

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

FABIANA GOMES DE ASSIS

**ENTRE TEXTURAS E TESSITURAS:
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÊNERO EM *ORLANDO: A BIOGRAPHY*, DE
VIRGINIA WOOLF**

**Maceió
2014**

FABIANA GOMES DE ASSIS

**ENTRE TEXTURAS E TESSITURAS:
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÊNERO EM *ORLANDO: A BIOGRAPHY*, DE
VIRGINIA WOOLF**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ildney F. S. Cavalcanti

**Maceió
2014**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

A848e Assis, Fabiana Gomes de.
Entre texturas e tessituras: construções identitárias de gênero em Orlando: a biography, de Virginia Woolf / Fabiana Gomes de Assis. – 2014.
108 f.

Orientadora: Ildney F. S. Cavalcanti.
Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2014.

Bibliografia: f. 80-85.
Anexos: f. 102-108.

1. Woolf, Virginia, 1882-1941. 2. Gênero. 3. Identidade. 4. Vestuário.
5. Orlando: a biography, 1928 – Crítica e interpretação. I. Título.

CDU: 82.09

TERMO DE APROVAÇÃO

FABIANA GOMES DE ASSIS

Título do trabalho: "ENTRE TEXTURAS E TESSITURAS: CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÊNERO EM *ORLANDO: A BIOGRAPHY*, DE VIRGINIA WOOLF"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Idney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/UFAL)

Examinadores:



Profa. Dra. Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa (IFAL)



Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/UFAL)

Maceió, 26 de fevereiro de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico este estudo a...

meus pais e, sobretudo, minha mãe pela paciência e chás de camomila feitos;

Débora Jobim pelo apoio incondicional e carinho de todos os dias; e Charles, seu gato, pela fofura imensurável;

Eduarda Rocha, amiga incrível, por todos os puxões de orelhas nas horas em que mais/menos precisei;

Amanda Nascimento pela linda amizade e conselhos maravilhosos; Lucas, meu grande amigo e irmão, pelo companheirismo e parceria (também musical) de tanto tempo;

Jéssica Leão, pela ótima companhia e bons argumentos nos momentos de esparecimento;

minhas companheiras de curso: Cleide Jane e Gabriella Lins, por dividirem comigo as mesmas preocupações acadêmicas; Ágatha Salcedo e Gustavo Leão, por sempre ouvirem as queixas e pelas palavras sempre positivas;

Ildney Cavalcanti, minha orientadora, por ter sido acolhedora e guiado-me nesse percurso, contribuindo imensamente com suas observações e dicas;

professoras doutoras Eliana Kefalás e Izabel Brandão, por terem feito parte da banca de qualificação, além de terem incitado reflexões importantes, ambas em suas áreas de atuação específicas;

CAPES, pelo financiamento da bolsa que me permitiu dedicação exclusiva à pesquisa;

enfim, a todas e todos que, de alguma forma, estiveram presentes durante esses dois anos de estudo: obrigada!

RESUMO

Este estudo investiga as relações entre *Orlando: a biography* (1928), de Virginia Woolf, e teorizações da área dos Estudos de Gênero, a partir de uma análise que enfoca a construção das personagens. Tendo em vista que o vestuário é um dos principais elementos de composição de suas identidades, objetivo refletir sobre os modos como a escritora inglesa o configura, na medida em que é por meio dos trajes, em certo nível, que as personagens são construídas em dissonância com os códigos de coerência de gênero que estão nas bases das ideologias dominantes. Para tanto, considero o pensamento de Judith Butler em seu livro mais conhecido, *Gender trouble* (1990), mais especificamente em relação ao caráter performático de gênero, propondo uma aproximação com as problematizações suscitadas pelo romance. Objetiva-se também contribuir para as reflexões sobre as técnicas narrativas exploradas por Woolf, com ênfase nos vínculos entre o esgarçamento escritural e aspectos do fantástico, a fim de destacar o caráter subversivo, tanto literário quanto ideológico, desta narrativa, pois, enquanto paródia de gênero (entendido nos sentidos identitário e textual), ela desafia padrões culturais. O estudo também compara fragmentos escolhidos da versão original em língua inglesa com as partes equivalentes da tradução feita por Cecília Meireles, para problematizar algumas escolhas da poeta brasileira, no que diz respeito a certos apagamentos e distorções em relação aos questionamentos de gênero provocados pelo texto fonte. Assim, é por meio da análise do vestuário escrito, enquanto artifício narrativo-ideológico; e do fantástico, como elemento de subversão dos aspectos tradicionais da narrativa, que argumento que *Orlando: a biography* é uma obra construída pela ambivalência de suas texturas e tessituras, na confluência entre o político e o estético.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Vestuário. Gênero. Identidade.

ABSTRACT

This study investigates the relationship between *Orlando: a biography* (1928), by Virginia Woolf, and theorizations in the area of Gender Studies, based on an analysis that focuses on the construction of its characters. Considering that clothing is one of the main elements in the construction of their identities, I aim to reflect on the ways the English writer configures them, to the extent that it is by means of the costumes, to a certain degree, that the characters are drawn at odds with the codes of gender coherence, which serve as the basis for dominant ideologies. In order to do so, I consider Judith Butler's thought in her most famous book, *Gender Trouble* (1990), more specifically in relation to the performative nature of gender, by proposing an approximation with the problematizations raised by the novel. I also aim to contribute to the reflections on the narrative techniques explored by Woolf, with emphasis on the links in the fraying of its writing and aspects of the fantastic in order to stress the subversive quality, both literary and ideological, of this narrative because, viewed as gender and genre parody, it challenges cultural standards. The study also compares selected fragments of the original version in English with the equivalent parts of its translation into Portuguese by Cecília Meireles in order to problematize some of the Brazilian poet's choices with regard to certain erasures and distortions in relation to the questioning of gender [and genre] provoked by the original text. Thus, it is by means of the analysis of the literary writing of the clothing, as an ideological narrative device; and of the fantastic, as an element that subverts traditional narrative aspects, that I argue that *Orlando: a biography* is a work composed by the ambivalence of its texture and textual interweaving in the articulation of the political and the aesthetic.

Keywords: Virginia Woolf. Clothing. Gender. Identity.

SUMÁRIO

DELINEANDO O MOLDE: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	7
1. COSTURAS POSSÍVEIS:	
CRÍTICA E PERSPECTIVAS DE ANÁLISE	14
1.1. Virginia Woolf e a recepção da crítica	14
1.2. Texturas e tessituras: duas veredas analíticas.....	20
2. VESTINDO GÊNEROS:	
TESSITURAS IDENTITÁRIAS EM <i>ORLANDO: A BIOGRAPHY</i>	26
2.1. Texto indumento: a escrita como construção de si.....	27
2.2. Androginia revisitada: o amor entre Orlando e Sasha.....	31
2.3. Vestuário e a produção de identidades dissonantes: Orlando e Harriet/Harry.....	46
2.4. As correntes de muitas anáguas: vestuário feminino em questão.....	59
3. ESGARÇAMENTO E PLASTICIDADE:	
<i>ORLANDO: A BIOGRAPHY, UMA PERFORMANCE DE GÊNERO</i>	66
3.1. <i>Orlando</i> : uma fantasia da subversão.....	68
3.2. Vestuário, biografia e performance: apontamentos sobre as ilustrações.....	83
3.3. A traição de Meireles: problematizando a tradução.....	88
ÚLTIMOS RECORTES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	102

DELINEANDO O MOLDE: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Falar em literatura pressupõe uma série de requisitos que um texto deve possuir para ser literário. Porém, há muito que essa concepção foi superada e hoje os estudos nessa área consideram o diálogo interdisciplinar, ao invés de se deterem nas utopias de sua “literariedade” ou especificidade. As interseções entre literatura e as outras áreas do saber vêm recebendo crescente atenção, e as abordagens interdisciplinares vem renovando e dando mais vitalidade aos estudos literários, que uma perspectiva imanente do texto seria muito restritiva diante das possibilidades de leituras mais abertas, múltiplas. Considerando também que “os romances sempre mentem” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 15), fazendo-nos viver ilusões das mais variadas por sua “capacidade de persuasão”, podemos atentar para essas mentiras como meios para o desvelamento de certas verdades. Nesse sentido, faz-se indispensável um olhar astuto e sempre desconfiado para o texto literário que permita ver nos seus entrelugares e a partir de perspectivas que se entrecruzem.

Partindo dessas breves reflexões e aliando-as ao apreço que tenho pela produção de Virginia Woolf, dedico este estudo à análise de uma de suas obras que admiro muito e que incita questionamentos interessantes, como se verá mais adiante: *Orlando: a biography*.¹ Por ora, traço, em poucas linhas, notas biográficas para em seguida retornar às justificativas dessa escolha, estendendo-as objetivamente.

Nascida em 1882, Londres, Virginia Woolf é reconhecida hoje como uma das maiores escritoras modernistas e, embora tenha cometido suicídio aos 59 anos, em 1942, seu tempo de vida a possibilitou escrever uma vasta obra. Aos 31 anos casou-se com Leonard Woolf, de quem herdou o sobrenome e com quem manteve a editora Hogarth Press, onde publicou muitos de seus livros. Apesar de ter sofrido a vida toda com crises nervosas, consequências de uma saúde mental fragilizada², foi no trabalho árduo da escrita que Woolf conseguiu canalizar, e com louvor, as inúmeras perturbações que a tomavam. Aliás, foi também por meio de seus livros que a escritora pôde sustentar uma situação econômica estável, digna da alta classe londrina da qual fazia parte. Ainda que “relativamente pobre” após a morte dos pais, Woolf “pertencia a essa elite por nascimento e educação” (MARDER, 2011, p. 33-34) tendo

¹ As citações do original que aparecem em nota de rodapé ao longo deste estudo são retiradas da edição em inglês, publicada pela Harcourt em 2006. No corpo deste estudo, utilizo trechos da tradução de Cecília Meireles, publicada em 2003, pela Nova Fronteira. Ambas estão listadas nas referências ao final.

² O biógrafo Herbert Marder (2011) se refere a Woolf como sendo maníaca-depressiva e consumida por “crises recorrentes – fortes dores de cabeça associadas a surtos de melancolia – que a deixavam de cama vários dias e às vezes até semanas” (p. 46).

compartilhado, por isso, os valores sociais dessa classe como, por exemplo, o “desdém pelos pobres e sem instrução” (p. 25). Assim, herda o conservadorismo da sociedade na qual cresceu, mas também denuncia essa mesma realidade em suas obras que “mostram um compromisso intelectual com princípios políticos, sociais e feministas”³ (SHIHADA, p. 121), principalmente no que diz respeito às condições da *lady*, da mulher londrina. Woolf pareceu construir-se numa espécie de vida ambivalente.

Esse compromisso do qual fala Isam Shihada é um dos pontos recorrentes da produção woolfiana, e produto de suas próprias experiências numa sociedade patriarcal. Após a morte de sua mãe, Julia Stephen, a escritora esteve ainda mais submetida ao pai que lhe exigia mais atenção e simpatia e, principalmente, do seu meio-irmão George de quem sofreu violência.⁴ Esse meio opressor ao qual teve que se submeter na condição de mulher fez com que Woolf se voltasse contra esse sistema por meio da escrita.

