



Sobre a atualidade de *Orlando*, de Virginia Woolf

Alberto Lopes de Melo¹

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura do renomado romance *Orlando*, de Virgínia Woolf, que toma como prisma sua longevidade. Em outros termos, busca-se aqui demonstrar a eficiência com a qual a obra de Woolf responde a questionamentos humanos pertencentes a diferentes épocas, continuando a ser objeto de leitura e apreciação crítica em *horizontes de expectativas* muito diversos daquele de sua produção. Para tanto, toma-se como ponto de partida este citado conceito da Estética da Recepção e busca-se, na sequência, observar como a obra responde aos anseios das épocas subseqüentes a de seu lançamento, até a chamada pós-modernidade.

Palavras-chave: romance inglês, estética da recepção, clássico.

A partir dos postulados da Estética da Recepção, principalmente das considerações de H. Robert Jauss, a qualidade das obras de arte literárias passou também a ser notada pela capacidade das mesmas em responder aos anseios humanos através dos tempos, continuando a ter sua importância percebida em *horizontes de expectativas* diferentes daquele em que a obra foi produzida (cf. JAUSS, 1994).

Essa concepção aproxima-se também das ideias de Ítalo Calvino, que considera a longevidade das obras como uma das marcas que permitem atestar seu valor e atribuir-lhe o nome “clássico”². Neste escrito, defende-se que é este o caso de *Orlando* (1978), de Virgínia Woolf, obra que atesta seu grande alcance temporal por ter sido alvo de diversas interpretações e estudos desde sua primeira publicação em 1928 até os dias de hoje.

Grande parte dos olhares lançados sobre a obra centram-se na mudança de gênero do(a) protagonista, o que foi foco de muitos estudos de orientação feminista. A obra já foi tomada, por exemplo, como construção do percurso da personagem enquanto “paradigma do andrógino da literatura moderna ocidental” (GARCIA, 2012, 44), ou como “um protesto

¹ Doutorando em História da Literatura – FURG – Universidade Federal do Rio Grande – Programa de Pós-Graduação em Letras – Instituto de Letras e Artes – Rio Grande – RS – Brasil. 96200-000. E-mail: professoralbertomelo@gmail.com

² Ítalo Calvino ressalta essa qualidade do “clássico” principalmente na sua sexta definição do termo: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993).



contra a ausência da mulher da história e, conseqüentemente, da biografia” (HAZIN, 2003, p. 141).

Afora os estudos centrados na figura transgênero de *Orlando*, percebe-se que a obra revela sua atualidade e riqueza ao seguir respondendo a outras questões de tempos diversos pelo modo como é construída. Um exemplo é o fato de ela familiarizar-se com paradigmas tão atuais, como o do conceito pós-moderno de *Metaficção Historiográfica*, proposto por Linda Hutcheon (1991), ou por ter sido eleita como precursora do *Novo Romance Histórico*, teorizado por Seymour Menton (1993) em um olhar distinto³ sobre o mesmo *corpus* literário explorado por Hutcheon – o romance cuja natureza integra a autorreflexividade e o forte vinculamento à história.

Segundo Menton, *Orlando* apresenta, com décadas de antecedência, as marcas que matizariam o *Novo Romance Histórico* da América Latina, cuja gênese seria a obra de Alejo Carpentier. Além disso, o teórico sublinha o fato de a obra ter sido elogiada e traduzida por Jorge Luis Borges (1936-1937) e, ainda, o de seu protagonista aparecer intertextualmente em dois novos romances históricos latino-americanos: *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, e *Grand tour* (1987), de Denzil Romero (Cf. MENTON, 1993, p. 57-58).

Hutcheon não utiliza a obra de Woolf como exemplo de realização daquilo que concebe como *Metaficção Historiográfica*. Entretanto, pode-se perceber a familiaridade da obra de Woolf com o conceito, que abarca o tipo de obra que, de acordo com Linda Hutcheon,

refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (1991, p. 127).

