiona a arbitrariedade das definições dos momentos históricos, das convenções cronológicas e unidades de tempo, e da própria ideia de transição histórica. Desta forma, para Gilbert (2014), Woolf acaba por exercer em *Orlando* um complexo papel de biógrafa, historiadora e romancista, ao mesmo tempo em que critica tais disciplinas e as formas tradicionais dos gêneros. Embora possa ter sido concebido como uma diversão que se transforma em uma bela carta de amor para Vita Sackville-West, *Orlando* é “uma exuberante análise dos papéis de gênero e uma meditação espirituosa sobre

²⁷⁵ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.23.

²⁷⁶ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.24.

²⁷⁷ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.24.

²⁷⁸ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.29.

²⁷⁹ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.29.

²⁸⁰ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.29.

a história [...]”²⁸¹”, que Gilbert (2014) vê como “[...] uma ‘biografia’ paródica, mas em última análise séria [...]”²⁸²”.

Em uma das edições estrangeiras do livro, organizada por Mark Hussey, DiBattista (2006) também vê *Orlando* como uma piada e um romance que parodia a biografia, ao mesmo tempo que é, também, uma biografia ficcionalizada de Sackville-West. Para DiBattista (2006), Woolf assimilou completamente a existência histórica de Vita à sua biografia imaginária de uma personagem fictícia nomeada Orlando. As fotografias de Vita destinadas a representar Orlando em seu retorno à Inglaterra após a estadia em Constantinopla são, na visão de DiBattista (2006), uma medida de como a identidade de Vita foi assimilada à criação imaginária de Woolf e subordinada à sua determinação de reinventar o romance sob o disfarce de uma biografia realisticamente fantasiosa.

DiBattista (2006) argumenta que “Orlando é a solução extravagante de Woolf ao problema do biógrafo de soldar arco-íris e granito, a aura de uma personalidade e a verdade do fato”²⁸³”, uma solução articulada como resposta à sua concepção, desenvolvida em *The new biography*, de que a verdadeira vida é a vida fictícia, que se encontra mais em personalidade que em atos. Para DiBattista (2006), em *Orlando*, “Sempre que a verdade de fato e a verdade da ficção estão à beira de se destruir mutuamente, a intangibilidades do aspecto arco-íris, da personalidade, triunfam sobre o aspecto sólido de granito, da verdade”²⁸⁴”. Isto é: para Woolf, recursos ficcionais, em prol de uma melhor retratação de personalidade, têm um peso maior que o registro de fatos ou ações, afinal a escritora estava mais interessada nos processos internos e íntimos de um indivíduo que em seus atos exteriores e públicos.

O que compele a atenção novelística de Woolf, infere DiBattista (2006), é o poder da personalidade de Vita de evocar uma ideia fictícia de nobreza britânica, que ela utiliza em demasia ao explorar e articular o passado expressivo. DiBattista (2006) infere que *Orlando* se dá como um romance histórico que recria o passado em boa parte a partir dos detalhes/índices biográficos que Woolf aprendeu sobre a vida de Vita, o que converge com o texto de Gilbert (2014), tais como as roupas usadas por Vita, os quartos designados para uso real e privado, os utensílios, a comida, os

²⁸¹ GILBERT apud WOOLF, 2014, p.35.

²⁸² GILBERT apud WOOLF, 2014, p.37.

²⁸³ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.32.

²⁸⁴ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.32.

servos empregados e o modo de vida buscado em Knoles – cidade presente na narrativa. Para DiBattista (2006), atributos como amorosidade, fraqueza, indolência e melancolia são “recombinados em proporções diferentes em uma descendente feminina que, como uma personalidade ficcional nomeada Orlando, irão sucessivamente encarnar vários Sackvilles em sua longa e aventureira vida²⁸⁵”.

Para DiBattista (2006), a complexa representação de Vita feita por Woolf como uma estonteante personalidade histórica, o arco-íris, combinada com um talento limitado – as limitações do ato de biografar -, o granito, poderia explicar como *Orlando*, “que iniciou por Vita como uma representante trans-histórica de sua família, raça e mesmo espécie, envolvida em um autorretrato²⁸⁶”; a própria Woolf já havia mencionado isso, esse entrecruzar do biógrafo com o biografado, em *The new biography*. DiBattista (2006) infere que *Orlando* é a biografia de uma escritora em um sentido duplo, e ambas engraçadas e sérias ao mesmo tempo. É uma biografia jocosa de uma amiga com ambições literárias, mas sem genialidade, e de uma gênica que é sujeito de suas próprias ironia e observação. A primeira biografia, para DiBattista (2006), “[...] depende da personalidade de Vita. A segunda e complementar biografia depende, paradoxicamente, de Woolf sublimar sua personalidade à maneira moderna²⁸⁷”. Woolf conseguiu fazê-lo através da criação de uma trabalhosa, ansiosa e confusa *persona* para servir como biógrafo de Orlando. Penso que tal reflexão, que indica a confusão do biográfico com o autobiográfico, converge com o que Saunders (2010) chama de *auto/biografiction* em *Orlando*.

A palavra fábula, propõe DiBattista (2006), é pertinente para aludir ao arco-íris, a aura de personalidade que a biografia idealmente deveria transmitir, mesmo se uma biografia se transformar em uma forma discreta de autobiografia, como ocorre eventualmente em *Orlando*. Se *Orlando* comemora a personalidade histórica de Vita, “também emana simultaneamente a personalidade literária de Woolf²⁸⁸”.

DiBattista (2006) menciona que o longo ensaio *Phases of fiction*, escrito por Woolf, a preocupou durante a escrita de *Orlando*. Para DiBattista (2006), tal ensaio é tão importante quanto *The new biography* para compreender o que inspirou, ou provocou, a corajosa experimentação de

²⁸⁵ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.34.

²⁸⁶ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.36.

²⁸⁷ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.37.

²⁸⁸ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.38.

Woolf com as convenções biográficas e novelísticas. Notavelmente, Woolf “adota o conceito permeável de ‘fase’ no lugar da mais rígida e restritiva ideia de gênero ou modo, aparentemente em uma tentativa de escapar do peso da leitura histórica, ou mesmo crítica²⁸⁹”.

DiBattista (2006) sustenta que o termo *gynomorphosis*, que indica a transformação de corpos masculinos e ficção masculina em suas equivalentes femininas - embora haja diferenças -, responde ao desejo de Woolf por novas formas narrativas e novos caminhos de entendermos nossa existência humana no tempo. Assim como a mudança de sexo de Orlando pode ter alterado seu futuro, mas não suas identidades, ela também não compromete a identidade de Orlando como ficção legítima. A ficção “ginomórfica” de Woolf, para DiBattista (2006), “não erradica mas internaliza os [...] frequentes e violentos movimentos e ações da narrativa tradicional²⁹⁰”. DiBattista (2006) acredita que a épica confusão e crise na mente de Orlando são as insurgentes fases da revolução “ginomórfica” de Woolf contra as ações e valores da narrativa tradicional masculina. A *gynomorphosis*, então, não desnaturaliza e dessexualiza tanto essas figuras alegóricas da ambição feminina, poesia e fama, quanto as reabilita e enobrece. Em *Orlando*, “Woolf não só parodia valores masculinos, mas os realoca dentro do reino do pensamento, do sonhar, do sentir, do imaginar, onde eles aguardam sua transfiguração²⁹¹”.