Em *Mrs. Dalloway* (1925), um de seus romances mais famosos, por exemplo, é narrado apenas um dia na vida da personagem Clarissa Dalloway, desde sua saída à floricultura até a realização da festa promovida por ela ao final da narrativa. Ao andar pelas ruas de Londres, a protagonista recua constantemente ao passado para rememorar eventos importantes, de modo que o tempo narrativo condensa-se para abarcar o tempo da história, mais dilatado. Primeiramente no título, o romance dá indícios da posição que Clarissa ocupa em toda a narrativa, quando a presença do sobrenome do marido, Richard, sobrepõe-se ao seu. Esse apagamento simbólico do primeiro nome é metonimicamente estendido à ausência da personagem nas questões “sérias” do dia-a-dia, ou seja, à protagonista é negada a participação nos assuntos econômicos e políticos. Sob sua responsabilidade estão a casa e a filha. Woolf ficcionaliza a realidade da mulher de classe alta inglesa, reinscrevendo-a no contexto literário por meio de uma atmosfera letárgica que se fragmenta a cada instante. Embora o objetivo final da festa reafirme as amarras sociais às quais se submete a personagem, a inserção de outras camadas temporais faz emergir sobreposições identitárias de Clarissa que, não se fixando apenas como um “anjo do lar”⁵, é revelada como uma mulher que transgride as fronteiras do seu gênero ao interessar-se pela personagem Sally Seton.

³ Original: “show an intellectual commitment to political, social and feminist principles”. Todas as traduções do inglês para o português são minhas, excetuando-se os casos listados nas referências ao final deste trabalho.

⁴ Sobre este dado biográfico, ver comentário de Marder: “Por trás do mito da virtude doméstica ocultava-se a realidade mais torpe, que era o meio-irmão mais velho de Virginia, George, entrar à noite em seu quarto para acariciá-la e beijá-la. Não havia a quem ela recorrer para pedir orientação ou ajuda, nenhuma escapatória da culpa e confusão mental” (2011, p. 22).

⁵ Referência ao poema de Coventry Patmore “The angel in the house”, publicado inicialmente em 1854, no qual o poeta idealiza sua esposa e estabelece, de modo geral, um perfil de mulher vitoriana “perfeita”. Descrevendo e criticando esse anjo como uma figura que se “destacou nas artes difíceis da vida familiar”, que era simpático,

A preocupação política na obra woolfiana, porém, está fortemente aliada à outra, estética, ponto que permite observar como Woolf combinou as tendências formais de vanguarda da época, como por exemplo a autoreflexividade, aos questionamentos sobre o indivíduo. Dessa forma, por ir além das questões “puramente” literárias do período modernista é que sua obra pode ser concebida à luz de perspectivas mais atuais, no sentido de serem possíveis leituras que abarquem o que se entende como pós-modernismo.

Segundo Pamela Caughie, “as teorias do pós-modernismo e do pós-estruturalismo podem mudar e têm mudado o modo como lemos Woolf, isto é, os tipos de questões que motivam nossas leituras, os objetivos que guiam nossas análises e os contextos nos quais colocamos suas obras”.⁶ Essa necessidade de propor um outro olhar sobre a produção woolfiana é evidenciada também nas observações de Toril Moi, em “Who’s afraid of Virginia Woolf?”, quando a autora reflete sobre a recepção negativa de algumas feministas e defende, por outro lado, um resgate positivo de Woolf, ao caminhar em direção a leituras alternativas que possibilitem uma análise detalhada de seus textos, como explicitarei no capítulo seguinte.

Para este estudo, essas reflexões em torno do que se entende por pós-modernismo e sua estética é o primeiro ponto a ser considerado, tendo em vista que, embora localizada na fase modernista, a obra woolfiana antecipa questionamentos que só foram suscitados posteriormente:

O pós-modernismo contesta alguns aspectos do dogma modernista: seu conceito sobre autonomia da arte e a deliberada separação entre arte e vida; sua expressão da subjetividade individual; seu *status* adverso em face da cultura de massa e da vida burguesa (Huyssen 1986, 53). Porém, por outro lado, o pós-moderno também se desenvolve nitidamente a partir de outras estratégias modernistas: sua experimentação auto-reflexiva, suas ambigüidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica. (HUTCHEON, 1991, p. 67)

Assim, pensando o pós-modernismo como uma fase paradoxal de dependência e independência com o modernismo, como sugere Hutcheon, ler Woolf nos termos desse “novo” movimento requer um olhar interdisciplinar que não favoreça nenhum dos lados. Em concordância com Caughie no que diz respeito à maneira de concebermos a obra woolfiana hoje, o objetivo que guia minha análise é construir um olhar em camadas. Para isso, considero

puro, entre outras funções, Woolf afirmou, em contrapartida, que “matar o anjo do lar era parte da ocupação de uma escritora”. Cf. Woolf (2014).

⁶ Original: “[...] postmodern and poststructuralist theories can change, and have changed, the way we read Woolf – that is, the kinds of questions that motivate our readings, the objectives that guide our analyses, and the contexts in which we place her works” (2007, p. 1).

a literatura primeiramente como uma área de estudos instável, no que diz respeito à sua definição, cujos juízos de valor são historicamente variáveis e possuem estreita relação com as ideologias sociais (EAGLETON, 2011). Assim, como explicitarei melhor adiante, este estudo emerge da interdisciplinaridade, das conexões que os “fios” da obra *Orlando: a biography* possibilitam tecer.

Publicado em 1928 pela Hogarth Press, o romance estudado narra a história da vida de Orlando, personagem protagonista que vive por séculos e, em dado momento, muda de homem para mulher. Essa informação básica sobre a fábula permite de imediato supor o modo como a narrativa joga com os pressupostos da história e sobre a questão do sujeito. Se pensarmos no título, por exemplo, a expressão “a biography” torna possível a questão: trata-se de uma biografia ou de um romance? Lógico que não há dúvidas para um/a estudioso/a dos estudos literários de que se trata de um romance. No entanto, a provocação dessa “dúvida” realça as tensões entre esses dois gêneros textuais, pondo em xeque as classificações “biografia” e “romance” ao colocar o/a leitor/a à frente de uma “biografia ficcionalizada” ou de um “romance documental”.

Talvez o interesse de Woolf por biografias tenha sido “herança” de seu pai Leslie Stephen que se tornou editor da *Dictionary of National Biography* no ano em que a escritora nasceu. Diferente de seu pai, que seguiu o estilo biográfico tradicional, o estilo de Woolf em escrever biografias atravessa as características fixas do gênero para reinventá-lo. No ensaio “*The art of biography*”, a escritora faz considerações sobre a biografia, tendo em vista as tensões com o gênero ficcional:

Uma é feita com a ajuda de amigos, de fatos; a outra é criada sem quaisquer restrições salvo aquelas que o/a artista, por razões que lhe pareçam boas, escolha obedecer. Esta é uma distinção; e há uma boa razão para pensar que, no passado, biógrafos tenham descoberto que não é apenas uma distinção, mas uma muito cruel distinção.⁷ (2013)

Enquanto a ficção se caracteriza pela falta de restrições, a biografia é, ou tenta ser, completamente amarrada aos fatos, mesmo que a escolha deles seja de caráter subjetivo. Essa distinção cruel sobre a qual discorre Woolf cabe nessa reflexão sobre o romance estudado, na medida em que é o par factual/ficcional, como dito anteriormente, a primeira dicotomia questionada pelo jogo narrativo.

⁷ Original: “One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions save those that the artist, for reasons that seem good to him [sic], chooses to obey. That is a distinction; and there is good reason to think that in the past biographers have found it not. only a distinction but a very cruel distinction”. A data de primeira publicação desse ensaio é 1939. A versão consultada foi a de 2013, listada nas referências.

Ainda que tenha afirmado essa distinção no referido ensaio, em *Orlando: a biography*, Woolf põe em relevo as armadilhas de se diferenciar nitidamente ficção de realidade factual, motivando uma reflexão mais aprofundada sobre a literatura e sua pretensa especificidade e autonomia, que foi um dos pilares da estética modernista na qual se situou. Ao escolher esse título, a escritora então joga com o “ser ou não ser”, isto é, faz tremer as fronteiras entre um fato narrado por um/a biógrafo/a e outro narrado por uma voz ficcional. A tenuidade entre esses dois extremos é acentuada ainda mais com os acontecimentos decorrentes, de modo que se pode observar certa antecipação nessa obra de questões relativas à estética pós-modernista. A presença de ilustrações na obra⁸ também “joga abertamente com gênero, tempo e identidade, fornecendo retratos de várias pessoas diferentes para representar Orlando”⁹ (BATTERSHILL, 2012, p. 245).

A articulação de problematizações que vão do estético ao ideológico norteia este estudo. Assim, irei de um a outro extremo, fazendo dialogar a malha do romance com questões exteriores que o perpassam. Atento para o modo como as personagens são construídas, a partir do desdobramento analítico de duas veredas: primeiro, observando como o vestuário problematiza a coerência identitária e todo o jogo de aparências que é condicionado por ele; segundo, refletindo sobre a plasticidade da narrativa, tendo em vista a articulação de aspectos do fantástico que possibilitam pensar no caráter subversivo do texto estudado e a análise comparativa entre a edição em língua inglesa e a tradução para a língua portuguesa feita por Cecília Meireles, cujo foco recai sobre a importância da presença das ilustrações, ausentes na edição traduzida, que são elementos indispensáveis para se pensar acerca dessa plasticidade e, também, sobre outras escolhas tradutórias da poeta brasileira que distorcem e afastam-se de certos significados que emergem do texto original.

Com isso, considerando que a personagem de ficção transborda os limites do papel para abalar conceitos estanques sobre o sujeito, localizo, no primeiro capítulo “Costuras possíveis: vestuário e plasticidade”, a obra de Woolf historicamente, trazendo à tona posicionamentos teóricos hoje em dia insuficientes por restringirem demais a produção woolfiana em confronto com abordagens mais abertas à multiplicidade de seus textos, com o propósito de melhor situar este estudo sobre o pano de fundo teórico-crítico já existente. A partir disso, exponho minha proposta de análise, que dialoga com as teorizações de Judith

⁸ No caso da edição original. Na tradução não existem ilustrações. Explicitarei no capítulo 3 “Esgarçamento e plasticidade: Woolf e sua forma de fazer narrativa” a importância da presença das ilustrações, no que diz respeito à plasticidade da narrativa e seu aspecto performático.

⁹ Original: “play overtly with gender, time, and identity by providing portraits of several different people to represent Orlando”.

Butler, tendo em vista uma perspectiva pós-moderna, na esteira das observações de Toril Moi e Pamela L. Caughie, já referenciadas acima.

No segundo capítulo “Vestindo gêneros: tessituras identitárias em *Orlando: a biography*”, foco na dissimulação de gênero que o vestuário articula ao observar as ambivalências das personagens que ora estão em dissonância com os códigos dominantes, ora estão submetidas a eles. Assim, divido-o em quatro tópicos: no primeiro, “Texto indumento: a escrita como construção de si”, parto da terminologia barthesiana para estender a análise à metáfora do texto como vestuário, pensada a partir das cenas em que a protagonista surge portando no bolso de seus trajes o poema que escreve por toda a vida, sua autobiografia, “O carvalho” (“The oak tree”). No tópico seguinte, “Androginia revisitada: o amor entre Orlando e Sasha”, volto-me para os momentos de surgimento dessas personagens, analisando como o vestuário age na dissimulação identitária. Ao articulá-lo com a androginia, estabeleço um diálogo com as teóricas Christy L. Burns, Pamela L. Caughie, e também com a Virginia Woolf ensaísta. Em “Vestuário e a produção de identidades dissonantes: Orlando e Harriet/Harry”, objetivo explorar o travestimento dessas personagens como forma de provocação aos códigos dominantes da representação de gênero. Para ampliar a discussão sobre vestuário e identidade, em “As correntes de muitas anáguas: vestuário feminino em questão”, detenho-me nas passagens em que Orlando-mulher reflete sobre seus novos trajes, ressaltando a impossibilidade de movimento que os vestidos vitorianos imprimiam nos corpos femininos.

