

ORLANDO E OS LIMITES AUTO/BIOGRÁFICOS

Gabriel Wirz Leite (Mestre em Literatura e cultura pela UFBA)

RESUMO

Delimitar e enquadrar os gêneros biografia e autobiografia, historicamente tidos como factuais por excelência e à parte da ficção, vem sendo cada vez mais difícil. Trabalhos como os de Leonor Arfuch e sua conceptualização de algo chamado espaço biográfico – que envolve um leque maior de expressões de subjetividade, entre cartas, memórias, relatos e narrativas auto/biográficas – vem auxiliando a descentralizar estas classificações que se tornam problemáticas em um momento no qual as fronteiras entre a ficção e a suposta e problemática categoria de real vem caindo por terra. Virginia Woolf produziu *Orlando*, publicado em 1928, como certa forma de resposta aos inovadores modelos de seus colegas de ofício e amigos Lytton Strachey e Harold Nicolson, indo além dos passos destes, que criticavam a moralista (suposta) factualidade das produções de biografia da Inglaterra vitoriana do século XIX. Desta forma, este trabalho busca discutir sobre como *Orlando*, de Virginia Woolf, já apresentava uma rede complexa envolvendo autobiografia e biografia – o próprio livro tem “uma biografia” como paratexto -, sob uma construção narrativa claramente romanesca e para-além de pactos referenciais.

Palavras-chave: biografia, autobiografia, Orlando, Virginia Woolf.

ABSTRACT

Delimiting and classifying genres such as biography and autobiography, historically characterized as factual genres par excellence and aside fiction, still keep being a harder task. Works like Leonor Arfuch's and her concept of biographical space, which evolves a larger range of subjectivity expressions, such as letters, memoirs, reports, and auto/biographic narratives, has helping to decentralize these classifications, which has becoming more and more difficult, for now is a moment in which the boundaries between fiction and the supposed category of real bites the dust. Virginia Woolf wrote *Orlando*, published in 1928, as some kind of reaction to the innovative models of her colleagues and friends Lytton Strachey and Harold Nicolson, in a way that she went beyond their steps, which consisted in the act of criticizing the moralist and alleged factuality of Victorian England's biography productions on the 19th century. Therefore, this work aims to discuss how Virginia Woolf's *Orlando* showed a complex network mixing autobiography and biography – the book has “a biography” as a paratextual mark -, by a narrative composition more than similar to a novel and that went beyond referential pacts.

Keywords: biography, autobiography, Orlando, Virginia Woolf.

As narrativas de vida, seja em formas biográficas ou autobiográficas, ou mesmo hibridizações destas, levantam importantes questionamentos, tais como: os inespecíficos limites que separam os gêneros – o que sinaliza para uma possível marca contemporânea de inespecificidade dos objetos artísticos –, a imprecisa, senão impossível, captação/registro/totalização de uma existência, e a problemática delimitação das categorias de factual e ficcional. Termos como autobiografia, biografia e autoficção tomam vez num momento em que muito se discute sobre as escritas do *Eu* ou de si, tendo como pano de fundo não apenas uma crise da representação e do estatuto de literário, mas uma crise dos saberes epistemológicos¹. É neste sentido que discutirei, sob uma visão teórica contemporânea, sobre como *Orlando* (1928), obra escrita por Virginia Woolf, se apresenta como um romance que parodia a biografia, percorrendo os limites dos gêneros auto/biográficos.

Ao tratar da sua conceptualização de espaço biográfico, visto como uma coexistência intertextual de “diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência ‘real’ que [...] compartilham alguns traços [...] bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura” (ARFUCH, 2010, p.131-132), Leonor Arfuch aponta para o século XVIII, tendo como marco consensual a obra *Confissões* de Rousseau, como ponto inaugural da delimitação da especificidade dos gêneros literários auto/biográficos. 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 dualistas como público/privado, sentimento/razão ou corpo/espírito. É notável como tal contexto coincide com a ascensão do romance inglês, no qual Defoe, com o seu *Robinson Crusoe*, lançou uma nova tendência 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 filosofia”

¹ C.f. SOUZA, Eneida Maria de. *A teoria em crise*. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

(WATT, 2010, p.16). Entende-se disso, portanto, que a despeito de pactos referenciais e/ou ficcionais marcantes nos gêneros discursivos que coabitam o espaço biográfico, o relato das experiências individuais de um *eu* foi algo comum no desenvolvimento não apenas de biografias e autobiografias, mas do próprio gênero romanesco. Gallagher e Greenblatt (2000) trazem também uma interessante reflexão sobre este momento histórico herdeiro do iluminismo, indicando que a ficção, assim como a biografia e sua característica factualidade, se calçou sob uma égide de dúvidas similar à *dúvida* cartesiana, sendo uma prática fundamental da ideologia moderna em que há aquiescência sem crença e crer sem credulidade.