DiBattista (2006) conclui seu argumento inferindo que a fantasia que começa com um jovem rapaz golpeando a cabeça de um mouro, encerra com um olhar por dentro das profundezas da mente, um domínio de metamorfose contínua no qual “uma coisa se torna outra coisa, identidades mudam ou são trocadas, e mesmo verdade pode se misturar com falsidade sem sacrificar sua natureza essencial²⁹²”. Acredito que com tal pensamento, DiBattista (2006) acaba por concordar com as concepções de Woolf sobre a possibilidade de utilização da ficção na escrita de biografias; a justa-medida, porém, aparenta ainda permanecer indefinida. DiBattista (2006) infere que é no mundo por baixo das superfícies que podemos pegar os vislumbres do que Woolf chamou de “essência da realidade²⁹³”. Com toda zombaria à parte, *Orlando* é, para DiBattista (2006), uma busca por esta realidade – a realidade intangível do arco-íris.

²⁸⁹ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.39.

²⁹⁰ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.43.

²⁹¹ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.45.

²⁹² DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.47.

²⁹³ DIBATTISTA apud WOOLF, 2006, p.47. Tradução minha de: “[...] essence of reality”.

Para Lejeune (2008), tanto a biografia quanto a autobiografia são textos referenciais, “que se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’, externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação²⁹⁴”, culminando em um “pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira²⁹⁵”. No romance, por outro lado, ocorreria um pacto romanesco que implicaria na diferença de identidade entre autor e narrador – o que se atesta através do nome de quem assina a obra - e em um atestado de veracidade que ocorreria geralmente pela indicação na capa, abaixo do nome do autor, da palavra romance. Em *Orlando* ocorre a diferença de identidades, mas não o atestado de veracidade, pois o subtítulo “uma biografia” já inicia a subversão referencial praticada no livro, embora, como já mencionado, na ficha catalográfica da edição nacional do livro a obra esteja classificada como romance inglês.

Diante das reflexões apresentadas, sustento uma chave de leitura que pensa *Orlando* como uma complexa obra: um romance que parodia o gênero biográfico – uma resposta às concepções de biografia do *DNB* e aos modelos de Strachey e Nicolson -, servindo como gesto crítico metabiográfico e situado em uma zona ambígua, que transita entre o romanesco, o biográfico e o autobiográfico. Analisarei *Orlando* na próxima sessão sob a ótica de tais reflexões, expondo como elas estão apresentadas na obra.

3.2. Arco-íris e granito

Dedicada a Vita Sackville-West, Woolf inicia sua fantástica narrativa apresentando Orlando, um jovem aristocrata elisabetano, o protagonista que viverá diversas reviravoltas ao longo de séculos. Desde o começo, a partir da segunda página da narrativa, Woolf tece comentários sobre o gênero biográfico através de inferências do narrador/biógrafo. Se em *The new biography* a escritora desenvolve críticas às concepções de biografia inglesas patriarcais e atadas à pretensa factualidade, que ignoravam coisas idiossincráticas que poderiam auxiliar numa melhor retratação da personalidade de sujeitos biografados, em *Orlando* encontramos tais reflexões articuladas

²⁹⁴ LEJEUNE, 2008, p.36.

²⁹⁵ LEJEUNE, 2008, p.36.

ironicamente: ao descrever a aparência física de Orlando, o narrador/biógrafo escreve que “tão logo vemos os olhos e a testa, precisamos admitir mil coisas desagradáveis que todo bom biógrafo busca ignorar²⁹⁶”. Como a escritora escreve em seus ensaios, os biógrafos vitorianos, afeitos a seus valores de austeridade, retratavam sujeitos que acabavam por parecer carecendo de vida e personalidade, de modo que tais biografados chegavam a parecer um verdadeiro museu de cera na concepção de Woolf. Os indivíduos biografados, nessas produções, tinham que ser ilustres, com bons modos, austeros e realizadores de grandes atos exteriores. Desse modo, diversas particularidades de suas personalidades e vidas eram excluídas dos relatos biográficos, assim como ações moralmente contestáveis ao *ethos* vitoriano - mesmo que fossem apenas a retratação de emoções ou de banalidades do dia-a-dia. Assim, Orlando se perdia em seus pensamentos contemplando coisas corriqueiras de seu cotidiano, que lhe “provocavam a turbulência e confusão de paixões e emoções que todo bom biógrafo detesta²⁹⁷”. Bom biógrafo, no caso, conforme os preceitos do *Dictionary of national biography*.

Orlando é descrito pelo narrador/biógrafo como um jovem poeta, que, como muitos que se aventuram na escrita de textos líricos, se depara com a difícil tarefa de representar a natureza em seus versos. Imagina um arbusto de loureiro em sua mente, quando ocorre um grande choque que o leva a parar de escrever, pois “o verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura é outra. A natureza e as letras parecem ter uma antipatia visceral; junte as duas, e se estraçalham mutuamente²⁹⁸”. Mesmo sendo um trecho de *Orlando*, poderia muito bem ser uma passagem de *The new biography*, publicado antes do relato fantástico aqui analisado, ou de *A arte da biografia*. É clara a similaridade com o pensamento de Woolf exposto nas antinomias metafóricas do arco-íris e granito, o ficcional imaginativo e a concretude factual, a natureza e a literatura. Assim como o resultado da junção destas antinomias na produção de biografias é negativo, na concepção da escritora, também o é a junção da natureza e das letras.

A antinomia aparece novamente em um momento posterior da narrativa, desta vez explícita. Orlando ao longo dos séculos trabalha na escrita de um poema, *O carvalho*, que perpassa toda a obra – e acaba por lhe valer um prêmio ao fim da narrativa. Quando começa os primeiros versos, o narrador/biógrafo faz uma inferência: “a natureza, que tem nos pregado tantas peças estranhas,

²⁹⁶ WOOLF, 2014, p.49.

²⁹⁷ WOOLF, 2014, p.49.

²⁹⁸ WOOLF, 2014, p.50.

nos moldando a partir de uma mistura muito desigual de barro e diamantes, de arco-íris e granito [...]”²⁹⁹”, deixando explícita a antinomia central que representa o problema do gênero biográfico para Woolf. É notável quando o narrador prossegue e afirma que “mesmo agora (Iº de novembro de 1927) não sabemos por que subimos ao segundo andar ou por que descemos depois [...]”³⁰⁰”, prosseguindo em um longo período que reflete sobre as confusas realidade, natureza ou vida. *The new biography* foi escrito e publicado neste referido ano, de modo que a menção dessa data soa como um complexo índice, que perpassa não só os gêneros ensaístico e romanesco, mas também do elemento biográfico em relação ao autobiográfico. Acredito que a palavra *palimpsesto* também soa pertinente para caracterizar tal trecho, pela noção desenvolvida por Genette (2006), que compreende por palimpsestos ou hipertextos “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação”³⁰¹. A intertextualidade ou transtextualidade, como pensa Genette (2006), é definida, grosso modo, como tudo que coloca um texto “[...] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”³⁰²”, afinal, “[...] um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”³⁰³”.

Após encontrar e vislumbrar a rainha Elizabeth, Orlando conhece a princesa russa Sasha, que seria sua primeira paixão – e, conseqüentemente, desventura amorosa. Ambos se encontram presentes em um banquete com outras ilustres personalidades aristocráticas, ao decorrer da narrativa. A perplexidade da princesa com os britânicos é narrada de forma cômica e satírica, de modo que neste momento o narrador/biógrafo se assemelha aos jocosos relatos de Strachey e Nicolson: “[...] aquela figura ridícula na cabeceira, com o cabelo igual a um mastro em dia de festa (*comme une grande perche mal fagotée*), era mesmo a rainha? E o rei sempre babaca daquele jeito? [...]”³⁰⁴”. Semelhantes são as descrições depreciativas de monarcas e figuras ilustres em *Eminent victorians* ou *Some people*, e mesmo a utilização da expressão francesa poderia ter sido facilmente utilizada por Strachey, tão devoto dos modelos franceses de biografia - não à toa expressões e sentenças francófonas são tão presentes em seus relatos breves.