Para Hutcheon, as *metaficções historiográficas*, independentemente de apresentarem um ou múltiplos pontos de vista narrativos, não apresentam nunca “um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza” (1991, p. 156). Pode-

³ Em seu estudo, Menton não considera a questão da pós-modernidade. Além disso, defende a existência de algumas imprecisões no conceito de *Metaficção Historiográfica* cunhado por Hutcheon: na verdade, escolhas de obras que não caberiam, pela distância temporal, no conceito de *Romance Histórico* do teórico (Cf. MENTON, 1993, p. 64).



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

se considerar, então, a metaficção historiográfica como discurso que se constrói de modo autoconsciente, desvelando inclusive suas estruturas e que se vale do discurso histórico, necessariamente sublinhando sua impossibilidade de apresentar-se como verdade única.

É algo que pode ser percebido em *Orlando*, onde, além das justificativas ou explicações carregadas de ironia de um biógrafo que molda seu discurso à primeira pessoa do plural, há o conflito constante do protagonista, cuja busca de sua própria natureza envolve a reflexão acerca da natureza literária. Os questionamentos da personagem Orlando e do autor – função textual – acerca dos limites entre vida e arte percorrem toda a obra. Vemos Orlando como o sujeito frente à inesgotável contradição entre natureza e arte, entre o belo manifestado pela realidade empírica e enquanto criação humana. Dois trechos da obra são exemplares para a visualização da crise gerada por tal contradição:

Estava descrevendo, como os poetas jovens sempre descrevem, a natureza, e, para determinar precisamente um tom de verde, olhou (e nisso mostrou mais audácia que muitos) para a própria coisa, que era um loureiro por baixo da janela. Depois disso, naturalmente, não pôde mais escrever. Uma coisa é o verde na natureza; outra coisa, na literatura. Entre a natureza e as letras parece haver uma natural antipatia; basta juntá-las para que se estraçalhem (WOOLF, 1978, p. 9).

Lia uma frase e apontava os olhos para o céu; levantava os olhos para o céu e abaixava-os sobre o jornal. Vida? Literatura? Converter uma na outra? Mas que monstruosa dificuldade! Pois – agora passava um par de calças escarlates, muito justas – como as teria anotado Addison? Ali vinham dois cães dançando nas patas traseiras. Como os teria Lamb descrito? (WOOLF, 1978, p. 160).

Orlando é um humano em busca da expressão artística e da própria vida e a voz do autor-biógrafo de *Orlando* coloca em questão, inúmeras vezes, o mesmo problema: o da distância entre a referencialidade e a criação textual que a ela se relaciona. O problema que é exposto está indissolivelmente ligado à fragilidade do “estatuto da verdade”.

O que é revelado desde dentro é que a existência dessa verdade é limitada a uma existência textual. A vida é bem menos coerente e constante do que sua narrativa e a própria existência dessa narrativa da vida pressupõe ações que completem os espaços vazios dos documentos, da memória e da percepção humana:



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

Exatamente quando se pensava elucidar um segredo que atrapalhara os historiadores durante cem anos, encontrava-se no manuscrito um buraco tão grande que por ele podia passar um dedo. Fizemos o possível por ordenar um reduzido sumário com os fragmentos queimados que restam; muitas vezes, porém, foi necessário conjecturar, supor e mesmo usar da imaginação (WOOLF, 1978, p. 66).

As reflexões do biógrafo ficcional de Woolf alcançam um questionamento mais profundo: o da validade do acontecimento histórico no que diz respeito à sua capacidade (ou incapacidade) de revelação da natureza humana. Isto fica explícito na forma como a obra aborda os inúmeros acontecimentos históricos que nela se fazem presentes.

Em *Orlando*, os séculos sucedem-se e os inventos do homem são apresentados como um fundo com pouca importância frente às vivências do protagonista. Em certo momento da narrativa, Orlando está à janela e assiste ao fantástico correr do tempo histórico na narrativa, que vai desde o advento da energia elétrica e do automóvel, até o tempo presente da escritura da obra por Virgínia Woolf, o ano de 1928. As mudanças históricas são enumeradas, elencadas, mas culminam em algo que não pertence ao domínio dos grandes acontecimentos exteriores, e sim à vivência íntima profunda da consciência do tempo na personagem:

Orlando pulou, como se tivesse levado uma violenta pancada na cabeça. Na verdade, eram dez horas da manhã. Era o dia 11 de outubro. Era 1928. Era o momento presente. Ninguém se assombrou de Orlando ter um sobressalto, levar a mão ao coração e empalidecer. Pois que revelação mais terrível que a de se sentir que este é o momento presente? Se sobrevivemos ao choque, é apenas porque o passado nos ampara de um lado e o futuro do outro. Mas não temos tempo agora para reflexões; Orlando já estava terrivelmente atrasada. Correu pela escada abaixo, pulou para o automóvel, calcou o acelerador e partiu. Vastos blocos azuis de arquitetura se elevavam para o ar; as carapuças vermelhas das chaminés salpicavam irregularmente o céu; a estrada brilhava como pregos de cabeça de prata; vinham por cima de Orlando os ônibus com motoristas de esculpidas caras brancas; reparou em esponjas, gaiolas, caixas de pano verde americano. Mas não permitiu que esses espetáculos penetrassem na sua consciência nem um milésimo de polegada, ao atravessar a estreita prancha do presente, pelo receio de cair na furiosa torrente de baixo. “Por que não olha para onde vai? Não pode pôr a mão para fora?” – assim dizia rispidamente, como se lhe arrancassem as palavras. Porque as ruas estavam apinhadas, as pessoas cochichavam e sussurravam em redor das espelhantes vitrinas, dentro das quais se podia divisar um ardor escarlate, um resplendor amarelo – como se fossem abelhas, pensava Orlando. Mas seu pensamento de que eram abelhas foi logo decepado, e viu, recuperando com um golpe de vista a perspectiva, que eram corpos. “Por que não olham para onde vão?”, gritou-lhes.

Finalmente, parou em Marshall & Snelgrove's e entrou na loja. Sombra e perfume a envolveram. O presente desprendia-se dela em gotas de água escaldante. A luz ondulava no ar como finos panos dilatados por uma brisa de verão. Tirou uma lista da carteira e começou a ler com uma estranha, dura voz (WOOLF, 1978, p. 168).



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

No trecho, no qual ocorre uma fantástica sucessão do tempo histórico, o que se põe em primeiro plano é o modo como o protagonista vivencia sua adequação ao estado de coisas que caracteriza a modernidade. Da mesma forma “natural” na qual vislumbra os diferentes reinados que se sucedem e as mudanças na cidade e nos costumes dos homens, Orlando incorpora-se ao ambiente consumista do século XX: toma seu automóvel, vai a um centro de compras e assume comportamentos coerentes com esse universo. Todavia, mantém-se simultaneamente distante de tais comportamentos, na medida em que sua existência íntima questionadora acaba por prevalecer: “mas não permitiu que esses espetáculos penetrassem na sua consciência nem um milésimo de polegada” (WOOLF, 1978, p. 168).

Ainda no que diz respeito à valorização do humano em detrimento da importância do acontecimento histórico e, mais precisamente, em relação ao questionamento do plano ideológico imbricado na situação histórica – das contingências que cerceiam a ação livre do homem, cabe sublinhar a discussão do problema do gênero que a obra, como foi referido, abarca.

Essa problemática é evidente em Orlando, figura transgênero, até andrógina, mas que preserva, no entanto, certa “unidade identitária”⁴, apesar das múltiplas *personas* que assume: homem prestigiado pela sociedade, homem recluso, poeta, mulher viajante – quase cigana, ou mulher consciente das limitações que lhe são culturalmente impostas e dos roteiros de artimanhas que a ela são atribuídos:

bem se pode sustentar a tese de que são as roupas que nos usam, e não nós que usamos as roupas; podemos fazê-las tomar o molde do braço ou do peito; elas, porém, modelam nossos corações, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade. Assim, usando agora saias há muito tempo, era visível em Orlando certa mudança, mesmo no seu rosto, como o leitor pode verificar lançando os olhos à pág. 71-73. Se compararmos o retrato de Orlando homem com o de Orlando mulher, veremos que, **embora sejam ambos, indubitavelmente, uma e a mesma pessoa**, há certas mudanças. O homem tem a mão livre para agarrar a espada; a mulher deve usá-la para impedir que as sedas escorreguem de seus ombros. O homem encara o mundo de frente como se ele fosse feito para seu uso e de acordo com o seu gosto. A mulher lança-lhe um olhar de esguelha, cheio de sutileza, e até de desconfiança. Se usassem as mesmas roupas, é

⁴ Utiliza-se a expressão na tentativa de fazer referência a uma noção da qual ela efetivamente não dá conta. No entanto, fica perceptível na sequência do texto que este foi o caminho possível para tratar-se de uma contradição irresoluta: a da preservação unidade identitária em meio à pluralidade de suas manifestações – uma “unidade plural” (o caso de Orlando e, possivelmente, do ser humano de nosso tempo).