No terceiro capítulo “Esgarçamento e plasticidade: *Orlando: a biography*, uma performance de gênero”, teço uma discussão sobre as técnicas narrativas da escritora inglesa, tendo em vista seu caráter transgressor, seja no que diz respeito ao aspecto estético-formal ou ao ideológico. Assim, no tópico “*Orlando*: uma fantasia da subversão”, estabeleço conexões entre a obra estudada e vertentes teóricas da expressão fantástica em literatura, tendo em vista, sobretudo, os estudos de Tzvetan Todorov e Rosemary Jackson. No tópico seguinte “A traição de Meireles: problematizando a tradução”, reflito sobre a edição traduzida utilizada, levantando os problemas das escolhas tradutórias meirelianas, cujas consequências observadas incluem uma notável perda da plasticidade da narrativa woolfiana, além de provocarem a distorção dos aspectos de gênero de algumas passagens do texto original.

O percurso proposto nesse estudo pretende, portanto, pensar a personagem de ficção nesse romance nos termos de uma reflexão que dialogue com outras instâncias que não as “estritamente” literárias. Estudos sobre sujeito, identidade e gênero são, dessa forma, o ponto que permite o trânsito contínuo entre o estético e o ideológico, e subsidiam uma releitura dos

modos como concebemos objetos literários. Em *Orlando: a biography*, como veremos nos capítulos seguintes, é na construção da figura da personagem que os signos da subversão agem, seja no que diz respeito ao vestuário ou ao fantástico. Nesta obra, tudo está virado ao avesso: estamos diante de uma outra dimensão de realidade, onde tudo que é “verdade”, em seu sentido construído e compartilhado pelas pessoas, já não consegue abarcar a multiplicidade da história, da ideologia e da literatura.

1. COSTURAS POSSÍVEIS: CRÍTICA E PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Neste capítulo, descrevo brevemente certos posicionamentos críticos resultantes de leituras prévias, para situar a obra de Woolf no contexto de recepção feminista. Reflito sobre a gradativa mudança de perspectivas que redirecionaram o olhar para sua obra, inicialmente criticada de forma negativa, para seguir em consonância com abordagens pós-modernas, nas linhas de Toril Moi e Pamela L. Caughie, tendo em vista que estas vertentes mais contemporâneas permitem reavaliar a produção woolfiana sob uma perspectiva mais positiva, reajustando as lentes/o enfoque feminista/s. Assim, prossigo minha proposta de análise pela construção do duplo caminho das texturas e tessituras, ao considerar a ambivalência constante em toda a obra.

1.1. Virginia Woolf e a recepção da crítica

A obra de Virginia Woolf não encontrou sempre uma recepção positiva ao longo das décadas, como evidencia Toril Moi em “Who’s afraid of Virginia Woolf?”, capítulo que inicia o livro *Sexual/textual politics: feminist literary theory* (1985)¹⁰, marco da crítica feminista dos anos 80. Nesse texto, a autora debate sobre a necessidade de uma revisão crítica da obra woolfiana a partir do contraste entre as primeiras impressões que a produção textual da escritora britânica causaram nas feministas e o novo olhar que teóricas contemporâneas têm concedido ao seu trabalho. Se por um lado, os críticos rejeitaram-na por causa de sua boemia frívola, como ressalta Moi, muitas teóricas anglo-americanas detiveram-se na observação de sua estética em relação à perspectiva feminista. Na esteira desse ponto de vista, a crítica mordaz que Elaine Showalter tece em *Literature of their own*, título que faz analogia ao ensaio *A room of one’s own*, questiona, entre outras acepções, o “vôo para androginia” como uma recusa em revelar sua própria experiência feminina. Essa “transcendência” da dicotomia de gênero construída pela técnica narrativa multifacetada de Woolf, que explora a paródia, os diversos pontos de vista e a repetição, por exemplo, disfarça, para Showalter (apud MOI, 2002) a marca da subjetividade feminina. Em sua concepção, a ambiguidade que emerge com a androginia seria, portanto, produto de uma dissimulação estética que deveria ser rejeitada,

¹⁰ A edição consultada foi a de 2002, listada nas referências.

sob o risco de negligenciar os “autênticos estados de mente feminista”¹¹ (apud MOI, 2002, p. 3). Para que haja então um vôle para a estética feminista, faz-se necessário o desvencilhamento do jogo narrativo; com isso, é definida a “escrita feminista”¹², entendida como um “trabalho que oferece uma expressão poderosa da experiência pessoal em um quadro social”¹³ (apud MOI, 2002, p. 4).

Em concordância com Showalter, Patrícia Stubb também tece críticas sobre Woolf. Sua reivindicação é que “não há nenhum esforço coerente para criar novos modelos, novas imagens de mulheres”¹⁴ (apud MOI, 2002, p. 5) na produção da escritora britânica. Segundo Moi, a postura humanista dessas feministas concebe o texto como a expressão do indivíduo único, tornando-se, portanto, autobiográfico (2002, p.8).

Na tentativa de resgatar Woolf desse contexto de acusação que lhe atribuiu um caráter pouco feminista, a postura teórica de Moi propõe, por outro lado, um redirecionamento de olhar que permite observar melhor a articulação da obra da autora britânica com as políticas feministas. Questionando reflexões como as de Showalter e Stubb, Moi argumenta que “se críticas feministas não podem produzir uma avaliação literária e política positivas da escrita de Woolf, a falha, então, pode repousar em suas próprias perspectivas teórico-críticas, em vez de nos textos de Woolf” (MOI, 2002, p. 9).¹⁵ Na esteira de Jacques Derrida, a crítica ainda enfatiza o caráter desconstrutivo da escrita woolfiana, ressaltando também a importância de um exame detalhado das estratégias textuais. Afastando-se, portanto, do reducionismo empreendido por algumas teóricas, em que seria preciso desconsiderar os recursos narrativos em virtude de uma “melhor” percepção do aspecto feminista, seja em se tratando dos ensaios ou da produção literária, como já mencionado, o pensamento de Moi sugere a precariedade da separação dos posicionamentos literários, políticos e ideológicos de Woolf. Dito de outra forma, a escrita woolfiana é construída por meio da articulação desses eixos, de modo que se faz necessário um olhar múltiplo para sua obra.

Em seu enfático texto “Postmodern and poststructuralist approaches to Virginia Woolf” (2007), Pamela Caughie, seguindo um pensamento semelhante ao de Moi, também ressalta o desafio de reler a obra woolfiana a partir de novas perspectivas de análise. Longe de discutir, porém, obras modernistas apenas nos termos do pós-modernismo, Caughie propõe releituras através de práticas diferentes que permitam também uma mudança dos tipos de

¹¹ Original: “authentic feminist states of mind”.

¹² Original: “feminist writing”.

¹³ Original: “work that offers a powerful expression of personal experience in a social framework”.

¹⁴ Original: “there is no coherent attempt to create new models, new images of woman”.

¹⁵ Original: “if feminist critics cannot produce a positive political and literary assessment of Woolf’s writing, then the fault may lie with their own critical and theoretical perspectives rather than with Woolf’s texts.”

questões a serem levantadas; isto é, que permitam mudar “nossos caminhos de leitura, não apenas nossas leituras de Woolf” (CAUGHIE, 2007, p. 26).¹⁶ Para ela, “o que nós encontramos nos escritos de Woolf, então, não são suas ideias sobre arte ou patriarcalismo ou gênero expressos através de seu estilo particular, mas as implicações estéticas, políticas e teóricas de sua mudança das práticas textuais” (p. 24).¹⁷

Concebendo o texto, à luz do pós-estruturalismo, como “um ‘campo de forças’, ao invés de um objeto autônomo” (p. 28)¹⁸, Caughie caminha para uma prática analítica performática. A autora cita, por exemplo, a análise sobre *Flush* (1933), discutida em seu livro *Virginia Woolf and postmodernism*, refletindo sobre a questão do valor estético, tão controverso em história da arte e literatura. A escolha dessa obra para discorrer sobre um tópico teoricamente problemático torna-se instigante, visto tratar-se de uma narrativa em que a protagonista é um cão. Considerada um *best-seller* de tom brincalhão, *Flush* é, de modo geral, absorvida como uma obra de menor valor se comparada a outras produções woolfianas, não sendo, portanto, levada a sério pela crítica. Caughie, no entanto, ao relê-la tendo em vista uma problematização do sistema de valor que estabelece o cânone, distinguindo a alta da baixa literatura, leva-nos a pensá-la como uma sátira que “expõe a ilusão de pureza, prestígio e consenso que assegura uma economia canônica” (CAUGHIE, 2007, p. 25).¹⁹ Ao conceder o espaço biográfico-ficcional a um cão e atribuir importância a seus sentimentos, Woolf implicitamente abala as fronteiras da “boa” e da “má” literatura.

Em direção similar à de Moi, Caughie inicia seu livro *Virginia Woolf and postmodernism* distinguindo dois grandes momentos da recepção feminista da obra woolfiana. O primeiro, que perdurou até meados dos anos 70 e que trouxe nomes como o de Showalter, como já mencionado acima; e o segundo, por volta de 1985, momento em que emergiu uma mudança significativa na crítica. Ao denunciar o caráter reducionista de perspectivas críticas dicotômicas, nas quais as análises estão centradas em pares como masculino/feminino, estético/político, por exemplo, Caughie propõe traçar novos modos de lidar com as contradições e ambiguidades dos textos de Woolf. Segundo ela, “o que é preciso na crítica woolfiana é uma perspectiva que possa libertar os textos de Woolf da jaula do modernismo e

¹⁶ Original: “our ways of reading, not just our readings of Woolf”.

¹⁷ Original: “what we find in Woolf’s writings, then, are not her ideas about art or patriarchy or gender expressed through her particular style, but the theoretical, political, and aesthetic implications of her changing textual practices”.

¹⁸ Original: “a ‘field of forces’ not an autonomous object”.

¹⁹ Original: “exposes the illusion of purity, prestige, and consensus that shores up a canonical economy”.

dos campos do feminismo sem negar estas relações em seus textos” (1991, p. 2).²⁰ Torna-se necessário, então, falar-se em uma performance²¹ do uso da linguagem que permite revelar “como diferentes estratégias narrativas geram diferentes significações temáticas”²², isto é, a “ficção de Woolf nos obriga a considerar como significados são possíveis, como eles são produzidos” (p. 12).²³ Dessa forma, a relação entre Virginia Woolf e o pós-modernismo possibilita reler sua obra por meio de um novo aparato analítico que considera questionamentos antes deixados de lado, ou nem sequer vislumbrados. Nas palavras de Caughie:

Eu não argumento, então, que “pós-modernismo” é a categoria apropriada para Virginia Woolf, apenas que suas obras são suscetíveis para análise por meio dos recursos dessa categoria e, além disso, que essa categoria nos permite lidar com certas contradições nas obras de Woolf e com os problemas que os/as críticos/as enfrentam quando tentam resolver ou escolher entre eles.²⁴ (1991, p. 21)

Em concordância com Moi e Caughie, compreendo a produção escrita de Woolf como um tecido sem fim, no qual todos os fios que o compõem estão em articulação dinâmica, de modo que tudo está interligado e qualquer olhar separatista que pretenda se impor estará reduzindo essa infinitude de significados a um número restrito de possibilidades. Esse recorte teórico-crítico na recepção de Woolf explicitado acima nos permite observar como, também no contexto de uma política feminista, existem leituras divergentes e restritivas que podem ser revistas se atentarmos para os meios de análise oferecidos por uma perspectiva pós-moderna. É nesses termos que pretendo analisar *Orlando: a biography*, como uma obra rica em significados, que permite questionar as velhas dicotomias; e que dialoga, assim, com certas concepções do pós-modernismo, especialmente as de Linda Hutcheon, no que diz respeito à autoreflexividade e à paródia, além da paradoxal relação que essa estética pós-moderna

²⁰ Original: “what is needed in Woolf criticism is a perspective that can free Woolf’s writings from the cage of modernism and the camps of feminism without denying these relations in her texts”.