²⁹⁹ WOOLF, 2014, p.96.

³⁰⁰ WOOLF, 2014, p.97.

³⁰¹ GENETTE, 2006, p.5.

³⁰² GENETTE, 2006, p.7.

³⁰³ GENETTE, 2006, p.5.

³⁰⁴ WOOLF, 2014, p.68.

No início do segundo capítulo do livro, o narrador/biógrafo continua a inferir sobre o gênero e o ofício de biógrafo. Indaga-se se, ao registrar um relato biográfico, é melhor admitir verdades desagradáveis ou fingir que elas não existem, o que reforça claramente o papel da seleção documental do que deve estar presente ou não em biografias. Infere: “documentos particulares e históricos permitiram cumprir o primeiro dever do biógrafo, que é seguir, se olhar para a direita ou a esquerda, as pegadas indelévels da verdade [...]”³⁰⁵, e conclui o argumento afirmando que o biógrafo deve “[...] marchar metodicamente até desabar dentro da cova e escrever *finis* na lápide acima de nossas cabeças”³⁰⁶. Em *A arte da biografia*, Woolf (2014) escreveu depois com mais atenção sobre a seleção de fatos em biografia, e, ainda assim, a escritora mantém uma problemática relação com a verdade – a própria palavra é problemática. Se, por um lado, a escritora postula em seus ensaios que biografias devem conter a verdade – o que pode variar muito na seleção documental feita pelo biógrafo – sobre seus sujeitos e não invenções de fatos, por outro, também critica tal veracidade em biografias, ao zombar, em *Orlando*, da própria palavra verdade e do sentido dado a ela aos vitorianos - como será descrito mais à frente.

O narrador/biógrafo escreve, então, que seu dever é “relatar os fatos tal como são conhecidos, e deixar que o leitor os entenda como quiser”³⁰⁷. Com isso, Woolf aproxima-se de concepções contemporâneas da leitura e do papel do leitor, dando importância à infinita gama de possibilidades de interpretações de um texto, de modo que o leitor comum tenha importante papel ao se apoderar de um texto: seja um romance, uma biografia, ou uma obra complexa como *Orlando*. Mais à frente, após o primeiro transe vivido por Orlando, momento em que aproveita sua solidão para escrever, o narrador/biógrafo faz a seguinte inferência: “uma vez que a doença da leitura se apodera do organismo, ela o enfraquece de tal modo que o torna presa fácil para o outro flagelo que reside no tinteiro e grassa na pluma”³⁰⁸. Woolf (2014), que dá importância ao papel ativo do leitor comum, converge com Barthes (2004), que propõe uma nova concepção da leitura em que a figura autoral não está em uma relação hierarquicamente superior ao leitor. Barthes (2004) intenta desmistificar os protocolos de leitura e crítica que buscam algo como o que o autor quis dizer – deterministas interpretações unilaterais dos textos -, em prol de uma leitura ativa e de sentidos

³⁰⁵ WOOLF, 2014, p.87.

³⁰⁶ WOOLF, 2014, p.87.

³⁰⁷ WOOLF, 2014, p.87.

³⁰⁸ WOOLF, 2014, p.94.

múltiplos, “[...] ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre [...]”³⁰⁹, a leitura que se apodera de um texto e parte rumo à escrita.

Já no século XVIII, Orlando – mulher, desta vez - se depara com as visitas e companhias de ilustres escritores da época: Alexander Pope, Joseph Addison e Jonathan Swift. O narrador/biógrafo menciona que se os leitores consultassem as obras destes escritores, compreenderiam o mistério das palavras escritas por eles; e pensa que, “na verdade, os biógrafos e os críticos poderiam se poupar de todo o seu trabalho caso os leitores seguissem tal conselho”³¹⁰. Prossegue: “[...] todos os segredos da alma de um escritor, todas as experiências de sua vida, [...] estão claramente expressos em suas obras; no entanto, precisamos de críticos para explicar uns e de biógrafos para revelar outros”³¹¹. Essa argumentação evidencia o viés crítico que lê a obra de um escritor como sintoma de sua vida, o que me leva a indagar se, com isso, Woolf (2014) estava expondo apenas tal concepção – divergente de visões contemporâneas e das que norteiam este trabalho – através do narrador/biógrafo, ou se era o que a própria Woolf enquanto biógrafa e escritora acreditava.

Enquanto Orlando escreve em seu quarto sob as égides da quietude e do silêncio, vivendo neste momento no século XIX e casada com o marinheiro Shelmardine, o narrador/ biógrafo escreve os meses do ano, de novembro a outro novembro posterior: “estamos em novembro. Depois de novembro vem dezembro. [...] então outubro, e eis que estamos de volta a novembro, com um ano inteiro consumado”³¹²; tal forma serviu ao biógrafo/narrador para indicar a lacuna de um ano no relato da vida de Orlando. Então afirma: “este método de escrever biografias, embora tenha seus méritos, talvez seja um tanto pobre[...]”³¹³, e prossegue atestando que “[...] o leitor [...] pode reclamar que seria capaz de recitar o calendário por si próprio e poupar o que quer que a Hogarth Press considere justo lhe cobrar por este livro”³¹⁴. É curioso como Woolf (2014) inscreve um rastro de si, ao mencionar o nome da editora que administrava junto ao seu marido Leonard Woolf, a Hogarth Press. Seria apenas uma brincadeira, à maneira da escritora nestas suas *férias*, ou uma marca que perpassa o autobiográfico com o biográfico?

³⁰⁹ BARTHES, 2004, p.26.

³¹⁰ WOOLF, 2014, p.194.

³¹¹ WOOLF, 2014, p.194.

³¹² WOOLF, 2014, p.238.

³¹³ WOOLF, 2014, p.238.

³¹⁴ WOOLF, 2014, p.238.

O narrador/biógrafo prossegue se queixando da falta de ação de Orlando, que dada a sua inércia, não restava muita escolha ao biógrafo senão aceitar a lacuna em seu relato, pois a vida “[...] é o único tema apropriado para o romancista ou o biógrafo; a vida, tais autoridades decidiram, nada tem a ver com sentar-se numa cadeira e pensar. O pensamento e a vida situam-se em polos opostos³¹⁵”. Woolf (2014) zomba explicitamente, assim, com os biógrafos vitorianos e com os paradigmas do gênero biográfico postulados por eles, fixados em ação exterior; assim como também satiriza os romancistas masculinos do período eduardiano, como Wells e Bennett, criticados pela escritora nos ensaios *Modern fiction* e *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Todos estes – tanto os biógrafos vitorianos quanto os romancistas eduardianos – foram tidos por Woolf como materialistas, atrelados a uma pretensa realidade exterior material e suposta indicadora da *vida* – seja a personalidade e vida de sujeitos em biografia, ou um pretense real da vida observável. Woolf, porém, acreditava no silêncio, na importância dos pensamentos, e de tudo aquilo que fosse interior e privado, como sentimentos – não à toa ações exteriores frequentemente eram de mínima importância em suas narrativas. Ainda no século XIX, Orlando se encontra pensando no quanto a literatura estava se modificando, “se tornando muito corpulenta [...]”, o que nos remete às enormes biografias da época, e “[...] muito árida”, ou, na concepção de Woolf (1958), como efígies de cera. Acredito que o narrador/biógrafo faz clara alusão ao e crítica do *ethos* vitoriano, quando afirma que apenas “[...] poderíamos desejar que [...] a pureza, a castidade e a modéstia [...] propiciassem ao menos uma pausa na qual pudéssemos refletir sobre como narrar o que agora necessita ser contado com delicadeza, como é dever do biógrafo³¹⁶”, todas características fundamentais da era vitoriana.