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

possível que sua maneira de olhar tivesse vindo a ser a mesma. Isso é a opinião de alguns filósofos e sábios, mas nós temos outra. A diferença entre os sexos tem, felizmente, um sentido muito profundo. As roupas são meros símbolos de alguma coisa profundamente oculta. Foi uma transformação do próprio Orlando que lhe ditou a escolha das roupas de mulher e do sexo feminino. E talvez nisso ela estivesse expressando apenas um pouco mais abertamente do que é usual – a franqueza, na verdade, era a sua principal característica – algo que acontece a muita gente sem ser assim claramente expresso. Pois aqui de novo nos encontramos com um dilema. **Embora diferentes, os sexos se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro; e às vezes só as roupas conservam a aparência masculina ou feminina, quando, interiormente, o sexo está em completa oposição com o que se encontra à vista. Cada um sabe por experiência as confusões e complicações que disso resultam;** mas deixemos aqui o problema geral, e observemos somente o seu singular efeito no caso particular de Orlando (WOOLF, 1978, p.104-105) [**grifos meus**].

Essa “unidade identitária”, que permite o reconhecimento do sujeito Orlando como efetivamente um ser em particular é, contudo, *plural*: um ser que percorre diferentes possibilidades de existir – enquanto figura política, artista, homem e mulher – mantendo, no entanto, algo de sua natureza única que permite que o reconheçamos e que ele mesmo se reconheça como “si” apesar de sua incontestável pluralidade.

Assim, percebe-se que além de se configurar como obra que promove a discussão acerca da problemática dos discursos histórico e ficcional, mostrando-se familiar tanto ao paradigma de Menton quanto ao de Hutcheon, *Orlando* é uma narrativa que abarca o problema da atribuição de sentido à existência do sujeito e, imbricado nesta questão, explora a própria problemática da identidade – tão presente em nosso tempo. Essa é uma marca incontestável da atualidade da obra que se pretende sublinhar aqui e, para abordá-la, são úteis algumas reflexões do teórico cultural Stuart Hall (2002) sobre a pós-modernidade.

Hall toma como ponto pressuposto válido a ideia de que “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (2002, p. 8) e, a partir desse estado de coisas, busca entender o percurso que levou a tal mudança na visão que o homem é capaz de formular sobre a sua própria natureza individual ou sociocultural.

Segundo Hall, a concepção do sujeito como portador de uma identidade “plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (2002, p. 13), mas essa fantasia já começa a desvelar sua fragilidade em designar o homem a partir da crise que se instaura ainda na Modernidade. Para o teórico, a ideia de que “as identidades eram plenamente unificadas e



coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar a estória do sujeito moderno” (2002, p. 24).

Ainda que a concepção de uma unidade identitária que se esfacela a partir de um determinado momento (crise do sujeito na modernidade) seja, portanto, para Hall uma forma demasiadamente simplificada de encarar o problema, ao menos a *consciência* perturbadora da ausência dessa identidade inabalável pode ser associada a esse momento, constituindo propriamente a referida crise. É essa consciência que assume seu mais alto grau na configuração da identidade do sujeito pós-moderno – sujeito cuja “estrutura da identidade permanece aberta” (HALL, 2002, p. 17).

O teórico defende que a configuração da identidade enquanto algo dinâmico e plural estaria baseada em um duplo deslocamento que descentraria os sujeitos, os desvinculando de um eixo fixo tanto no que diz respeito ao “seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (2002, p. 9). Esse sujeito descentrado culminaria no “sujeito pós-moderno”, cuja identidade

torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2002, p. 13).