O pensamento de Philippe Lejeune (2008) sobre a autobiografia gira em torno da noção central de pacto, pelo qual o autor estabelece um pacto de leitura presumindo uma referência a algo realmente acontecido e comprovável, tentando convencer que o *eu* que narra é o mesmo da capa, uma identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. Similar é a definição de Serge Doubrovsky para autoficção, vista como certa forma de variação pós-moderna da autobiografia, “na medida em que se desprende [...] de uma referência indubitável [...], apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória” (DOUBROVSKY *apud* HIDALGO, 2013, p.223). O trabalho de Arfuch aponta não haver identidade possível entre autor e personagem, acreditando que

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às variadas formas da autoficção. (ARFUCH, 2010, p.137)

Embora haja distinções entre gêneros como a biografia e a autobiografia, problemáticas muitas vezes, se pensarmos nas dubitáveis referencialidades e supostas autenticidades que caracterizam a produção e recepção destes, a confluência e hibridização entre os gêneros se tornam cada vez mais marcantes ao longo das tramas interdiscursivas do espaço biográfico e das tentativas impossíveis de registrar existências *reais*. Biografias literárias contemporâneas como *Sobre Sánchez* (2012), de Osvaldo Baigorria, ou *O papagaio de Flaubert* (1989), de Julian Barnes, são exemplos de exercícios que problematizam com os paradigmas formais dos gêneros

auto/biográficos, ao tornar cada vez mais tênues as fronteiras do biográfico com o autobiográfico, de um *eu* em relação a um *outro*, do factual com o ficcional, evidenciando exercícios onde ocorre uma maior contaminação de procedimentos narrativos ficcionais na produção de um gênero historicamente caracterizado por um substrato factual existente em sua composição.

Foi comum em diversos momentos, na prática biográfica, relatar vidas de grandes personagens da história, personalidades monumentais cheias de virtude que realizaram ações grandiosas. Plutarco é tido como grande mestre da biografia antiga, vendo como principal propósito do gênero a moralidade, visão que teve forte influência no contexto em que o gênero biográfico foi praticado na Inglaterra do século XIX – local onde o interesse pela biografia se disseminou por volta do século XVIII -, como aponta o crítico norte-americano Ira Nadel no seu livro *Biography: fiction, fact and form* (1984), importante estudo sobre o gênero. 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. Seu modelo de biografia - tendo como grande obra o livro *Vidas paralelas* - 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, majoritariamente por pessoas próximas, omitindo-se detalhes que pudessem ser vistos como ameaça à integridade moral dessas personalidades que tinham suas vidas relatadas, geralmente pessoas tidas como exemplares em termos de conduta. François 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 religiosa” (DOSSE, 2015, p.61).

O contexto no qual Woolf escreveu *Orlando* trouxe grandes mudanças nas escritas de textos ficcionais e poéticos, refletindo em novos procedimentos na produção de biografias. O chamado grupo de *Bloomsbury*, do qual Woolf fez parte e que consistia em artistas, críticos e intelectuais britânicos do começo do século XX que defendiam novos parâmetros artísticos, levou ao surgimento de uma nova “escola” de biografias. Em *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), o professor Davi Pinho da UFRJ analisa um pouco sobre o pensamento de *Bloomsbury*, envolvendo questionamentos artísticos e filosóficos. Dentre as questões do grupo, melhor caracterizado como um grupo de amigos que como movimento de vanguarda – dado os

diferentes posicionamentos dos seus membros no campo literário, o que necessita um estudo mais aprofundado -, já existiam pensamentos que se apresentariam tanto na produção ficcional quanto nas biografias e ensaios sobre o gênero feitos por Woolf: a vontade de entender o mundo exterior a partir do mundo interior, reconstruir uma unidade através de diferentes percepções e (re)pensar valores individuais. Lytton Strachey, um dos escritores de *Bloomsbury*, escreveu uma biografia, *Eminent Victorians*, que, embora se focasse em reconstituições factuais, narrava sobre sujeitos de uma época ojerizada por ele. Tanto Woolf quanto Strachey tinham “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” (DOSSE, 2015, p.63). Nascia então um modelo que construía imagens representativas de épocas a partir de visões individuais, criticando tanto a forma como os vitorianos viam e viviam a vida como o pensamento vitoriano sobre biografia, representado no *Dicionário de Biografia Nacional*, editado por Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf.