Enquanto Orlando anda pelas ruas da metrópole londrina oitocentista, assemelhando-se ao Baudelaire *flâneur* de quem trata Benjamin (2002) em *Paris, capital do século XIX*³¹⁷, se depara subitamente com Nick Greene, amigo seu de séculos atrás e com quem tinha ávidas discussões sobre a poesia e a literatura. O narrador/biógrafo afirma que Greene havia se tornado o “[...] crítico mais importante da era vitoriana³¹⁸”. Gilbert (2014), em suas notas, menciona uma correspondência entre Vita e Harold Nicolson, na qual a escritora afirma que Nick Greene acabava por ser uma

³¹⁵ WOOLF, 2014, p.238.

³¹⁶ WOOLF, 2014, p.257.

³¹⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria literária em suas fontes, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

³¹⁸ WOOLF, 2014, p.245.

retratação de Edmund Gosse, fundamental biógrafo do *Dictionary of national biography* e assistente de Leslie Stephen. Woolf (2014), assim, novamente zomba com seu próprio campo, retratando comicamente um escritor que representava uma concepção de biografia a qual Woolf e seus amigos de *Bloomsbury* se opunham. É curioso como James Boswell também vira, breve e jocosamente – aos moldes da biografia “stracheyana” -, personagem na narrativa fantástica de Woolf: durante suas aventuras no século XVIII, Orlando se depara certa vez com três sombras bebendo chá, o dr. Samuel Johnson – a ilustre personalidade literária biografada por Boswell -, o próprio James Boswell e a sra. Williams, que trabalhava na casa de Johnson, como indicado por Gilbert (2014). Boswell é jocosamente retratado como uma sombra que “entrelaçava os dedos de forma tão estranha que movia a cabeça de um lado para o outro e tomava goles imensos de chá³¹⁹”; assim, mais uma vez, Woolf se aproxima de Strachey em sua narrativa.

Orlando, a *flâneur*, imerge em seus pensamentos enquanto contempla vitrines, se perde em elevadores e vaga pelas ruas da Londres do século XX. Divaga e medita sobre o tempo, se vê, enfim, na meia-idade. Eis que comenta o narrador/biógrafo: “a verdadeira duração da vida de uma pessoa, conste o que constar no *Dictionary of National Biography*, é sempre discutível³²⁰”. Gillies (1996) propõe o impacto das teorias sobre o tempo de Henri Bergson no modernismo britânico e em Woolf, por meio da visão não-linear e não-quantitativa do tempo, concebida pelo filósofo e assimilada pela escritora. Woolf acreditava que o mais importante em narrativas – seja biografias ou ficção - era capturar as experiências interiores e invisíveis, e não as ações exteriores que constituem a vida. Essas experiências poderiam ser encontradas nos momentos de ser, instantes em que o passado e o presente não só coexistiam, mas tinham ciência da existência de cada um. Para Gilles (1996), Bergson insistiu que uma representação que pudesse provocar uma interação intuitiva entre objeto e sujeito perceptor “[...] trouxe uma renovação do ‘momento de ser’ inicial, que provocou primeiro o artista. E é justamente desta maneira que os ‘momentos de ser’ de Woolf agem. Cada um destes é uma breve e afiada representação de uma clara e extraordinária experiência³²¹”. Com *Orlando*, Woolf rompe com as convenções cronológicas lineares e totalizantes, convergindo com as reflexões propostas por Bourdieu (1996) em *A ilusão biográfica*.

³¹⁹ WOOLF, 2014, p.205.

³²⁰ WOOLF, 2014, p.267.

³²¹ GILLES, 1996, p.109. Tradução minha de: “[...] brought about a renewal of the initial ‘moment of being’ that had first provoked the artist. And it is in just this way that Woolf’s moments of being act. Each is a brief, sharp representation of a clear, extraordinary experience”.

Bourdieu (1996), em seu texto, critica justamente as concepções convencionais das narrativas/histórias de vida, que pensam a experiência de vida como uma trajetória coerente e linear de acontecimentos, uma unidade totalizante. Para Bourdieu (1996), produzir uma história de vida, “tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência [...]”³²², que “[...] toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar”³²³. O sociólogo menciona que o abandono da estruturação do gênero romanesco como um relato linear, advindo com a literatura moderna do século XX, pode ter coincido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido – como a própria Woolf fez em suas inovadoras narrativas. A invenção de novos modos de expressão literária, infere Bourdieu (1996), “faz surgir *a contrario* o arbitrário da representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante, e também da filosofia da existência que essa convenção retórica implica”³²⁴.

Bourdieu (1996) pensa que é o nome próprio que nos identifica no mundo social e é através dele que se institui uma constante e durável identidade social, que “garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis”³²⁵. O nome próprio é visto pelo sociólogo como a grande forma de imposição arbitrária dos ritos institucionais, é por meio da classificação e da nomenclatura que são introduzidas divisões nítidas e absolutas, estas indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais que ocorrem no fluxo das realidades biológicas e sociais. Para Bourdieu (1996), o que o nome próprio designa é senão uma “[...] rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço”³²⁶. O nome próprio, assim, “só pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável abstração”³²⁷.

³²² BOURDIEU, 1996, p.185.

³²³ BOURDIEU, 1996, p.185.

³²⁴ BOURDIEU, 1996, p.185.

³²⁵ BOURDIEU, 1996, p.186.

³²⁶ BOURDIEU, 1996, p.187.

³²⁷ BOURDIEU, 1996, p.187.

Bourdieu (1996) menciona o uso que Proust faz do nome próprio precedido do artigo definido na *Recherche*, designando os personagens como “a Albertine de então”, ou “a Albertine encapotada dos dias de chuva”. Desse modo, Proust faz um rodeio complexo pelo qual se enunciam “ao mesmo tempo a ‘súbita revelação de um sujeito fracionado, múltiplo’ e a permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada pelo nome próprio³²⁸”. Assim como Proust, Woolf em *Orlando* elabora uma personagem fracionada e múltipla, que se transforma ao longo de séculos exercendo diversas funções: poderia ser “Orlando, o embaixador”, ou “Orlando, o poeta”, ou mesmo “Orlando, a poetisa”, e “Orlando, a escritora”. Woolf, assim, transpassa as barreiras de gênero para criar uma complexa e plural personagem que muito se distancia das convencionais e totalizantes designações para uma vida – rompendo com cronologias, coerências e linearidades. Com *Orlando*, Woolf se aproxima da contemporânea concepção de Bourdieu (1996) sobre os relatos de vida: ambos evidenciam como é absurda a tentativa de compreender uma vida “como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio³²⁹”.