²¹ O uso desse termo, no decorrer deste estudo, sintoniza-se com seu sentido butleriano. Ainda que a autora não o conceitue de forma clara em seu livro *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, é possível apreender de suas reflexões que se trata de uma ideia referente ao modo como homens e mulheres se constituem enquanto tais, isto é, como os indivíduos encenam seus gêneros. A performance de gênero é, portanto, o lugar da multiplicidade, pois ao mesmo tempo em que “é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária” (2012, p. 200), possibilita a produção de gêneros alternativos que expressam uma “performance dissonante e desnaturalizada” (2012, p. 210).

²² Original: “how different narrative strategies generate different thematic significances”.

²³ Original: “Woolf’s fiction forces us to consider how meanings are possible, how they are produced”.

²⁴ Original: “I do not argue, then, that ‘postmodernism’ is the appropriate category for Virginia Woolf, only that her works are susceptible to analysis by means of this category and, further, that this category enables us to deal with certain contradictions in Woolf’s works and with the problems critics face when they try to resolve or choose among them”.

mantém com o contexto histórico e as culturas que, ao longo dos tempos, foram construídas nos termos dos discursos dominantes.

Como pincelei nas considerações introdutórias, essa obra questiona a história, o tempo, o sujeito e a própria literatura, ao ter como protagonista uma personagem que ultrapassa várias épocas, as restrições de gênero estabelecidas como coerentes ao longo dos séculos, e promove uma provocação sobre o par ficcional/factual.

Dedicado à Vita Sackeville-West, poeta e amante de Woolf, essa narrativa pode ser analisada também tendo em vista a relação entre as duas, no plano histórico de fundo, pois há, ao longo do romance-biografia, referências explícitas à vida da poeta, como, por exemplo, a presença de fotos suas, que será melhor problematizada no capítulo 3, legendadas com o nome da personagem Orlando. Segundo Rachel Bowlby, em *Orlando: a biography* a “própria vida real é mostrada para ser constituída de identificações imaginárias” (1997, p. 153)²⁵, ou seja, esses dados biográficos evidentes só são passíveis de serem assimilados por nós leitoras/es por meio da experiência ficcional que torna possível fantasiar essa personagem para além das referências.

Ainda sobre as relações entre a obra em questão e a vida de Sackeville-West, destaco também o texto de Joyce Kelley “‘Nooks and corners which I enjoy exploring’: investigating the relationship between Vita Sackeville-West’s travel narratives and Woolf’s writing”, que traz à tona as influências mútuas na produção escrita de ambas. Tornadas claras por meio das cartas trocadas, elas convergem para um ponto em comum: o motivo da viagem. Em Sackeville-West, especialmente, esse é um aspecto forte, visto que a autora dedicou-se às narrativas de viagem – *Passenger to Teheran* (1926) e *Twelve days* (1928) – escritas durante suas passagens em lugares como a Pérsia, por exemplo. Sua influência sobre Woolf é notável em obras como *The voyage out* (1915), primeiro romance da autora em que explicitamente é narrada a viagem de Rachel Vinrace com seus tios, e *Mrs Dalloway* (1925), no qual a personagem principal, em um dia, progride e regride no tempo, dando corpo à uma rede de memórias que transbordam, enquanto ela, Clarissa, passa pelas ruas de Londres; uma viagem para dentro e para fora de si, uma travessia. Foi durante esse período de maior intimidade entre as escritoras que Woolf escreveu *Orlando: a biography* (1928), talvez, segundo Nigel Nicolson, “a mais longa e mais encantadora carta de amor em literatura” (apud BOWLBY, 1997, p. 153).²⁶ Kelley ressalta ainda a aproximação das escritoras no que diz respeito à estrutura narrativa:

²⁵ Original: “real life itself is shown to be made up of imaginary identifications”.

²⁶ Original: “the longest and most charming love-letter in literature”. Retornarei a essa citação no capítulo 3.

Talvez nós possamos ver algo da influência de Sackville-West na estrutura de *Orlando*, que não se ajusta nitidamente dentro da categoria do romance ou da biografia. Nós devemos conectar sua tentativa em recriar a forma da narrativa de viagem à tentativa de Woolf em revisar a biografia.²⁷ (p. 146)

Dessa forma, a tenuidade das fronteiras entre os dois gêneros textuais em questão na obra woolfiana e o nomadismo das narrativas de Sackville-West estão estreitamente relacionados, na medida em que Orlando pode ser concebido/a como metáfora do/a viajante, esse passadista que rejeita fixar-se por completo em apenas um solo, que experiencia suas passagens de forma plural e condensa, assim, em sua consciência as marcas dos tempos e dos lugares que visitou, geográficos e/ou mentais.

Joanna Grant, em “They came to Baghdad: Woolf and Sackville-West’s levant”, também observa as correspondências entre as produções das duas escritoras, considerando, por outro lado, o modo como elas “podem utilizar a identificação com um Outro exótico como um meio de escapar aos papéis de gênero ocidentais estupidificantes e convenções sociais, que são vistos como sintomas de uma civilização doente [...]” (p. 151).²⁸ Ao refletir sobre o Oriente nas obras das duas escritoras, Grant enfatiza o trecho do poema *The land* (1926), de Sackville-West, escrito durante uma viagem à Pérsia, que é citado em *Orlando: a biography*: “E então cheguei em um campo onde a grama que brota/ estava entorpecida pelas taças suspensas de fritilárias,/ taciturna e de aparência estrangeira, a sinuosa flor,/ envolta em roxo enfadonho, como garotas egípcias [...]”²⁹; reforçando, assim como fez Bowlby, a forte presença dos dados referenciais na narrativa e, ainda para Grant, que o “desejo pelo mesmo sexo é aludido nas pessoas das egípcias descritas na citação” (p.55).³⁰ Em outra direção, Christopher Brown, em “Mystical Gibberish or renegade discourse?: poetic language according to *Orlando*”, ao considerar essa obra como uma antecipação das reflexões de Julia Kristeva sobre o simbólico, segue uma perspectiva psicanalítica. Citando a teórica, Brown relaciona, por exemplo, o suicídio de Woolf ao sofrimento decorrente da primeira identificação com a mãe (p. 196), sugerindo-nos uma relação sintomática entre escritora e obra. No entanto, as análises de Grant e de Brown, brevemente discutidas acima como forma

²⁷ Original: “Perhaps we can see something of Sackville-West’s influence in the structure of *Orlando*, which does not fit neatly into the category of either novel or biography. We might connect her attempt to recreate the form of the travel narrative to Woolf’s attempt to revise the biography”.

²⁸ Original: “can utilize identification with an exotic Other as a mean of escaping stultifying Western gender roles and social conventions, which are seen as symptoms of a sick civilization [...]”.

²⁹ Original: “And then I came to a field where the springing grass/ Was dulled by the hanging cups of fritillaries,/ Sullen and foreign-looking, the snaky flower,/ Scarfed in dull purple, like Egyptian girls [...]”

³⁰ Original: “Same-sex desire is alluded to in the persons of the Egyptians described in the quotation”.

de expor um pouco mais o leque de possibilidades que a obra woolfiana incita, parecem estar centradas apenas nas relações entre as vidas das duas escritoras, ao invés de aprofundarem o foco sobre suas obras.

Ainda no que diz respeito à referência ao oriente, a análise “Writing the land: the geography of national identity in *Orlando*”, de Erica L. Johnson, permite-nos pensar a questão da identidade nacional em relação à identidade de gênero a partir da viagem de Orlando à Constantinopla. O fato de a mudança de gênero acontecer no Oriente e não na Inglaterra é provocador para refletir paralelamente sobre as relações hierárquicas do gênero masculino sobre o feminino. A transformação da protagonista só é possível no terreno marginalizado, fora do centro, caracterizado como um “campo de ausência”³¹ e, por extensão, o “Oriente feminizado” (JOHNSON, p. 106).³² Segundo Johnson, “a identidade nacional de Orlando sofre uma mudança entre sua partida da Inglaterra como aquele[a] que lê outras paisagens e sua volta como aquela que é lida por sua pátria” (p.108).³³ Nessa volta, em outras palavras, Orlando é caracterizada como um fantasma por causa da sua nova condição de sujeito feminizado na margem do Oriente. Tendo em vista essas relações, Xiaoqin Cao (2007) investiga a recepção de Woolf em solos chineses. Desde a introdução da escritora em 1930 na China, até os dias atuais: “ler e citar Woolf tem se tornado uma moda recente” (p. 84).³⁴ Cao ressalta o crescente interesse do público, principalmente no que diz respeito às técnicas que a autora explora. Destaca-se também, nesse estudo, a influência ocidental feminista, sobretudo com foco na androginia, que possibilitou à crítica feminista chinesa ajudar a “elevar a posição da escrita das mulheres, [embora não tenha] ainda feito um impacto substancial na relação de gênero em sociedade” (p. 83).³⁵ O ensaio de Cao sugere o imensurável alcance da obra de Woolf para além da Inglaterra, e do Ocidente de maneira geral, reforçando seu poder escritural e político de diluir fronteiras.

Ainda que o conhecimento das relações de Virginia Woolf e Vita Sackville-West nos permita observar traços biográficos em vários momentos da narrativa, além de podermos também notar muitos desdobramentos psíquicos da própria autora e a reflexão sobre as dicotomias de gênero que sua escrita incita, é imprescindível analisar esses aspectos em consideração com modo como a narrativa está organizada. Por ora, esse recorte teórico-crítico

³¹ Original: “a field of absence”.

³² Original: “feminized Orient”.

³³ Original: “Orlando’s national identity does undergo change between her departure from England as one who reads other landscapes, and her return as one who is read by her homeland”.

³⁴ Original: “reading and quoting Woolf has become a recent fashion”.

³⁵ Original: “elevate the position of women’s writing, but has not yet made a substantial impact on the gender relationship in society”.

que destrinchei acima sobre Woolf, tanto em contexto mais amplo quanto mais especificamente sobre *Orlando: a biography*, delinea a diversidade de abordagens possíveis e serve como ponto de partida para a análise empreendida neste estudo. Ao observar o caráter ambivalente da obra em questão, em contraste com a recepção crítica (que por um tempo foi reducionista, como vimos), proponho uma reflexão que não se fixe em apenas um ponto da obra, mas sim que atente para a diversidade de significados que emergem do entrecruzamento de vários elementos. Ainda que as análises seguintes estejam centradas no aspecto subversivo da obra, os caminhos tomados em cada capítulo são distintos, mas nem por isso inconciliáveis. Assim, considerando o desdobramento semântico da palavra “gênero”, vestuário e plasticidade narrativa interceptam-se e aliam-se como duas veredas amigas.

1.2. Texturas e tessituras: duas veredas analíticas

Tendo em vista que os aspectos políticos e estéticos da obra woolfiana, especialmente em *Orlando: a biography*, são indissociáveis, embora muitas teóricas feministas, como vimos no tópico anterior, tivessem exigido o afastamento do aspecto formal para melhor analisar o posicionamento ideológico da própria escritora, proponho nesta dissertação, à luz de uma perspectiva pós-moderna nos termos de Caughie e Moi, um olhar crítico para duas instâncias que se misturam na malha narrativa de *Orlando: a biography* e são responsáveis, em certo nível, pela tessitura geral do romance, principalmente no que diz respeito à construção das personagens. É por meio de um movimento pendular entre moda, literatura e plasticidade, cujo termo central “literatura” pende de um lado a outro, estabelecendo continuamente diálogos com os dois extremos da tríade, que busco refletir sobre a construção das personagens.