Strachey teve como triunfo trazer novas possibilidades de perspectiva sobre a prática biográfica, evidenciando novos caminhos que viriam no século XX, junto às mudanças ocorridas na poesia e na ficção. As biografias passaram a ser menores, os biógrafos deixaram de escrever solenemente sobre grandes personalidades. O novo método de escrever biografias fez com que o ato de biografar se tornasse uma arte. Seguindo os passos de Strachey, Harold Nicolson escreveu *Some People*, uma biografia que mostrava personagens em situações cômicas. A produção de Nicolson tinha em comum com a de Strachey a visão do último sobre os biografados: o biógrafo se colocava, nesta prática, em posição de equidade com os biografados, possibilitando críticas a partir da produção biográfica.

As produções realizadas por Strachey e Nicolson foram fundamentais para a criação de *Orlando* (1928), que pode ser vista como uma espécie de “resposta” dada por Woolf aos modelos feitos por estes biógrafos, uma tentativa de dar um passo no filão inaugurado por eles. *Orlando* se apresenta como uma biografia fictícia – ou, melhor, um romance que parodia a biografia - sobre um nobre da Inglaterra elisabetana que viveu por mais de três séculos, e, durante esse período, acordou subitamente percebendo que havia se transformado em uma mulher. Esses são apenas alguns dos rastros que mostram como o recurso à ficcionalização é marcante na escrita de *Orlando*, que começa a ser problemática desde o seu título, que tem *Uma biografia* como paratexto. A marca já assinala o enquadramento da obra em um gênero, afirmando que a mesma

se trata de uma biografia e não de um romance. Pelo pressuposto de ser uma biografia – de acordo com as convenções e paradigmas de recepção sobre o gênero –, espera-se que seja um texto repleto de fatos e verdades que estejam presentes no relato de uma vida, se pensarmos na referencialidade do marcador “biografia” e suas restrições; mas, ao longo da obra, fica evidente que não é isso que ocorre, mas uma produção que do início ao fim se mostra como subversão à prática biográfica.

Em diversos trechos estão presentes críticas, irônicas em alguns momentos, à produção feita por biógrafos da época vitoriana. Passagens como “tão logo vemos os olhos e a testa, precisamos admitir mil coisas desagradáveis que todo bom biógrafo busca ignorar” (WOOLF, 2014, p.49) ou “[...] a turbulência e confusão de paixões e emoções que todo bom biógrafo detesta” (WOOLF, 2014, p.49) evidenciam críticas às concepções vitorianas de biografia. O ato de ignorar coisas desagradáveis sobre personalidades biografadas foi característico das produções vitorianas moralizadoras e obcecadas com valores de austeridade, severidade e bondade aos moldes daquela sociedade. Assim como também foi característico para os biógrafos vitorianos ignorar desconcertantes emoções e paixões.

A importância dos sentimentos se faz presentes em outros momentos, às vezes retratando o fluxo de pensamentos de Orlando, como visto em “[...] Pois era assim então que sua mente funcionava, com violentas oscilações entre a vida e a morte, sem nada no meio, de tal forma que o biógrafo também não deve se deter [...]” (WOOLF, 2014, p.72), e características da sua personalidade, como afeição à solidão, ou retratando estados de humor:

Porque, embora essas não sejam matérias que um biógrafo possa elaborar com proveito, quem exerce corretamente as funções de leitor percebe com clareza o perfil de uma pessoa viva a partir das insinuações feitas aqui e ali; no que apenas sussurramos, pode ouvir a voz de um ser vivo; frequentemente, quando nada dizemos sobre isso, pode visualizar sua aparência exata; saber, sem uma palavra para guiá-lo, precisamente o que ele pensava – e é para esses leitores que escrevemos. Para tal leitor, será óbvio que em Orlando estavam estranhamente presentes muitos estados de espírito – melancolia, indolência, paixão, amor pela solidão [...]. (WOOLF, 2014, p.93)

Vejo, também, neste último trecho, uma confusão entre autor, narrador e personagem biografada, uma questão já presente no modelo de Nicolson em *Some People*, que instaura dúvidas se as situações que envolviam os personagens eram realmente destes ou se refletiam traços do

próprio autor. Pode-se indagar se as referidas características como fluxo de pensamento intermitente e oscilante, ou humores como melancolia e indolência, eram realmente de Orlando, da pessoa a quem este personagem remetia - Vita Sackville-West - ou da própria Woolf, que teve uma vida marcada por oscilações de humor violentas e crises de melancolia e depressão - sendo indolência um estado também representativo de depressão -, retratada na biografia² escrita por Herbert Marder.