Um dos momentos mais notáveis da narrativa de *Orlando* é o transe vivido pelo protagonista quando exercia a função de embaixador na Turquia. Durante uma insurreição dos turcos, entra em um transe e acorda subitamente transformado em um corpo feminino. E assim descreve o narrador/biógrafo:

E agora, de novo, caem as trevas, e na verdade desejaríamos que fossem ainda mais negras! Desejaríamos, nossos corações quase exclamam, que fossem tão profundas que nada pudéssemos ver através de sua opacidade! Que pudéssemos tomar a pena e dar por encerrado nosso trabalho! Que poupássemos o leitor do que está por vir e lhe disséssemos, em poucas palavras, que Orlando morreu e foi enterrado. No entanto, a verdade, a franqueza e a honestidade, essas deusas austeras que vigia e protegem o tinteiro do biógrafo, gritam Não! Levando seus clarins de prata aos lábios, exigem num toque tonitruante: a verdade! E novamente ordenam: a verdade! E, pela terceira vez, a uma só voz, demandam a verdade e nada mais que a verdade!³³⁰

O narrador prossegue seu relato, descrevendo mais à frente como Orlando, durante seu sono, é visitado por aparições que representavam, cada uma, valores morais dos vitorianos: nossa senhora da castidade, nossa senhora da pureza e nossa senhora da honestidade. Orlando

³²⁸ BOURDIEU, 1996, p.187.

³²⁹ BOURDIEU, 1996, p.189.

³³⁰ WOOLF, 2014, p.139.

“espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé diante de nós, sem roupa nenhuma, e, enquanto as trombetas rugiam Verdade! Verdade! Verdade!, não temos escolha senão confessar – era uma mulher”³³¹. Desse modo, Woolf não só reitera suas críticas às concepções de verdade e aos valores morais dos vitorianos, mas subverte a concepção totalizante e unitária de indivíduos em relatos de vida, evidenciando uma multiplicidade subjetiva distante das convenções tanto ficcionais quanto da biografia, uma personagem que transita entre o biográfico, o autobiográfico e o ficcional.

Saunders (2010) menciona como Woolf, em *Orlando*, cria – ou pinta? Se pensarmos no legado de *Bloomsbury* e do pós-impressionismo – o que chama de retratos compostos, procedimento já utilizado de certa forma por Nicolson. Retratos compostos envolvem a combinação de personagens inventados com pessoas que realmente existiram, um hibridismo que perpassa tanto a biografia quanto a ficção. Para Saunders (2010), o efeito dos retratos compostos em *Orlando* não é fundir muitos indivíduos em uma única imagem, mas escolher um único personagem e explorar sua multiplicidade. Biografia, na concepção de Saunders (2010), é sempre uma retratação composta, na medida em que a vida de um sujeito é inextricável da vida de outras pessoas. Em *Orlando*, os índices biográficos de Vita – como as fotografias suas e de seus familiares, os dados relativos à sua história etc. – fundem-se com características da própria Woolf e levam a uma personagem múltipla e complexa. Penso que isso está evidenciado em alguns trechos da narrativa: em meio às suas desventuras amorosas com a princesa Sasha, o narrador descreve que Orlando teve “[...] uma de suas crises de melancolia³³²”, e, mais à frente, quando Orlando lia as obras de Sir Thomas Browne, afirma que, para leitores atentos que percebessem as insinuações feitas pelo próprio biógrafo sobre Orlando, era óbvio que nele “[...] estavam estranhamente presentes muitos estados de espírito – melancolia, indolência, paixão, amor pela solidão [...]”³³³. Indago-me se tais estados de espírito eram de Orlando, de Vita ou da própria Woolf. É notável como a vida da escritora foi marcada por severas crises emocionais e de depressão, como a que se seguiu após a escrita do romance *Os anos*, como relatam Marder (2011) e Lee (1996) em suas biografias da escritora. Outros índices biográficos e autobiográficos - ou, melhor, auto/biográficos, pela concepção de Saunders (2010) – estão presentes na obra: no século XX, Orlando se encontra perdida pela metrópole londrina dos anos 1920, espantada com um relógio. O narrador/biógrafo

³³¹ WOOLF, 2014, p.142.

³³² WOOLF, 2014, p.71.

³³³ WOOLF, 2014, p.93.

escreve que neste momento “eram dez horas da manhã. Do dia 11 de outubro. Do ano de 1928³³⁴”, data de publicação do romance e apresentação dele a Vita; ainda no século XX, Orlando se depara tendo “[...] trinta e seis anos [...]”³³⁵, a mesma idade de Vita. Acredito que, assim, Orlando funciona como uma personagem que é ao mesmo tempo ficcional, biográfica e autobiográfica.

DiBattista (2009) pensa *Orlando* como a máxima representação de uma Woolf aventureira e escritora do mundo, que assimilou tradições de fora das ilhas britânicas em suas obras, em especial a grega e a russa. Woolf buscava uma nova linguagem, uma linguagem do silêncio, do íntimo, uma nova linguagem feminina que levasse a força da poesia para a prosa. DiBattista (2009) concebe *Orlando* como o prenúncio de um novo tipo social e humano para a modernidade, a aventureira feminina. Tal tipo é a mulher moderna cujo senso de aventura se estende além das categorias tradicionais de gênero, mas também além do entendimento convencional do que uma aventura poderia ser. Adultério é, de forma generalizada, a única aventura que o romance realista permite a suas heroínas casadas. Aventura, então, torna-se indistinguível de transgressão e colhe terríveis e impiedosas penalidades. Orlando “rompe com essa tradição. Em sua primeira manifestação, sua mente aventureira parece muito como o estado mental (como enfermeiras chamam isto) do incontrolável e perturbado³³⁶”.

3.3. O feminino e a androginia

Em *Um teto todo seu*, publicado no ano posterior à publicação de *Orlando*, Woolf (2014) realiza uma ensaística obra que critica o patriarcado britânico e sustenta a libertação feminina dos grilhões machistas, uma libertação que seria em especial econômica – as mulheres deveriam ter seu próprio dinheiro e seu próprio teto. Ao relatar o recebimento de dinheiro por correspondência simultâneo à notícia do decreto que finalmente permitia as mulheres votarem na Inglaterra, Woolf

³³⁴ WOOLF, 2014, p.262.

³³⁵ WOOLF, 2014, p.265.

³³⁶ DIBATTISTA, 2009, p.148. Tradução minha de: “Orlando breaks with that tradition. In its first manifestation, her adventurous mind seems very much like the state of mind (as nurses call it) of the intemperate and deranged”.

(2014) escreve que “dos dois – o voto e o dinheiro -, o dinheiro, reconheço, parecia infinitamente mais importante³³⁷”. Para a escritora, o poder financeiro era uma forma central da dominação masculina sobre as mulheres, subjugadas de forma que não podiam sequer pensar em exercer o ofício – silencioso – da escrita; não tinham um lugar próprio onde poderiam se dedicar a tal prática.

Woolf (2014), ao discorrer sobre a representação feminina na literatura, argumenta que as mulheres seriam retratadas como pessoas de maior importância se não fosse pela ficção masculina dominadora; as mulheres seriam variadas, heroicas, esplêndidas, sórdidas, belas e grandiosas como as retratações feitas de homens. Porém, “na vida real, [...], era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo³³⁸”. Woolf (2014) prossegue: “[...] na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido³³⁹”. A escritora revolta-se com as lacunas documentais sobre as mulheres, acha deplorável que nada “se saiba sobre as mulheres antes do século XVIII. [...] Aqui estou eu, perguntando-me por que as mulheres não escreviam poesia durante a era elisabetana e não tenho certeza de como elas eram educadas³⁴⁰”. Se poucos são os registros sobre Shakespeare, menos ainda o são os sobre mulheres em sua época. Woolf (2014) argumenta que, durante o século XVI, qualquer garota que fosse muito talentosa teria sido inibida por outras pessoas ao usar seu dom para a poesia, “tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza³⁴¹”. Para Woolf (2014), “a castidade tinha então, e tem ainda hoje, uma importância religiosa na vida da mulher [...]”³⁴², e “[...] viver uma vida livre na Londres do século XVI significaria para uma mulher poeta e autora de peças de teatro um estresse e um dilema que poderiam matá-la³⁴³”. Woolf (2014) comenta, ainda, que foi a recordação do senso de castidade que ditou a anonimidade de escritoras até o século XIX, como George Sand ou George Eliot, “todas vítimas de uma luta íntima, como provam seus escritos [...]”³⁴⁴, que “[...] buscaram sem sucesso esconder-se usando nomes de homem³⁴⁵”.