As análises estão centradas em excertos que condensam aspectos seja no que diz respeito à moda e seu elemento central, o vestuário, ou à plasticidade da narrativa, seu caráter constantemente ambivalente e escorregadio. Dessa forma, ora volto o foco para as relações entre os trajes e a produção identitária na trama, ora para as descrições plásticas que permitem pensar na técnica narrativa de Woolf em relação a seus questionamentos em torno da história, biografia e subjetividade. Como dito anteriormente, *Orlando: a biography* desafia as antigas dicotomias e provoca a ordem constituída ao longo dos tempos como “normal”. O percurso da personagem é sinuoso em vários sentidos: basta pensarmos como é possível sua “existência” para além dos séculos e a fantástica mudança de gênero identitário que acontece quase no

meio da narrativa; as tensões que emergem do título entre os aspectos dos gêneros textuais biografia e romance também são traços que apontam o conflito de certas oposições binárias – nesse caso, o par fato/ficção. Essas ambivalências na constituição das personagens e da tessitura geral da obra são, portanto, as matizes que norteiam minha proposta. Os diálogos possíveis com algumas das reflexões levantadas pelos Estudos de Gênero servem de aparato teórico para repensar a personagem de ficção em confronto com as normas culturais legitimadas; em outras palavras, permitem uma reflexão acerca de como o discurso literário subverte nossas ideologias sobre o sujeito colocando-nos aos olhos novas formas de ver o mundo e a própria literatura.

Uma das teóricas mais influentes, nessa área, desde a década de 80 tem sido a filósofa norte-americana Judith Butler, que publicou o bastante comentado *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990)³⁶ e, nesse milênio, *Undoing gender* (2004), sendo este último considerado como um amadurecimento das ideias do primeiro. No primeiro capítulo de *Problemas de gênero (Gender trouble)*, Butler lança questionamentos em torno da dicotomia sexo/gênero, e também sobre a relação dessas categorias com o desejo. Para ela, a relação causal entre sexo e gênero, na qual o primeiro se identifica como pré-discursivo e o segundo como construção social do primeiro, é inútil por ser inconcebível uma realidade anterior ao discurso. Butler, na verdade, concebe o gênero como uma categoria útil para entender o processo de construção do sexo como natural. Segundo ela, o sexo é naturalizado, ou seja, é construído como “natural” para servir a interesses políticos e sociais de uma heterossexualidade compulsória. O sexo é, assim, o próprio gênero, tão construído quanto este último (BUTLER, 2012).

Essa naturalização do sexo pode ser facilmente percebida se reportarmos-nos para situações do dia a dia. Se pensarmos nos preparativos que geralmente ocorrem durante uma gravidez, por exemplo, observaremos que antes mesmo do nascimento da criança, mas sabendo-se que será menina ou menino, uma série de escolhas (tais como cor do quarto, roupas e também os tipos de brinquedos com os quais a criança irá brincar), são condicionadas por uma rede de “normas” culturais coercitivas que estabelecem o que se entende frequentemente como “feminino” e “masculino”. As teorizações de Butler sugerem uma obliteração dessas demarcações ao desvencilhar a causalidade entre sexo, gênero e desejo. A descontinuidade dessas três categorias possibilita um repensar sobre o sujeito que não se “encaixa” nas prerrogativas do binarismo e da heterossexualidade compulsória.

³⁶ A tradução consultada e citada no corpo do texto é de 2012. Trechos da edição original em inglês vêm em nota de rodapé. Ambas estão listadas nas referências.

A partir disso, distinções entre “normal” e “anormal” surgem para legitimar as identidades dos sujeitos e seus “outros”, tomando a submissão dos indivíduos à ordem hegemônica como uma finalidade. Tudo está delineado nas fronteiras, isto é, entre estar em um ou outro lado. Mas a construção coerente de gênero é fantasiosa, na medida em que os “atos, gestos e atuações” revelam-no como performativo, no sentido de serem “*fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2012, p. 194, grifo no original).³⁷ Complementando essa reflexão, observemos a afirmação de Butler:

Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora.³⁸ (p. 195)

Dessa forma, se pensarmos que os atos, gestos e desejos esperados de um homem ou de uma mulher podem não estar de acordo com os moldes instituídos pelas práticas discursivas dominantes, o caráter de uma coerência “interior” ou “inata” torna-se insustentável. *Gays* e lésbicas, por exemplo, ao invés de caracterizarem-se por qualquer “anormalidade”, são gêneros que subvertem a ordem reguladora, principalmente nos casos em que as transgressões são evidentes. Assim, os travestis e as *butch/femme*³⁹ produzem uma relação de “cópia” diante de um “verdadeiro”, na medida em que “imitam” as identidades de gênero legitimadas discursivamente. Butler ressalta, no entanto, a positividade dessa imitação que, no lugar de ser determinada por uma reprodução acrílica correspondente à heterossexualidade compulsória, contesta “a própria ideia de um original”⁴⁰ (BUTLER, 2012, p. 197) ao parodiá-lo. Revela-se, portanto, nesses casos, o aspecto subversivo das performances de gênero, entendendo performance aqui como um modo de expressão de

³⁷ Original: “*fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means” (BUTLER, 1990, p. 136).

³⁸ Original: “In other words, acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality.” (Idem)

³⁹ Cf. também a definição de Carlos Ceia: “Expressão de origem francesa (“*Butch*, alcunha de alguém do sexo feminino que tem maneirismos masculinos; *femme*, mulher) que serve para descrever um casal lésbico, correspondendo o primeiro termo ao papel do homem e o segundo ao da mulher, como numa relação heterossexual. Uma personagem *butch* pode assumir o comportamento, a forma de vestir, de falar ou de andar, por exemplo, de um homem; a personagem *femme* costuma exagerar o seu feminismo, para ser distinguida da lésbica vulgar. Este tipo de figuração é tratado em particular num romance de Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness* (1928), que se tornou um clássico como ponto de partida de discussão nas mais recentes teorias sobre o lesbianismo, já que o par *butch/femme* serviu para tachar as lésbicas e pela sugestão de manter, mesmo na relação homossexual feminina, uma correspondência patriarcal entre os parceiros.”

⁴⁰ Original: “the very notion of an original” (BUTLER, 1990, p. 138).

gênero capaz de desestabilizar os binarismos e questionar a construção coerente das identidades dos indivíduos.

Embora partindo de um ponto exterior à obra, essas reflexões permitem um questionamento crítico também sobre o literário, na medida em que este se constitui como uma produção cultural com “poder de contestar a submissão ao poder” (COMPAGNON, 2009, p. 34). Assim, busco refletir sobre essas implicações estético-culturais a partir da leitura da obra em questão por meio de uma análise dos recursos explorados por Woolf, a configuração do vestuário e a plasticidade da narrativa, que suscitam problematizações sobre o desdobramento de “gênero” enquanto performance.

Como esboçado anteriormente, sigo dois caminhos de análise: no primeiro, examino a função do vestuário na formação das personalidades de Orlando, Sasha e Harriet/Harry, observando que elas não se encaixam nos moldes culturalmente aceitos como coerentes. Nesse sentido, o romance estudado (e a Literatura de modo geral) pode ser entendido também como um meio de questionamento capaz de desestabilizar conceitos fortemente fixados. Além de visitar teóricas como Diane Crane e Daniela Calanca, que sustentam uma perspectiva social da moda, aproximo o olhar também do estudo semiológico de Roland Barthes, no que diz respeito a certas nomenclaturas (tais como “vestuário escrito” e “variante de volume”). No segundo, analiso como trechos descritos de Orlando através dos tempos ajudam a compor plasticamente sua identidade, considerando as tensões entre romance e biografia, além de observar como a tradução utilizada modifica detalhes significativos para a compreensão da constituição identitária das personagens. Esse desdobramento analítico, o qual designo como texturas e tessituras, visto que o objetivo é atentar para a malha narrativa, seja no que diz respeito ao texto composto por palavras ou ao texto composto por imagens (até mesmo em se tratando das imagens evocadas pelas próprias palavras), permite um estreitamento crítico com teóricas como Toril Moi e Pamela L. Caughie, referenciadas anteriormente, na medida em que este estudo também se aproxima a certos aspectos do pós-modernismo. Sendo assim, ao invés de considerá-lo como uma estética do contemporâneo, como geralmente somos induzidas/os a pensar, concebo-o como um modo de voltar ao passado de forma crítica, reformulando-o à luz do presente. Consideremos a afirmação de Hutcheon:

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história. (HUTCHEON, 1991, p. 156)

Conforme podemos observar nessa citação, ainda que a obra estudada não seja pós-moderna, as questões que dela emergem podem ser lidas em diálogo estreito com os aspectos mencionados por Hutcheon na citação acima. Objetivo refletir sobre *Orlando: a biography* não como um romance pós-moderno, visto que ele está situado num período histórico marcado, nem como um romance que apenas possibilite, antecipadamente, um diálogo com os debates acerca do pós-modernismo, mas sim como uma obra que sobrevive ao tempo por possibilitar uma infinidade de leituras. A partir de uma releitura crítica de *Orlando: a biography*, ao considerar suas conexões com as problematizações sobre a história, as identidades e a ideologia normativa de gênero, este estudo desdobra-se, portanto, entre tessituras e texturas; procurando a voz do próprio texto em sua multiplicidade e direcionando o olhar para suas múltiplas camadas, sem, no entanto, com isso pretender encerrar uma análise completa; propõe-se apenas um, dentre os muitos recortes possíveis.

2. VESTINDO GÊNEROS: TESSITURAS IDENTITÁRIAS EM *ORLANDO: A BIOGRAPHY*

Com o propósito de debruçar-me neste capítulo sobre os mecanismos de articulação do vestuário no romance em questão, inicio esta seção trazendo à vista a face escrita deste elemento que é crucial para o estudo das personagens. Nesse momento, é importante a extensa teorização de Roland Barthes (1967), por ter observado a moda sob uma perspectiva semiótica, além das reflexões de Daniela Calanca e Diane Crane que, visando uma sociologia da moda, possibilitam uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno e suas relações com a constituição identitária. Parto em 2.1. “Texto indumento: a escrita como construção de si” da observação de cenas metafóricas em que a protagonista guarda em seu bolso uma de suas produções escritas, para pensar a construção de si por meio do discurso. Em 2.2. “Androginia revisitada: o amor entre Orlando e Sasha” observo a configuração do vestuário na construção andrógina dessas personagens, além de refletir sobre a relação amorosa entre ambas. Em seguida, no tópico 2.3. “Vestuário e a produção de identidades dissonantes: Orlando e Harriet/Harry, volto-me para o vestuário operando na produção de identidades dissonantes, na medida em que o travestimento contribui para questionar os limites culturalmente instituídos de gênero. Para encerrar, em 2.4. “As correntes de muitas anáguas: vestuário feminino em questão”, estendo as reflexões da protagonista em torno do vestuário feminino, questionando a conformidade corporal que ele impõe às mulheres. Esses passos analíticos oferecem subsídios para repensarmos a personagem de ficção a partir do entrecruzamento de concepções que não se fecham no “estritamente” literário. Observa-se não apenas as implicações narrativas do vestuário, mas também como ele possibilita questionamentos ideológicos no (e a partir do) contexto ficcional.