Esta confusão entre sujeitos, ou multiplicidade de subjetividades, evidencia o que Max Saunders chama de retratos compostos e retratos imaginários na construção de *Orlando*, algo que já havia, de certa forma, sido experimentado por Harold Nicolson e pela ficção do século XIX. *Some people* evidencia uma forma de biografar misturando ficção com fatos, colocando personagens reais em situações imaginárias e personagens imaginárias em situações reais. Em *Orlando*, Woolf teria realizado algo complexo: uma composição que envolveria múltiplas épocas, múltiplas subjetividades, múltiplos gêneros e múltiplas formas literárias. Saunders sustenta que a técnica central de *Orlando* consiste na sobreposição de identidades ficcionais sobre reais, de forma que “*Orlando* é ao mesmo tempo real (Vita) e imaginário (um pastiche de formas históricas)”³ (SAUNDERS, 2010, p.478).

Woolf utiliza fotografias da Vita ao longo do livro, de forma que a composição verbal e visual é algo de extrema importância no livro, similar a muitas obras contemporâneas que transgridem as fronteiras entre as artes visuais e literária. A ficção se relaciona a uma pessoa real de forma que a própria vida real é vista como feita de identificações imaginárias. A leitura de Saunders sugere que *Orlando* é “melhor entendido como um retrato imaginário, embora irônico, tanto de Orlando (que inclui Vita Sackville-West) quanto do biógrafo-narrador (que inclui Lytton Strachey)”, envolvendo a escrita de vida auto/biográfica, afirmando que “enquanto que enquanto a história familiar e as fotografias são de Sackville-West, as características de Orlando são também de Woolf: especialmente bissexualidade e escrita. E se Woolf louvou Sackville-West, o resultado nos diz muito sobre ela mesma”⁴ (SAUNDERS, 2010, p.479). Desta forma, *Orlando* é, também, um autorretrato imaginário.

² C.f. MARDER, Herbert. *Virginia Woolf – a medida da vida*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

³ Tradução minha de: “Orlando is both real (Vita) and imaginary (a pastiche of historical types)”.

⁴ Tradução minha de: “While the family history and the photographs are of Sackville-West, Orlando’s chief characteristics are Woolf’s too: especially bisexuality and writing. And if Woolf has made Sackville-West up, the result tells us as much about herself”.

Orlando evidencia um sujeito, um eu que se constrói em relação ao outro, dissolvendo as concepções de um sujeito estável e sobrepujando-as por múltiplas subjetividades. É notável que Woolf e seus amigos do grupo de *Bloomsbury* leram os escritos de Freud e ajudaram a difundir a obra do fundador da psicanálise na Inglaterra. *Orlando* indica o pensamento moderno de que um indivíduo pode se constituir de múltiplos *eu*, refletindo “[...] ideias da psicologia freudiana e do tempo bergsoniano, e isto é uma das conclusões articuladas nas últimas vinte páginas da obra”⁵ (NADEL, 1986, p.144). A teoria do inconsciente foi a grande contribuição de virada de Freud, numa mesma época em que outros dois nomes também promoveram uma virada epistemológica: Nietzsche e Marx. A subjetividade em *Orlando* se assemelha a uma noção de um sujeito incompleto e não essencial, como concebida por Lacan – que já é um desdobramento do pensamento de Freud - e tratada por Arfuch, na qual

A identificação é sempre *em virtude de certo olhar no Outro*, pelo qual, diante de cada imitação de uma imagem modelar, caberia se formular a pergunta de *para quem* se está atuando esse papel, que olhar é considerado quando o sujeito mesmo se identifica com uma imagem. (ARFUCH, 2010, p.79)