³³⁷ WOOLF, 2014, p.57.

³³⁸ WOOLF, 2014, p.66.

³³⁹ WOOLF, 2014, p.67.

³⁴⁰ WOOLF, 2014, p.69.

³⁴¹ WOOLF, 2014, p.74.

³⁴² WOOLF, 2014, p.74.

³⁴³ WOOLF, 2014, p.74.

³⁴⁴ WOOLF, 2014, p.75

³⁴⁵ WOOLF, 2014, p.75.

Ao comparar a vida de artistas masculinos com a condição vivida pelas mulheres, Woolf (2014) argumenta que mesmo no século XIX as mulheres não eram encorajadas a serem artistas; seriam desprezadas, estapeadas, aconselhadas e repreendidas. Woolf (2014) atesta para um “complexo masculino obscuro e muito interessante [...]”³⁴⁶, que, para a escritora, é um “[...] desejo inveterado nem tanto de que ela seja inferior quanto de que *ele* seja superior, que o coloca onde quer que se olhe, não apenas diante das artes, mas também bloqueando o caminho para a política, mesmo quando o risco para ele parece ser ínfimo”³⁴⁷. As mulheres, até então, não podiam sequer contestar as opiniões masculinas, tinham que lhes reverenciar e jamais poderiam se achar dignas de emitir opiniões próprias; pois uma mulher, até tal momento, jamais seria considerada digna de dizer algo importante. Para Woolf (2014), “a história da oposição dos homens à emancipação das mulheres é talvez mais interessante do que a própria história da emancipação”³⁴⁸.

Woolf (2014) pensa que mesmo as normas de estruturação dos gêneros, ou, por exemplo, ditames de como se escrever sentenças literárias, eram guiadas por homens. Havia uma ideia novecentista, à maneira de Balzac, de que a produção de um livro dependia de empenho e hábitos árduos; porém, tais concepções masculinas acabaram sendo transgredidas por escritoras como Jane Austen ou George Eliot. Para Woolf (2014), a incorporação da poesia e da linguagem poética deveria guiar uma nova escrita feita por mulheres, uma nova escrita feminina, afinal “é à poesia que a vazão ainda é negada”³⁴⁹. Na visão da escritora, aparentemente as preocupações masculinas e femininas eram bem diferentes. DiBattista (2009) aponta sobre como o legado crítico de Woolf apresenta um notável repertório imagético rico em formações simbólicas, como “a mente andrógina”, “um teto todo seu”, ou “granito e arco-íris”. Para DiBattista (2009), apreciamos Woolf ao reconhecer a simbólica importância de “[...] quinhentas libras e três guinéus ao financiar a vida criativa e preservar a independência intelectual das mulheres em uma sociedade onde cultura é comprada e paga”³⁵⁰. DiBattista (2009) infere que, para Woolf, a literatura do futuro reviveria o poder da poesia de abstrair e exaltar sentimentos, de modo que possamos entender não apenas o que somos, mas o que a vida é. Essa literatura estenderia o império da prosa, no qual tanto os grandes quanto os triviais fatos da existência, as sensações comuns da mente, incluindo seus

³⁴⁶ WOOLF, 2014, p.81.

³⁴⁷ WOOLF, 2014, p.81.

³⁴⁸ WOOLF, 2014, p.81.

³⁴⁹ WOOLF, 2014, p.111.

³⁵⁰ DIBATTISTA, 2009, p.90. Tradução minha de: “[...] five hundred pounds and three guineas in underwriting the creative life and preserving the intellectual independence of women in a society where culture is bought and paid for”.

humores, as emoções provocadas pela música, “[...] são calibradas com uma precisão que os poetas poderiam admirar³⁵¹”.

Woolf (2014) tece em sua narrativa comentários críticos que refletem o pensamento desenvolvido pela escritora em *Um teto todo seu*, evidenciando e criticando os pensamentos sexistas e patriarcais dominantes de seu país. Embarcada no navio *Enamoured Lady*, enquanto regressa de sua estadia com os ciganos e parte de volta à sua terra, Orlando reflete: “Lembrou-se de como, quando homem, insistira que as mulheres fossem obedientes, castas, perfumadas e bem cuidadas. ‘Agora vou ter de pagar pessoalmente por esses desejos, pois as mulheres não são [...] obedientes, castas e bem cuidadas por natureza [...]’³⁵²”, todas essas normas de boa conduta para as mulheres instauradas pelo patriarcado. No primeiro capítulo da narrativa, ainda homem e desiludido com Sasha, Orlando de fato se posiciona de forma bem diferente, ao pensar na princesa russa que o desiludiu: “[...] lançou na direção da mulher infiel todos os insultos que desde sempre pesam sobre seu sexo. Falsa, volúvel, inconstante, ele a chamou; demônio, adúltera, traidora [...]’³⁵³”. Após a breve digressão, voltarei agora ao momento analisado. “Pobres e ignorantes como somos quando comparadas ao outro sexo [...]’³⁵⁴”, pensa Orlando no *Enamoured Lady*, e prossegue: “[...] melhor estar livre da ambição marcial, da ânsia de poder e de todos os demais desejos masculinos se assim for possível desfrutar inteiramente dos mais elevados prazeres que conhece o espírito humano [...]’³⁵⁵”, que, para a personagem, são “[...] a contemplação, a solidão e o amor³⁵⁶”. E, assim, ao encerrar suas reflexões, exclama: “graças a deus que sou mulher!³⁵⁷”.

Enquanto vive no século XVIII e convive com ilustres escritores ingleses como Alexander Pope e Joseph Addison, Orlando se depara em uma situação social com outras mulheres, divertindo-se ao conversar com elas e trocar histórias. Eis que o narrador/biógrafo infere: “[...] pois não se pode negar que, quando mulheres se encontram – mas psiu -, sempre tomam cuidado para garantir que as portas estejam fechadas e nenhuma palavra seja publicada. Tudo que desejam [...] não é o passo de um homem que se ouve na escada? ³⁵⁸”. Após tal interrupção – interrupções são

³⁵¹ DIBATTISTA, 2009, p.103. Tradução minha de: “[...] are calibrated with a precision the poets might admire”.

³⁵² WOOLF, 2014, p.155-156.

³⁵³ WOOLF, 2014, p.86.

³⁵⁴ WOOLF, 2014, p.157.

³⁵⁵ WOOLF, 2014, p.158.

³⁵⁶ WOOLF, 2014, p.158.

³⁵⁷ WOOLF, 2014, p.158.