2.1. Texto indumento: a escrita como construção de si

O intitulado *Sistema da moda* (*Système de la mode*, 1967)⁴¹ de Barthes, ainda que mostre um lado estruturalista do autor cuja pretensão a um sistema geral ainda era enfática, permite, por outro lado, uma visão inovadora do discurso de moda, no que diz respeito à observação da dimensão de sua materialidade escrita. Para justificar seu método, o autor aponta inicialmente uma distinção básica entre *vestuário-imagem*, *vestuário escrito* e *vestuário real*, na qual este último seria o vestuário propriamente dito, feito de tecidos de várias texturas e cores, enquanto os primeiros seriam suas representações, que se dariam, respectivamente, seja por meio de imagens (exemplo: fotografias), seja por meio de descrições verbais. Considerando que um estudo sobre esses três tipos de vestuário necessitaria de uma análise original e, por isso, demandaria profundidade, o autor por conveniência restringiu sua investigação apenas ao segundo tipo. Sua explicação para dispensar o *vestuário real* e o *vestuário imagem* foi a de que o primeiro teria uma função prática e o segundo uma função estética (plástica). Para Barthes, o *vestuário escrito* seria destituído de ambas as funções, sendo assim o melhor objeto para sua análise.⁴² O autor restringe ainda mais seu objetivo quando escolhe como *corpus* as descrições do vestuário encontradas em revistas de moda, excluindo assim um leque de outros textos, como é o caso das descrições literárias do vestuário, dispensadas do estudo de Barthes, mas tomadas como principais aqui. É necessário ressaltar ainda que, como muitas de suas ideias são de uma fase ainda estruturalista conforme já apontado, sendo por isso, divergentes da proposta levantada aqui, faço uma reapropriação ou deslocamento de seus conceitos quando for preciso. Assim, para os propósitos deste estudo, o *vestuário escrito* no âmbito literário recebe a atenção que Barthes lhe negou:

Falamos até agora apenas de revistas de Moda; isto porque as descrições extraídas da literatura propriamente dita, embora importantíssimas em vários grandes escritores (Balzac, Michelet, Proust), são excessivamente fragmentárias e de épocas históricas variáveis para que se possam ser consideradas; além disso, as descrições feitas pelos catálogos das grandes lojas podem ser facilmente equiparadas às descrições da Moda; as revistas de Moda, portanto, constituem o melhor *corpus*. (BARTHES, 2009, p. 30)

⁴¹ Consultado em sua edição traduzida para o português e listada nas referências.

⁴² Essa justificativa de Barthes para a escolha de seu objeto é questionável, pois não se pode garantir que o vestuário imagem seja completamente destituído de função prática, nem que o vestuário real não tenha também função estética. E embora seu olhar convirja para as revistas de moda, pensar um vestuário escrito sem ambas as funções parece insuficiente devido aos diversos matizes que a linguagem pode produzir.

Observa-se que o objetivo de Barthes é claro no que diz respeito à universalidade. É por conta de sua pretensão a um sistema geral que o autor exclui de seu campo de estudo as descrições literárias. A permeabilidade do literário e a justaposição de camadas possíveis de suas descrições foi de encontro à ambição normativa barthesiana, tendo em vista que a fragmentariedade apontada pelo autor talvez tivesse implodido seu sistema, se considerada. A negação do autor à abertura ao literário e sua instabilidade frente a qualquer completude que se queira dele, fê-lo então se voltar para as revistas de moda como melhor *corpus*.⁴³

Indo em direção contrária às pretensões barthesianas de um sistema fechado ou geral da moda, o vestuário escrito ao qual me proponho estudar aqui está inserido num texto aberto e múltiplo, sendo, portanto, passível de múltiplas leituras. O foco é, em outras palavras, o fragmento que pode variar de época para época, não a quimera dessa torre inabalada sem fissuras.

Pensar num vestuário escrito, no contexto deste estudo, é admitir então o próprio jogo fragmentário do texto que se encontra mais num processo contínuo de aberturas do que num todo fechado. Nesses termos, o vestuário escrito – ou descrito, visto que opera com descrições – que figura em *Orlando: a biography* imprime fortemente a variabilidade e inconstância na narrativa, como se verá. Por ora, refletamos sobre a escolha terminológica desta seção.

Se o vestuário escrito compreende a configuração descritiva no romance e suas relações com outros discursos, o texto indumento ao qual me refiro, por sua vez, materializa-se *como se fosse* vestimenta. Reportemo-nos ao romance: a narrativa parece uma espécie de grande viagem que Orlando faz através dos tempos; sem referência a seu nascimento ou morte, a personagem nos é lançada já na juventude e retirada em determinado ponto de sua vida adulta, como se a cada página assistíssemos a um fantástico espetáculo. Durante toda a sua jornada, são seus trajés que constantemente marcam as variações temporais e das várias fases de sua existência: ora Orlando garoto encontra-se vestido em “[...] bragas carmesins, gola de renda, colete de tafetá e sapatos com rosetas grandes” (WOOLF, 2003, p. 14)⁴⁴, ora Orlando mulher “sentiu as saias enovelando-se-lhe nas pernas”⁴⁵ (p. 101); e mais tarde, ao chegar no século XX designado como o “presente momento” pela voz narrativa, vemos Orlando mulher “trocar sua saia por umas calças de bombazina e uma jaqueta de couro” (p. 209).⁴⁶ Todas essas mudanças no vestuário da personagem delineiam sua passagem através dos séculos e

⁴³ Seria preciso ainda questionar se as descrições em revistas podem mesmo ser invariáveis e completas, mas esse ponto está fora do escopo deste estudo.

⁴⁴ Original: “on crimson breeches, lace collar, waistcoat of taffeta, and shoes with rosettes on them” (p. 16).

⁴⁵ Original: “felt the coil of skirts about her legs” (p. 113).

⁴⁶ Original: “change her skirt for a pair of whipcord breeches, and leather jacket” (p. 230).

juntam-se a um conjunto de outros sinais temporais para reforçar também as mudanças na própria personagem.

Após ter se transformado em mulher, a voz narrativa anuncia que “a mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava da sua identidade” (p. 91).⁴⁷ Com isso, pode-se notar a constituição “completa” de Orlando e sua identidade aparentemente constante. O futuro da personagem, por outro lado, altera-se completamente, como previsto acima pela voz narrativa, e é possível inferir que isso se deva em parte à mudança indumentária que lhe é instituída.

Orlando, apesar de alterando seus trajes para ficar em consonância com as épocas e com cada gênero “assumido”, mantém, por outro lado, um elemento sempre presente durante toda sua vida: “The oak tree”. Trata-se do poema que a personagem escreve ao longo de toda a narrativa, cujos versos são expostos no romance apenas uma vez. Entre fazer, desfazer, refazer, continuar, Orlando passa por todas as etapas de produção textual até pôr o “ponto final” a uma obra e o faz como se fizesse a si próprio/a. O que torna esse poema importante para continuar a reflexão sobre o vestuário é o fato de ele estar sempre com Orlando. Para onde quer que a personagem vá, o poema está sempre em seu bolso: “agora, a mão ia-lhe para o peito (a outra, apertava-a ainda o capitão), onde estavam guardadas as páginas do seu poema” (WOOLF, 2003, p.108).⁴⁸ Qualquer que seja o traje da personagem, se vestido ou jaqueta de couro, o poema está sempre em seu bolso, como um dos elementos do seu vestuário, ou seja, como um texto indumento.

Então, Orlando apalpou o peito, como em busca de algum broche ou relíquia de amor perdido, e não retirou nada disso, mas um rolo de papel manchado de mar, manchado de sangue, manchado de viagens – o manuscrito do seu poema *O carvalho*. Tinha carregado isso consigo por tantos anos, e em tão arriscadas circunstâncias, que muitas de suas páginas estavam sujas, algumas rasgadas, e a falta de papel entre os ciganos forçara-a a aproveitar as margens e cruzar as linhas, de modo que o manuscrito parecia um cerzido conscienciosamente executado. Voltou à primeira página e leu a data: 1586, escrita pela sua mão adolescente.⁴⁹ Estivera trabalhando naquilo cerca de trezentos anos. Era tempo de terminar.⁵⁰ (p. 157)

⁴⁷ Original: “the change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity” (p. 102).

⁴⁸ Original: “now her hand went to her bosom (the other was still in the Captain’s keeping), where the pages of her poem were hidden safe” (p. 121).

⁴⁹ Algumas das traduções da edição em português adotada neste estudo apresentam certos problemas no que diz respeito às marcas de gênero – “adolescente”, por exemplo, anula “boyish” (de menino). Ao longo desse capítulo, no entanto, opto por não adentrar nessa discussão, visto que dedico um tópico inteiro do próximo capítulo a essa questão.

⁵⁰ Original: “Then Orlando felt in the bosom of her shirt as if some locket or relic of lost affection, and drew out no such thing, but a roll of paper, sea-stained, blood-stained, travel-stained – the manuscript of her poem, “The Oak Tree”. She had carried this about with her for so many years now, and in such hazardous circumstances, that many of the pages were stained, some were torn, while the straits she had been in for writing paper when with the gipsies, had forced her to overscore the margins and cross the lines till the manuscript looked like a piece of

Como se pode observar, o manuscrito nesse ponto da narrativa traz marcas do tempo e dos muitos lugares e situações em que Orlando esteve. “The oak tree” é o único elemento constante do seu vestuário, mas nem por isso se mantém o mesmo. Ao longo de trezentos anos, o poema foi sendo modificado à medida que Orlando também se modificava. O manuscrito/livro no bolso possui as fissuras que Orlando também possui, as “manchas” que foi adquirindo com o passar do tempo. Personagem e escrita se misturam de modo a desafiar suas próprias fronteiras.

A constituição da personagem se dá, portanto, por meio desse poema: Orlando escreve-se e nessa escritura de si, vai se mesclando em diferentes gradações. Sua identidade vai se construindo na e pela linguagem, questionando assim uma existência que não se realize por essa correlação. Dentro desse plano, se é por meio da linguagem que o sujeito se desdobra e se ela não se fecha em algo definido, a identidade que se produz dela também não se encerra num invólucro.

Assim, a rainha Elizabete o observou “força, graça, loucura, sonho, poesia, juventude, leu-o como uma página”⁵¹ (WOOLF, 2003, p.17), reforçando também alguma espécie de caráter sobre-humano da personagem, que em muitos momentos é mostrada como destituída de matéria, de carne. A “vida” que é contada desvela-se como página, linguagem, ficção. Orlando materializa ainda a velha dicotomia mente X corpo, mas apenas para enfatizar a transcendência da primeira por meio da escrita:

Agora, outra vez se detinha, e pela brecha aberta saltavam a ambição, essa megera, e a poesia, essa feiticeira, e a ânsia de glória, essa rameira, e de mãos dadas faziam de seu coração o terreiro de suas danças. De pé, na solidão de seu quarto, jurou ser o primeiro poeta de sua estirpe a dar brilho imortal ao seu nome. [...] Ao passo que, disse, voltando à página de *Sir Thomas Browne*, aberta sobre a mesa – e outra vez se deteve. Como encantação que se erguesse de todos os lados do quarto, do vento da noite e do luar, rolava a divina melodia daquelas palavras que, para não humilhar esta página, deixaremos onde estão sepultadas, não mortas, antes embalsamadas – tal a frescura da sua cor, tal a pureza de seu alento –, e Orlando, comparando essa obra com a de seus antepassados, proclamou que eles e seus feitos eram pó e cinza, mas este homem e suas palavras eram imortais.⁵² (p. 55-56)

darning most conscientiously carried out. She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close three hundred years now. It was time to make an end.” (p. 172-173).

⁵¹ Original: “strength, grace, romance, folly, poetry, youth – she read him like a page.” (p. 19).

⁵² Original: “Now, again, he paused, and into the breach thus made, leapt Ambition, the harridan, and Poetry, the witch, and Desire of Fame, the strumpet; all joined hands and made of his heart their dancing ground. Standing upright in the solitude of his room, he vowed that he would be the first poet of his race and bring immortal lustre

O texto indumento é uma categoria desenvolvida com o propósito de pensar a construção identitária por meio do exercício da linguagem, isto é, discursivamente. A metáfora do texto que é roupa, invólucro no qual o corpo está inserido, suscita então uma reflexão acerca do próprio sujeito, no sentido de questionar qualquer pretensão de contexto que o conceba por meio de uma pré-discursividade. Considerando a moda e a linguagem como instituições que operam estreitamente na constituição das identidades, seja para conformá-las ou exceder suas fronteiras, a estratégia woolfiana de (re)construção constante da personagem Orlando por meio da escrita como indumento esboçada nesse tópico, deflagra a fragmentariedade do indivíduo.