Ao longo de *Orlando*, em sua notável rede de paródias e zombarias, se encontram alusões críticas à historiografia também. Pode-se ver isso evidenciado em passagens tais como: “fazer um relato fidedigno da sociedade londrina naquela época [...] está acima da capacidade do biógrafo ou do historiador. Apenas àqueles que pouco necessitam da verdade ou não a respeitam – os poetas e romancistas – se pode confiar tal tarefa [...]”, que deixa visível um repúdio à incansável vontade da problemática categoria de verdade, obsessão comum das concepções de biografia e historiografia à época de Woolf. Penso que aqui Woolf deixa em aberto, como certa forma de indagação, se a poesia e a ficção seriam melhores caminhos para se chegar a uma *veracidade* nos relatos narrativos, diferente da obsessão factual de biógrafos e historiadores – que se estende para as artes do período, sendo sintomático que todas busquem um efeito de real -, justamente por poetas e romancistas prescindirem de verdade ou factualidade; ou em “essa não é uma pergunta capaz de interessar a nenhum homem sensato, nos permitiremos, por gozar da imunidade de todos os biógrafos e historiadores com respeito a qualquer sexo [...]” (WOOLF,

⁵ Tradução minha de: “[...] ideas of Freudian psychology and Bergsonian time and is one of the conclusions articulated in the last twenty pages of the work”.

2014, p.203), momento em que o narrador questiona uma suposta incapacidade de mulheres terem afeto por outras e compartilharem da mesma companhia, algo que não afetaria *Orlando*, o que evidencia uma crítica à forma como a sociedade vitoriana castradora pensava sexualidade e gênero; ou quando Orlando, em Londres, espantada com uma locomotiva, se depara com a situação de entrar em um trem pela primeira vez: “[...] sem refletir por um momento a respeito daquela ‘estupenda invenção que (segundo historiadores) tinha mudado completamente a face da Europa nos últimos vinte anos’ (como, na verdade, ocorre com mais frequência do que os historiadores supõem)” (WOOLF, 2014, p.242). Assim como a história, a biografia compartilha de artifícios ficcionais em meio a procedimentos das ciências humanas. O biógrafo, assim como o historiador, utiliza recursos narrativos em sua produção, pois “a imaginação é explicitamente requerida para compensar as insuficiências documentais e o resgate impossível do passado” (DOSSE, 2015, p.69), de forma que o texto histórico pode ser também compreendido como artefato literário⁶.

Com *Orlando*, penso que Woolf demonstra uma prática que contesta certezas e verdades naturalizadas, envolvendo questões próprias da biografia, de valores culturais e de subjetividade. É evidente um diálogo com reflexões teóricas contemporâneas, como a desconstrução e os debates explorados no espaço biográfico conceituado por Leonor Arfuch, assim como produções atuais de biografia literária que, no marcante trânsito de hibridismo do gênero, levam a pensar condições como biografia ficcional/ficção de biografia, ou ficção biográfica.

Para Lejeune, 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 verificação” (LEJEUNE, 2008, p.36), 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 aspira” (LEJEUNE, 2008, p.36). 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

⁶ C.f. WHITE, Hayden. *O texto histórico como artefato literário*. In: Trópicos do discurso: ensaios sobre a ciência da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

atestado de veracidade, pois o subtítulo *Uma biografia* já inicia a subversão referencial praticada no livro, embora na ficha catalográfica da edição nacional do livro a obra esteja classificada como “romance inglês”.

Acredito que *Orlando* pode ser visto como uma obra que se situa em uma zona ambígua; não é nem biografia e nem autobiografia, nos termos de referencialidade utilizados, mas um romance que serve como paródia da biografia – dentre as muitas paródias feitas por Woolf no livro -, ao mesmo tempo em que o *biográfico* se encontra em relação ao *autobiográfico*, não podendo ser reduzido a nenhuma destas categorias de textos, culminando em um interessante exercício *auto/biográfico* que se inscreve em um espaço maior.

Orlando é ao mesmo tempo um gesto de afeto, uma declaração de amor feita por Woolf à sua amiga Vita Sackville-West, e uma mordaz crítica e prática de um gênero híbrido que ainda deve possibilitar diversas discussões nos campos dos estudos literários e das ciências humanas.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAIGORRIA, Osvaldo. **Sobre Sánchez**. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

BARNES, Julian. **O papagaio de Flaubert**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. 2 ed. Trad. Gilson César de Cardoso. São Paulo: EDUSP, 2015.

GALLAGHER, Christine; GREENBLATT, Stephen. **Practicing new historicism**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**, vol.15, p.218-231, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

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

NADEL, Ira Bruce. **Biography: fiction, fact and form**. New York: St. Martin's Press, 1986.

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

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

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

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