³⁵⁸ WOOLF, 2014, p.202.

uma característica marcante da escrita de Woolf –, com a entrada do personagem masculino na cena, o narrador/biógrafo prossegue: “[...] tudo que desejam, estávamos prestes a dizer quando o cavalheiro tirou as palavras de nossa boca. As mulheres não têm desejos, diz esse cavalheiro ao entrar no quarto de Nell [...]”³⁵⁹. Desse modo, Woolf (2014) demonstra o quanto as mulheres eram silenciadas e tinham suas opiniões desvalorizadas em uma sociedade que deu origem à figura do Anjo do Lar vitoriano, modelo comportamental que teve seu título retirado de um poema publicado em 1854, e que implicava em um comportamento de passividade por parte das mulheres em relação aos homens. Pinho (2015) comenta que “o Anjo do Lar permanecera vivo em toda a literatura escrita por mulheres na Inglaterra vitoriana, reiterando o discurso religioso e moral no que se referia aos padrões de feminilidade³⁶⁰”. Woolf, então, se engajou em desmistificar o Anjo do Lar e buscou fazer um uso particular do feminino historicamente construído, de forma que “matar o Anjo do Lar, desse modo, é o caminho para que se descubra uma sentença feminina, em primeira instância³⁶¹”.

Ao regressar à Inglaterra após sua estadia com os ciganos, Orlando se encontra em uma carruagem a caminho de Londres. O narrador/biógrafo sugere que algumas coisas começaram a indicar “[...] que estava deixando de ser totalmente verdadeiro o que se disse há pouco sobre o fato de não ter ocorrido nenhuma mudança entre o homem Orlando e a mulher Orlando³⁶²”. Orlando, assim, “[...] estava se tornando um pouco mais modesta quanto à sua inteligência, como são as mulheres, e um pouco mais vaidosa quanto à sua pessoa, como são as mulheres³⁶³”. Novamente, Woolf (2014) inscreve críticas aos estereótipos de gênero instaurados pela sociedade patriarcal: mulheres tinham sua inteligência subestimada, e deviam ser vaidosas; homens, por outro lado, eram detentores de uma suposta inteligência e não podiam ser vaidosos como mulheres. O narrador/biógrafo comenta, ainda, diferenças entre retratos de Orlando enquanto homem e enquanto mulher, de modo que o vestuário – tradicional marcador de gênero - seria uma principal diferenciação entre as duas identidades de gênero vividas pela personagem. “Caso usassem as mesmas roupas [...]”³⁶⁴, afirma, “[...] é possível que vissem o mundo de forma idêntica³⁶⁵”. Woolf

³⁵⁹ WOOLF, 2014, p.202.

³⁶⁰ PINHO, 2015, p.165.

³⁶¹ PINHO, 2015, p.167.

³⁶² WOOLF, 2014, p.178.

³⁶³ WOOLF, 2014, p.178.

³⁶⁴ WOOLF, 2014, p.179.

³⁶⁵ WOOLF, 2014, p.179.

(2014), através das divagações do narrador/biógrafo, evidencia um pensamento relacionável à sua proposta de androginia e mente andrógina: “apesar de diferentes, os sexos se misturam. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro³⁶⁶”.

Pinho (2015) comenta que, em Woolf, “a mente andrógina é a possibilidade de uma mente que esteja para além da afirmação do mesmo e negação do outro, e nesse sentido ela é uma afirmação, ou efetivação, da diferença³⁶⁷”. Para Pinho (2015), a androginia em Woolf possibilita uma infinidade de perspectivas, e, ao mesmo tempo, é uma “possibilidade visível de resposta para os problemas da mulher e do homem no mundo, um preso na semelhança, e outro na diferença³⁶⁸”. A androginia, pensa Pinho (2015), funciona como “resultado da profanação da linguagem feminina na vida, através e para além da escritura³⁶⁹”. Woolf buscou ressignificar a linguagem em busca de uma nova literatura, que ultrapassasse tanto as linguagens masculina e feminina, como culturalmente construídas. Por dentro de uma própria língua corrente, a androginia profana e aponta para “a possibilidade de os antigos objetos da linguagem se tornarem outros sujeitos dentro da própria linguagem, o que anula tanto o antigo objeto quanto o antigo sujeito, criando uma terceira possibilidade³⁷⁰”. Pinho (2015) propõe que Orlando é a grande imagem de profanação do feminino na obra de Woolf, “[...] uma declaração do poder da escrita enquanto ressignificação da linguagem vigente, e de um ser humano por vir. E é, por conseguinte, uma proposta para a efetivação da mente andrógina³⁷¹”.

Holden (2014) propõe que a biografia literária pode servir como importante ferramenta crítica pertinente aos estudos literários, desde seus aspectos formais e narrativos – muitos tomados de empréstimo da narrativa ficcional. Biografias literárias possuem o potencial de ser um questionamento crítico que emprega técnicas narrativas excluídas da prosa explanatória da atual crítica acadêmica. Assim, a biografia literária tem “o potencial de fazer novas questões sobre a relação entre um leitor e textos biográficos e literários, e, portanto, provocar reflexões sobre a

³⁶⁶ WOOLF, 2014, p.179.

³⁶⁷ PINHO, 2015, p.189.

³⁶⁸ PINHO, 2015, p.190.

³⁶⁹ PINHO, 2015, p.190.

³⁷⁰ PINHO, 2015, p.204.

³⁷¹ PINHO, 2015, p.198.

relação entre leitura e subjetividade³⁷²”. Ao fazer uma rede de subjetividades que envolve biógrafos, narradores, sujeitos biografados e constructos sobre tais autores biografados a partir da recepção de suas obras, a biografia pode ter coisas importantes para dizer sobre os processos de individualização das construções narrativas de um *self/eu*.

³⁷² HOLDEN, 2014, p.918. Tradução minha de: “[...] the potential to ask new questions about the relationship of a reader to biographical and literary texts, and thus to provoke reflection on the relationship between readership and subjectivity”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões que apresentei ao longo destes três capítulos, acredito que, em *Orlando*, encontramos uma obra tão múltipla e seminal quanto os pensamentos de Woolf sobre a ficção e a retratação da medida da vida: um trajeto pelos gêneros que, assim como as concepções da escritora sobre o gênero biográfico, a historiografia, e a própria vida em si, é múltiplo, plural e não-linear. *Orlando* inscreve-se como um romance ao mesmo tempo em que perpassa o autobiográfico e parodia a biografia, uma tentativa de transmitir personalidade que se amalgama na oscilante – assim como os humores de Orlando - junção do biógrafo com o biografado, por meio dos artifícios da ficção. *Orlando* não é apenas sobre Vita, sobre Woolf, ou sobre *Bloomsbury*: estão lá a forte presença de Leslie Stephen na formação da escritora britânica, o *ethos* vitoriano calcado em falidas moralidades e pretensas factualidades, a opressão feminina do Anjo do Lar, a inconstante personalidade de Vita sob a forma de uma piada – e a turbulenta relação entre as duas escritoras -, uma nova concepção de gênero, e mudanças de paradigmas epistemológicos. *Orlando* é uma vontade de novas possibilidades na produção de textos que retratem e ilustrem a vida e personalidade, que, para a escritora, são encontradas no mais íntimo e particular, nos instantes de silêncio que transcorrem em meio ao caos da modernidade. Penso que, com *Orlando*, Woolf não falhou ao retratar vida; pois, ali, encontramos o que a escritora mais almejava na escrita de vida, seja em biografias ou romances. Um leitor comum encontrará em *Orlando* amor, sorrisos, humor, tristeza, solidão, decepções, frustrações e inconstâncias, todas estas coisas tortuosas que permeiam a vida. Diferente das concepções teleológicas de narrativa – biográfica, historiográfica ou ficcional -, Woolf pinta, à moda de Fry ou Vanessa Bell, um retrato múltiplo, um exercício que está além das fronteiras dos gêneros e inscrito em um espaço maior. Um gesto de afeto e uma piada, escrita como diversão.