2.2. Androginia revisitada: o amor entre Orlando e Sasha

*Mas o que é “ser alguém”?
É o que as pessoas vêem?
Ou simplesmente se é o que se é?
(Flush, 2010, p. 48)*

Como se pôde ver no tópico anterior, a passagem da terminologia barthesiana de vestuário escrito para o texto indumento possibilitou pensar na relação da identidade do indivíduo dentro de um complexo discursivo, isto é, partindo da metáfora do texto no bolso de Orlando, passa-se a refletir sobre a escrita operando na construção de si. Para além dessa cena e voltando-me às descrições literárias do vestuário, desenvolvo agora uma reflexão sobre como são desdobradas as múltiplas identidades, tendo em vista a relação das personagens com seus trajés. Nesse ponto, o foco recai no jogo contínuo de pertencimento a esta ou aquela identidade, ou a muitas ao mesmo tempo, como é o caso de Orlando, que ora está numa época, ora noutra, ora como homem, ora como mulher, ora em várias épocas evocadas pela memória, ora entre muitos gêneros.

upon his name. [...] Whereas, he said, turning to the page of Sir Thomas Browne, which lay open upon the table – and again he paused. Like an incantation rising from all parts of the room, from the night wind and the moonlight, rolled the divine melody of those words which, lest they should outstare this page, we will leave where they lie entombed, not dead, embalmed rather, so fresh is their colour, so sound their breathing – and Orlando, comparing that achievement with those of his ancestors, cried out that they and their deeds were dust and ashes, but this man and his words were immortal” (p. 60).

Já nas primeiras linhas, a narrativa dá indícios de como a moda e as questões referentes ao sexo da personagem irão ser delineadas por todo o romance. Observe-se: “Ele – porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo – estava atacando a cabeça de um mouro, que pendia das vigas.” (WOOLF, 2003, p. 9)⁵³. A colocação do pronome “ele” (“he”) no início do romance direciona o olhar do/a leitor/a para a função da identidade de gênero construída pela linguagem. A certeza incontestável sobre o sexo de Orlando expressa no trecho acima, mesmo sob as cortinas da moda, é o indício de que a dúvida será sempre iminente; nesse momento, porém, certa masculinidade é reforçada pela cena de violência que vem em seguida: pega no ato, a personagem encerra a ação com uma virilidade que é geralmente atribuída, na cultura, à maioria dos homens; “ela é exigida quando o homem parte para a pesca, para a caça, e principalmente quando se prepara para a guerra [...]” (BEAUVOIR, 1970, p. 203). Essa virilidade defendida como “essencial” ao homem opõe-se à feminilidade, traço “essencial” da mulher, que na verdade é uma marca da ausência de virilidade; ocupando esta última, assim, a posição de objeto. Esse trecho, lido separadamente de todo o resto e marcado gramaticalmente, enfatiza, portanto, uma relação de causalidade entre gênero e sexo biológico. Toda essa cena inicial de Orlando em ação⁵⁴, com a virilidade figurando como característica única, é logo em seguida desfeita pela descrição física da personagem que é então suavizada pela voz narradora:

O vermelho das suas faces era coberto de uma penugem de pêssago; a penugem do buço era apenas um pouco mais densa que a das faces. Os lábios eram finos e levemente repuxados sobre dentes de uma deliciosa brancura de amêndoa. Nada perturbava o breve, tenso vôo do sagitado nariz; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e bem unidas à cabeça. Mas, ai de mim! – que estes catálogos de beleza juvenil não podem terminar sem a menção dos olhos e da testa! Ai de mim, que as pessoas raramente nascem sem esses três atributos! – pois, ao olharmos para Orlando parado à janela, temos que reconhecer que possuía olhos como violetas encharcadas, tão grandes que a água parecia chegar às bordas e alargá-los; e uma testa como a curva de uma cúpula de mármore, apertada entre os dois brancos medalhões das têmporas. Se olharmos para sua testa e para os seus olhos, cairemos em êxtases. (WOOLF, 2003, p. 10-11)⁵⁵

⁵³ Original: “He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters” (p. 11).

⁵⁴ Muitas passagens de *Orlando: a biography*, sobretudo as mais iniciais, seguem certo tom cavaleiresco, o que sugere uma relação mais profunda entre essa personagem e outra mais antiga na história literária, que remonta aos poemas épicos: “La chanson de Roland” (século XI), de autoria desconhecida; “Orlando innamorato (1476), de Matteo Maria Boiardo; e “Orlando furioso” (1516), de Ludovico Ariosto. Devido ao percurso analítico proposto neste estudo e ao recorte necessário para cumpri-lo, detenho-me nessa observação apenas como forma de sublinhar e situar melhor as possíveis relações intertextuais que a obra estudada estabelece com outras historicamente.

⁵⁵ Original: “The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite

Pode-se ver nessa passagem o quão dramática a narrativa se torna; todo o lirismo faz ruir o estatuto de masculinidade que vimos no excerto anterior para fazer surgir uma imagem poeticamente feminina de Orlando. A descrição detalhada de cada parte de seu rosto, floreada por metáforas, sugere uma referência à idealização romântica da mulher, na medida em que a unidade que narra atribui certa delicadeza transbordante à personagem. A proporção e simetria dos traços, unidos à mistura de cores fortes, como o vermelho das bochechas, o branco dos dentes e o escuro dos cabelos, também são marcantes em revelar uma imagem quase sensualmente feminina de Orlando, que é gradativamente enfatizada pelo choro baixo da voz narradora em “Mas, ai de mim!” (“But, alas”).

Essa coexistência de masculinidade e feminilidade que é sintetizada em Orlando estende-se também ao seu relacionamento amoroso com Sasha. Ao aparecer pela primeira vez na narrativa, esta personagem é encoberta claramente sob os véus da dúvida:

Tinha acabado justamente uma quadrilha ou um minueto, pelas seis da tarde do dia 7 de janeiro, quando viu, saindo do Pavilhão da Embaixada Moscovita, uma figura de homem ou mulher – porque a túnica solta e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo – que o encheu da maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou o sexo, era de estatura mediana, de forma esbelta, e estava completamente vestida de veludo cor de ostra, orlado de uma estranha pele esverdeada. [...] Um melão, uma esmeralda, uma raposa na neve – assim delirava, assim a mirava. Quando rapaz – porque, ai de mim! tinha de ser um rapaz – mulher nenhuma poderia patinar com tanta velocidade e vigor – passou por ele quase nas pontas dos pés, Orlando esteve para arrancar os cabelos, vendo que a pessoa era do seu sexo, e que os abraços eram impossíveis. Mas o patinador aproximou-se. Pernas, mãos, porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz teve jamais uma boca assim; nenhum rapaz teve aqueles peitos, nenhum rapaz teve, nunca, olhos daqueles, que pareciam pescados do fundo do mar. Por fim, parando e desenhando com a máxima elegância uma reverência para o rei, que negligentemente passava de braço com um camarista, o desconhecido patinador parou. Estava ao alcance da mão. Era mulher.⁵⁶ (WOOLF, 2003, p. 25)

and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted closely to the head. But, alas, that these catalogues of youthful beauty cannot end without mentioning forehead and eyes. Alas, that people are seldom born devoid of all three; for directly we glance at Orlando standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodize” (WOOLF, 2006, p. 12-13).

⁵⁶ Original: “He had indeed just brought his feet together about six in the evening of the seventh of January at the finish of some such quadrille or minuet when he beheld, coming from the pavilion of the Muscovite Embassy, a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. [...] A melon, an esmerald, a fox in the snow, so he raved, so he called her. When the boy,

Enquanto a feminilidade de Orlando é posta em relevo, como vimos anteriormente, os traços ambíguos de Sasha são descritos no trecho acima com a dúvida gerada pela voz que narra (“uma figura de homem ou mulher”; ou “qualquer que fosse o nome ou o sexo”) e a ênfase em suas características “masculinizadas”. Sua figura, no primeiro momento, torna-se indefinida por seus trajés que, ao invés de marcarem nitidamente as partes que distinguem seu sexo, colaboram para enevoá-lo. Esse efeito é produzido pelo que Barthes designou como variante de volume (2009, p. 209). Em seu estudo, o autor classificou três elementos dentro da matriz significante do sistema da moda: objeto, suporte e variante. Assim, num enunciado qualquer (como no exemplo retirado do trecho da obra em questão), o primeiro é o receptor da significação, como por exemplo qualquer espécie de vestuário; o segundo é o que suporta a variação; e o terceiro, o que a constitui. É por meio do emprego direto da variante sobre o objeto que a significação de disfarce emerge. Assim, ao referir-se à espécie de vestuário “túnica”, qualificando-a a partir de sua relação de aderência com o corpo, a variante “solta” reforça a dúvida quanto à dicotomia mulher/homem por meio do jogo do disfarce. Nesses termos, a túnica solta e as calças russas que envolvem a personagem sugerem a não fixidez de sua identidade que, ainda assim, suscita curiosidade em Orlando. Tomado de uma idealização quase poética, o protagonista começa a delirar, o que é representado por meio de uma série metafórica e também metonímica que representa ao mesmo tempo seu interesse e inquietação diante de Sasha, cujas pernas e mãos de garoto chocam-se com os traços “femininos” da boca, dos seios e dos olhos, que pareciam como se “pescados do fundo do mar”, salientados pela repetição de que “nenhum rapaz” jamais os teve.

Em interessante análise sobre os motivos do cavalo e da raposa nas obras *Jacob's room* e *Orlando: a biography*, Vara Neverow (2010) tece algumas reflexões pertinentes sobre a categorização desses animais como “outro” e relaciona-os com “humanos marginalizados”⁵⁷ (p. 116). Enquadradas nessa categoria, as mulheres são então concebidas como animais, isto é, localizadas no patamar inferior de uma hierarquia que legitima a exploração que surge do topo da pirâmide. Segundo a autora, “em ambas as obras, Woolf alude à exploração de cavalos e raposas como referência às formas pelas quais seres humanos usam e abusam desses

for alas, a boy it must be - no woman could skate with such speed and vigour - swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of the question. But the skater came closer. Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had those eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. Finally, coming to a stop and sweeping a curtsy with the utmost grace to the King, who was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting, the unknown skater came to a standstill. She was not a handbreadth off. She was a woman” (WOOLF, 2006, p. 27-28).

⁵⁷ Original: “marginalized humans”.

animais” (p.116)⁵⁸. A raposa é o motivo da “liberdade, uma criatura autônoma” (p. 118)⁵⁹, selvagem e perigosa, fato que reforça o delírio de Orlando ao se referir a Sasha e à posterior decepção amorosa da protagonista. Sasha é então descrita com essa autonomia, que a permite partir sem se preocupar com qualquer laço de amor. Além disso, a falta de ligação entre a figura da raposa e a diferença biológica macho ou fêmea “faz a indeterminação sexual de Sasha ainda mais marcada e sugere que a raposa não é apenas uma criatura, mas um marcador de diferença ambígua”(p. 118)⁶⁰. Assim, a referência ao “veludo cor de ostra” e à “pela esverdeada”, além dos outros trajes já mencionados acima, participam da configuração selvagem de Sasha e de seu caráter fluido e intrigante; a abreviação do nome completo dessa personagem, Marucha Stanilovska Dagmar Natacha Iliana Romanovitch, também pode ser entendida como uma marca que reforça a ambiguidade de gênero, visto que “Sasha” é apelido para os nomes russos masculino e feminino: “Alexander” e “Alexandra”.