Esse percurso da autoconsciência identitária pode ser visualizado na obra de Woolf. Hall sublinha que a concepção de uma identidade determinada, fixa, plenamente constituída, sempre foi falaciosa. Entretanto, a consciência da indeterminabilidade do ser é algo relativamente novo. A modernidade encontra-se plena de manifestações artísticas que denotam o esforço do indivíduo em busca do seu lugar no mundo – atestando a ideia de que a crise provocada pela consciência da natureza identitária móvel do humano assume, a partir de então, um papel central dentre as preocupações humanas, representada, sobretudo, através da busca frustrada do sujeito pelo seu lugar.

Até certo ponto, *Orlando* tematiza essa busca frustrada do sujeito por sentir-se realizado em sua colocação no mundo. Aos trinta anos de idade, Orlando sente-se desiludido



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

com a busca de realização através das experiências que a posição que havia estabelecido como seu lugar na existência o proporcionara:

aos trinta anos, mais ou menos, este jovem fidalgo não só tinha passado por todas as experiências que a vida oferece, como verificara a inutilidade de todas elas. Amor e ambição, mulheres e poetas eram igualmente vãos. A literatura, uma farsa (...). Só duas coisas lhe restavam agora, nas quais pôs a sua fé: os cães e a natureza; um galgo e uma roseira. O mundo, com toda a sua variedade, a vida, com toda a sua complexidade, tinham ficado reduzidos a isso. Uns cães e um arbusto eram tudo (WOOLF, 1978, p. 54).

Mas, no caso da personagem de Woolf, a crise vivenciada não desemboca apenas em uma sensação de desajuste e de frustração. Outro elemento mágico, tão surpreendente quanto a rápida transição secular referida antes, promove uma saída. Tal qual o Gregor Samsa de Kafka⁵, Orlando sofre uma metamorfose durante o sono, mas no seu caso o resultado é muito diverso. Enquanto em Kafka a metamorfose revela a irrevogável e total impossibilidade de adequação do sujeito ao mundo, convertendo Gregor em um inseto monstruoso que deve permanecer isolado, fechado; em Woolf, a transformação que se dá após o sono de sete dias vivenciado por Orlando é a abertura.

Ao transformar-se em mulher, Orlando não deixa de ser quem é. “A mudança de sexo, embora alterando seu futuro, nada alterava da sua identidade” (WOOLF, 1978, p. 77). E mais, a mudança de sexo “parecia ter-se produzido sem sofrimento, e completa, e de tal modo que o próprio Orlando parecia não a estranhar” (WOOLF, 1978, p. 77). A mudança de gênero de Orlando configura-se como uma saída para a crise vivenciada anteriormente, como uma superação da frustração existencial. É o surgimento de uma nova possibilidade de existir no mundo.

Essa nova possibilidade, como é uma abertura, não encerra na existência feminina a possibilidade de vivenciar experiências que a ela não pertenceriam. Apesar de Woolf abordar as limitações culturalmente impostas às mulheres, a mudança de gênero não limita Orlando de forma alguma. A personagem reconhece as sanções impostas à condição feminina pelos liames sociais:

⁵ Cf. KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Porto Alegre: L&PM, 2012.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

desde que puser o pé em terra inglesa (...) [*não*] poderei sentar entre meus pares, nem cingir uma coroa, nem, figurar numa procissão, nem condenar um homem à morte, nem comandar um exército (...). Tudo quanto posso fazer, pondo os pés na Inglaterra, é servir chá e perguntar a meus senhores como o preferem. Com açúcar? Com creme? (WOOLF, 1978, p. 87-88).

Entretanto, assim como a crise existencial teve solução através do sono metamorfoseador, a condição limitada da posição feminina assumida terá também sua saída. Orlando, em verdade, não se limita, não se encerra em uma condição:

pareceria, por certa ambiguidade das suas expressões, que censurava igualmente ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; e, na verdade, naquele momento vacilava; era homem; era mulher; conhecia os segredos, compartilhava das fraquezas de cada um (WOOLF, 1978, p. 88).