O primeiro contato que tive com Woolf foi na metade da graduação, quando, em uma disciplina optativa de literatura de língua inglesa, a professora me recomendou a leitura de *Mrs. Dalloway* após mencionar o termo *shell-shock* – desconhecido por mim, até então -, o transtorno psíquico que acomete Septimus Warren Smith, personagem do romance. Essa leitura me foi muito interessante e instigante, e, em um diálogo com o professor Antonio Marcos, pudemos construir juntos o projeto de pesquisa que levou a esta dissertação.

Até então, biografia era um gênero quase que totalmente desconhecido por mim: tinha lido apenas mini-biografias virtuais de diversas bandas de *rock*, em portais de música. O desenvolvimento do mestrado, que se deu simultâneo a reuniões do grupo de pesquisa, me fez mudar isso: lemos no grupo diversas biografias literárias e textos pertinentes às pesquisas, como *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes, sobre um biógrafo fictício do escritor Flaubert, *A mulher calada*, de Janet Malcolm, sobre a escritora Sylvia Plath, ou mesmo *Sobre Sánchez*, de Osvaldo Baigorria, texto com grande presença do biógrafo que trata do menos conhecido escritor Néstor Sánchez. Pude, assim, conhecer um gênero de possibilidades tão amplas quanto divertidas, e que leva a diversos questionamentos pertinentes às críticas literárias e culturais. As biografias, como vêm sendo produzidas, podem ser consideradas sintomas da contemporaneidade, da ruptura com limites e paradigmas estéticos e epistemológicos, assim como evidências da performática e fulgaz subjetividade contemporânea, daquilo que Diana Klinger chamou de escrita de si – esta, por si, uma retomada do pensamento articulado por Michel Foucault. O biográfico se mistura com o autobiográfico, e as fronteiras que delimitam a ficção e a realidade são cada vez mais difíceis de serem sustentadas. A biografia, serve, portanto, como importante mecanismo crítico que pode auxiliar na reflexão das construções subjetivas e identitárias contemporâneas, ao mesmo tempo que questiona limites estéticos e critérios de valorização artística. Assim, estudar biografia é tratar de importantes temas e questionamentos pertinentes aos estudos literários e da cultura.

No início, o *corpus* do projeto envolvia também os livros *Roger Fry* e *Flush*, porém, um recorte teve que ser feito, devido ao célere tempo disponível para concluir o curso. Assim, tal trabalho poderia ter sido mais amplo ao envolver a análise destes dois livros, também importantes para se compreender o pensamento e a produção de Woolf no que tange o gênero biográfico. Outros materiais também podem auxiliar uma compreensão mais ampla do tema, como livros dedicados ao gênero e a prática deste no campo literário britânico no intervalo entre os séculos XVIII e XX, assim como biografias como *Life of Johnson*, de James Boswell – uma crítica comparativa entre essa produção e a feita por Woolf pode ser uma possibilidade pertinente de pesquisa.

Um texto pode ter tantas possibilidades e chaves de leitura quanto são as forças que dele se apoderarem, e a análise feita de *Orlando* indica exatamente isso – possibilidades de reflexão tão múltiplas quanto as subjetividades construídas nas narrativas de Woolf. Dessa forma, muito ainda

pode ser estudado e refletido sobre esta obra, assim como outros registros que transitam e transgridem as fronteiras dos espaços auto/biográficos.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ATKINSON, Juliette. *Victorian biography reconsidered: a study of nineteenth-century 'hidden' lives*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 6ªed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AVELAR, Alexandre de Sá. Um gênero nas bordas ou sobre a indistinção epistemológica da biografia. In: Altemar da Costa Muniz; Luís Carlos dos Passos Martins. (Org.). *História Política: interfaces e diálogos*. Porto Alegre/ Fortaleza: EDIPUCRS/EDUECE, 2016, v. 1, p. 313-327.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria literária em suas fontes, vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Tradução de Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.
- CARLYLE, Thomas. *On heroes, hero-worship and the heroic in history*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1908.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIBATTISTA, Maria. *Imagining Virginia Woolf: an experiment in critical biography*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FREEDMAN, Ralph. *The form of fact and fiction: Jacob's Room as paradigm*. In: _____. (Org.). *Revaluation and continuity*. Londres: University of California Press, 1980.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- GILLIES, Mary Ann. *Henri Bergson and British modernism*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2006.

GUALTIERI, Elena. *The impossible art: Virginia Woolf on modern biography*. The Cambridge Quarterly v. 29, n. 4, p.349-361, 2000.

_____. *Virginia Woolf's essays: sketching the past*. New York: St. Martin's Press, inc., 2000.

GOLDMAN, Jane. *From Mrs Dalloway to The Waves: New elegy and lyric Experimentalism*. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

HEIMS, Neil. *Recomposing reality: an introduction to the work of Virginia Woolf*. In: BLOOM, Harold (Org.). *Bloom's BioCritiques: Virginia Woolf*. Filadélfia: Chelsea House, 2005.

HEWITT, Martin. *The Victorian world*. Londres: Routledge, 2012.

_____. *Why the notion of Victorian Britain does make sense*. Victorian studies v.48, n.3. 2006, p.395-438.

HOLDEN, Philip. *Literary biography as a critical form*. Biography v.37, n.4., 2014, p.917-934.

HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf: after lives*. In: GOLDMAN, J.; Randall, B. (Orgs.). *Virginia Woolf in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Londres: Vintage Books, 1996.

_____. *Virginia Woolf's essays*. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Virginia Woolf's Nose: essays on biography*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LOVE, Jean. *Orlando and its genesis: venturing and experimenting in art, love, and sex*. In: FREEDMAN, Ralph (Org.). *Revaluation and continuity*. Londres: University of California Press, 1980.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Tradução de Joca Wolff. *Panfleto político-cultural*. Sopro, n. 71, 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

MARDER, Herbert. *Virginia Woolf – a medida da vida*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MONK, Ray. *This fictitious life: Virginia Woolf on biography and reality. Philosophy and Literature*, Baltimore, v.31, n.1, p.1-40, abr. 2007.

NADEL, Ira Bruce. *Biography: fiction, fact and form*. New York: St. Martin's Press, 1984.

NAREMORE, James. *Nature and history in The Years*. In: FREEDMAN, Ralph (Org.). *Revaluation and continuity*. Londres: University of California Press, 1980.

NICOLSON, Harold. *Some people*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

NOVARR, David. *The lines of life: theories of biography*. West Lafayette: Purdue University Press, 1986.

PEREIRA, Antonio Marcos. *Biografia literária: duas tradições*. Outra Travessia, v. 1, p. 37-48, 2013.

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em 21 dez. 2018.

SAUNDERS, Max. *Self impression: life-writing, autobiografiction, and the forms of modern literature*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STRACHEY, Lytton. *Eminent victorians*. New York: Barnes & Noble Books, 2003.

_____. *Portraits in miniature*. Londres: Chatto and Windus, 1933.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a ciência da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WOOLF, Virginia. A arte da biografia. In: *O valor do riso e outros ensaios*: Virginia Woolf. Tradução de Leonardo Fróes (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Flush – memórias de um cão*. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Granite and rainbow: essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958.

_____. *Jacob's room*. Londres: Penguin Books, 1992.

_____. *Modern fiction*. Disponível em: <http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/VWoolfModernFiction.doc>. Acesso em 21 dez. 2018.

- _____. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.
- _____. *Orlando: a biography*. Boston: Mariner Books, 2006.
- _____. *Orlando: uma biografia*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Roger Fry*. Londres: Vintage Books UK, 2003.
- _____. *The new biography*. In: *Granite and rainbow: essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958.
- _____. *To the lighthouse*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2003.
- _____. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Cosac Naify, 2014.