A saída para a existência ambígua será efetivamente a vivência da ambiguidade no que ela também apresenta de abertura à vida. Tal vivência se dará pelo travestimento, termo que talvez não dê conta da complexidade do que ocorre em *Orlando*, pois na obra não se trata de um homem que se veste como mulher ou do inverso, trata-se de um ser complexo que é (foi) homem e que é *também* mulher e que, portanto, se proporciona atuar como ambos:

Parece que não tinha dificuldade em sustentar o duplo papel, pois mudava de sexo muito mais frequentemente do que podem imaginar os que só usaram uma espécie de roupas. E não pode haver nenhuma dúvida de que com esse artifício colhia uma dupla colheita, que os prazeres da vida aumentavam e sua experiência se multiplicava (...) e usufruía por igual o amor de ambos os sexos (WOOLF, 1978, p. 123).

O travestimento mostra-se na obra enquanto atitude que, tomada sobre o plano de fundo do horizonte de leitura contemporâneo, representa também a mobilidade característica da relação dos sujeitos com o mundo na pós-modernidade conforme aponta Hall⁶, a não entrega à falácia da identidade única e estável que promove o fechamento do sujeito às diferentes possibilidades de existir.

⁶ Ver citação na página 7 deste escrito.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

Nesse sentido, *Orlando* responde ao *horizonte de expectativas* de nossa contemporaneidade: Orlando resolve sua crise, não optando por esta ou aquela existência, mas por esta e aquela, ser *outros* continuando a ser o mesmo – ser plural. Orlando representa, nesse aspecto, uma forma de resolução da contradição que se realiza através da vivência plena dessa contradição: nem apenas homem, nem apenas mulher – ser em uma terceira via não fixa, que se demonstra à personagem ser uma possibilidade mais plena de realizações, de vivências, de abertura à vida.

Enfim, esboçaram-se aqui breves amostras da riqueza da obra de Woolf no que diz respeito à sua capacidade de responder aos questionamentos do ser humano sobre os valores que permeiam e contingenciam sua própria existência em diferentes momentos, sob diferentes *horizontes de expectativas*. À época de sua primeira publicação, nos primórdios do séc. XX, *Orlando* questionava já, em uma atitude de vanguarda, a validade do estatuto da “Verdade” histórica, ao apresentar um biógrafo hesitante como autor ficcional da obra, relativizando falsas certezas firmadas ao longo da história e reforçadas partir dos determinismos característicos do pensamento ocidental da segunda metade do séc. XIX. Ao proporcionar isso, a obra apresentava-se então como resposta para inquietações humanas de seu tempo, mas, além disso, antecipava ideias que iriam começar a firmar-se somente três décadas depois, a partir das proposições de Hayden White acerca da relatividade do valor atribuído ao discurso histórico⁷.

A obra também demonstra, como foi visto, sua capacidade de manter-se atual através da abordagem que apresenta sobre a história no fato de servir como paradigma rico que expressa características que matizam o romance histórico contemporâneo, ou as metaficções historiográficas, para citar o conceito de Hutcheon, que irá justamente apresentar, junto à reflexão sobre a construção da obra literária, a revisão crítica da história.

Assim como abarca o questionamento da existência de uma verdade histórica uma, o percurso de Orlando abarca também o questionamento da possibilidade de uma identidade uma, fixa, ao explorar os conflitos de um sujeito que aos trinta anos dá-se conta da limitação do lugar que tinha como seu na existência e que, a partir daí, passa a vivenciar sua identidade

⁷ Ver WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

na pluralidade – tratando de uma forma de existência humana das mais presentes no universo contemporâneo.

Portanto, na perspectiva assumida aqui, fica clara a riqueza da obra e sua atestada longevidade: obra que se mantém atual há mais de oito décadas. Resta saber a que novos problemas e concepções do ser humano *Orlando* servirá como uma resposta. O que será revelado nas futuras leituras da obra? O certo é que, enquanto leituras de um clássico, revelar-se-ão sempre novas, pois um clássico “é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993).

Referências bibliográficas

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GARCIA, Carla Cristina. O que viu Tirésias. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. **Revista de Psicologia da UNESP**, n. 11, vol. 1, 2012. p. 44-52.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAZIN, Marli Vila Nova de Moraes. **Aspectos do duplo em Orlando de Virginia Woolf e em Orlanda de Jacqueline Harpman**. 2003. 174 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica**: definiciones y orígenes. In: *La novela histórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 29-66.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.