Até aqui, percebe-se o caráter transgressor de *Orlando: a biography* no que concerne às reflexões sobre as identidades, principalmente as de gênero: as descrições do vestuário e a excitação de Orlando diante da figura misteriosa reforçam assim as fissuras das identidades pretensamente coerentes, revelando-as como grandes utopias. Por outro lado, a agitação da protagonista com a possibilidade de a outra personagem ser do seu mesmo sexo, evidente no trecho “Orlando esteve para arrancar os cabelos, vendo que a pessoa era do seu sexo”, e a conclusão de que “os abraços eram impossíveis” (WOOLF, 2003, p. 25)⁶¹ permitem pensar em resquícios de um discurso ainda essencialista de que o homem nasceu para mulher e vice-versa, proveniente do pensamento judaico-cristão que está nas bases do que se foi estabelecendo culturalmente como uma relação “normal”. Porém, ainda que esse pano de fundo seja observável, a relação amorosa que surge entre ambas é de uma complementaridade invertida. Embora seja um relacionamento entre uma mulher e um homem, os traços que a cultura dominante fixou para cada um/a estão fora da “normalidade”, pois enquanto Orlando transborda em características “femininas”, Sasha apresenta outras tantas “masculinas”, de modo que essa transgressão de gênero imprime na narrativa uma problematização sobre a categorização dos sujeitos em identidades homogêneas, fato que nos remete à noção de performance de gênero ilustrada anteriormente. Ainda que haja algo da ideia bíblica citada

⁵⁸ Original: “In both works, Woolf alludes to the exploitation of horses and foxes by referencing the ways that humans use and abuse these animals”.

⁵⁹ Original: “freedom, an autonomous creature”.

⁶⁰ Original: “makes Sasha’s own sexual indeterminacy even more pronounced and suggests that the fox is not merely a creature but a marker of ambiguous difference”.

⁶¹ Original: “Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of the question.” (WOOLF, 2006, p. 28).

anteriormente, esta é trazida para o romance para ser questionada por meio desse jogo de paradoxos que, entre o afirmar e o negar, permite um repensar sobre o sujeito.

A névoa que paira sobre as personagens, principalmente sobre Orlando, chega a seu grau máximo no momento em que ocorre sua mudança de sexo. Sem nenhuma referência a qualquer intervenção palpável, “real”, tudo acontece no nível mágico da ficção, no qual a presença de entidades abstratas – as alegorias Castidade, Pureza, Modéstia (p. 91)⁶² –, que ganham certo teor humano, e os reclames das “trombetas”⁶³, que exigem a verdade, sugerem quase um despertar de um sonho, ou melhor, uma espécie de “período pseudo-gestacional”⁶⁴ (SWINFORD, 2010, p. 198), por ser o momento de adormecimento anterior à mudança de gênero. Assim, Orlando desperta e a “verdade” com a qual nos deparamos é a de que “era mulher”:

Por isso, ficamos agora inteiramente sós no quarto com o adormecido Orlando e as trombetas. As trombetas, colocando-se lado a lado, em ordem, sopram, numa terrível e única rajada:

“A Verdade!”

– e com isso Orlando despertou.

Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: “Verdade! Verdade! Verdade!” E não podemos deixar de confessar: era mulher.⁶⁵ (p. 91)

Pela desconexão entre referências empíricas e ficção é que então se pode perceber, aludindo à cena acima da transformação da personagem, que a literatura opera com armadilhas para nos conectar a uma nova lógica. Assim, considerando que “o romance é, pois, um gênero amoral ou, ainda melhor, de uma ética *sui generis*, para a qual verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20), a fantasia que torna possível a mudança de sexo de Orlando é o contrato de cumplicidade firmado entre obra e leitoras/es. No capítulo seguinte, explorarei mais detalhadamente as nuances plásticas dessa passagem, ao refletir sobre a articulação dos recursos narrativos referentes a certos traços do fantástico que podem ser percebidos em vários pontos do romance. Por ora, é destacável o contraponto que essa cena produz em relação à identidade de

⁶² Original: “Chastity, Purity, and Modesty” (p. 102).

⁶³ Original: “trumpets”.

⁶⁴ Original: “pseudo-gestational period”.

⁶⁵ Original: “We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters. The trumpeters, ranging themselves side by side in order, blow one terrific blast: – “THE TRUTH!”

at which Orlando woke.

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess – he was a woman.” (p. 102).

gênero da personagem, pois relativiza a certeza incontestável instituída pelo pronome “ele” (“he”) no trecho inicial do romance, como vimos anteriormente. Assim, se antes era um “ele” que a voz narradora nos apresentava como “autêntico”, agora, sob a etiqueta de “verdade”, é um “ela” que é posto à vista. Nesse momento, a composição temporal reforça a imersão do/a leitor/a na narrativa, que é interpelado/a a olhar diretamente para a nova configuração corporal de Orlando e sugere, com isso, a quebra do próprio sentido de verdade e coerência. Observe-se, então, a cena subsequente à grande mudança:

O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou despido. Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, foi mais arrebatadora. Sua forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher. Enquanto ali permanecia de pé, as trombetas de prata prolongavam sua voz, como relutando em abandonar a deliciosa visão que o seu rugido provocara; e Castidade, Pureza, Modéstia, inspiradas sem dúvida pela Curiosidade, espiaram pela porta e atiraram à forma desnuda uma espécie de toalha que, infelizmente, caiu a algumas polegadas de distância. Orlando mirou-se de alto a baixo num grande espelho, sem mostrar nenhum sinal de perturbação, e dirigiu-se provavelmente para o quarto de banho.⁶⁶ (WOOLF, 2003, p. 91)

Esse excerto traz à tona uma discussão promovida pela própria autora no ensaio crítico *A room of one's own* (*Um teto todo seu*), publicado em 1928. Nesse texto, Woolf, em busca de conceber como se dá a relação entre mulher e ficção, adentra em questionamentos mais profundos sobre as tensões entre os sexos feminino e masculino. A androginia é, nesse ensaio, um dos principais pontos de discussão. A escritora defende que a mente andrógina “é naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, p. 121)⁶⁷, e cita nomes como William Shakespeare e outros escritores imortalizados pelo cânone como exemplos de mentes andróginas. Para ela:

É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. [...] É preciso haver um perfeito entendimento, na mente, entre o lado feminino e o masculino antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. A totalidade da mente deve estar escancarada, se

⁶⁶ Original: “The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of a man and a woman's grace. As he stood there, the silver trumpets prolonged their note, as if reluctant to leave the lovely sight which their blast had called forth; and Chastity, Purity, and Modesty, inspired, no doubt, by Curiosity, peeped in at the door and threw a garment like a towel at the naked form which, unfortunately, fell short by several inches. Orlando looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath.” (p.102)

⁶⁷ Original: “it is naturally creative, incandescent and undivided”.

quisermos ter o sentimento de que o escritor está comunicando sua experiência com perfeita integridade. (WOOLF, p. 127)⁶⁸

Como é observável no trecho, embora o início esteja mais próximo de um questionamento sobre as fronteiras entre o que seja culturalmente concebido como mulher ou homem, marcando como fatal ser puramente cada um/a, percebe-se ainda a presença de dicotomias no discurso woolfiano. A ideia de uma mente que conjugue uma parte feminina e outra masculina é a pista de que as oposições binárias produzidas como naturais e verdadeiras ainda gravitam na literatura, prova esta de que estão fortemente enraizadas pela cultura. A união de que se fala em *A room of one's own* entre esses opostos revela-se ainda sintomática da quimera do casamento como dever e põe também a completude da mente, sua perfeita plenitude, como finalidade a ser alcançada. Por outro lado, é necessário salientar o caráter revolucionário desse ensaio na época de sua publicação e a abertura que possibilitou para teorizações mais aprofundadas sobre o assunto e também sobre outras agendas da crítica feminista da cultura.⁶⁹

Woolf fez de Orlando uma dessas mentes andróginas criativas. Unindo aspectos culturalmente inscritos como feminino e masculino, mas rompendo suas fronteiras, a personagem passa a vida toda escrevendo um poema, desfazendo e refazendo sua escritura. Em outras palavras, a personagem passa a vida se construindo pela escrita, ou melhor, escrevendo-se em poema.

A ideia de equilíbrio entre masculino e feminino em Orlando pode ser reforçada pela ausência de inquietação da personagem após a transformação: “sem mostrar nenhum sinal de perturbação” (WOOLF, 2003, p. 91)⁷⁰; ou ainda, partindo do que Elise Swinford (2010) afirmou ser um “período pseudo-gestacional”, como citado anteriormente, a tranquilidade da protagonista diante de sua imagem frente ao espelho permite pensar no “nascimento” da nova subjetividade de Orlando. Em outras palavras, esse período de profunda inércia que durou sete dias metaforiza uma pequena morte de Orlando homem, para renascer mulher. No entanto, posta nua aos olhos de nós leitores/as, a personagem continua a ser o que sempre foi: Orlando.

⁶⁸ Original: “It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. [...] Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness.”

⁶⁹ É interessante ressaltar que as primeiras publicações de ambas as obras datam do mesmo ano e que há muitas leituras críticas sobre o entrecruzamento dos dois textos, no que se refere à discussão sobre androginia. Dentro dessa perspectiva cf. Sarah Hastings (2008), Rory Fleming (2010), Marte Rognstad (2012) e Alda Maria Correia (1987).

⁷⁰ Original: “without showing any signs of discomposure” (WOOLF, 2006, p. 102).

É cabível uma observação: a permanência do nome “Orlando” mesmo após a grande mudança da protagonista pode ser vista como mais um dentre os vários aspectos que reforçam os sentidos de construção da metáfora do ser andrógino.

A ideia que emerge da palavra “androginia” e se tornou comum entre as pessoas de um ser que apresenta características mutuamente de dois gêneros “opostos” tem bases em sua raiz grega, na qual “andro” quer dizer homem e “gyn”, mulher (WEHR, 1992, p. 1). Esta imagem dialoga, por sua vez, com as concepções do ensaio woolfiano referido anteriormente. Essa noção de androginia “tornou-se popular como um ideal entre feministas nos Estados Unidos” (Idem)⁷¹ nos anos 70, mas já por volta do final dessa década e durante os anos 80, muitas pensadoras, como é o caso de Elaine Showalter, como veremos adiante, investiram críticas afiadas ao conceito até então corrente por seu caráter apolítico. Alimentada por uma rede de defensoras e acusadoras, é certo que a androginia ainda é uma categoria que gera controvérsias; por outro lado, e exatamente por isso, é um termo que ainda merece atenção. Assim, tendo em vista a construção identitária das personagens Orlando e Sasha em articulação com a noção de androginia, observemos brevemente como algumas críticas analisam suas implicações narrativas e/ou ideológicas nos escritos de Woolf.

Embora muito criticada por algumas feministas, como por exemplo, Elaine Showalter que acusou a autora de trair o feminismo por seu “vôo para androginia”⁷² (apud MOI, 2002, p. 2), Christy L. Burns, por outro lado, assinala a importância de reconhecer que o estilo de Woolf consistentemente “tece juntos fios contrários” (1994, p. 347)⁷³, no sentido de valorizar suas ambivalências. Burns ainda afirma que os fios do feminino e do masculino da personagem Orlando combinam em vários caminhos (Idem), o que leva a crer que a androginia não é explorada no romance sob um aspecto fechado e irrefutável. Para Pamela L. Caughie, a androginia em *Orlando: a biography* longe de ser uma resolução ou síntese de contrariedades, caracteriza-se como “uma maneira de permanecer suspenso entre crenças opostas [...]. Androginia incorpora essa oscilação entre posições. Descobre uma ambiguidade básica, não apenas sexual, mas também textual. Androginia é uma recusa em escolher” (1989, p. 44).⁷⁴

Assim, se por um lado, ao considerarmos o ensaio crítico de Woolf mencionado acima, pode ser sedutor conceber a identidade andrógina de Orlando como um ideal de mente

⁷¹ Original: “became popular as an ideal among feminists in the United States”.

⁷² Original: “flight into androgyny”.

⁷³ Original: “weaves together contrary strands”.

⁷⁴ Original: “a way to remain suspended between opposed beliefs [...] Androgyny embodies this oscillation between positions. It figures a basic ambiguity, not only a sexual ambiguity but a textual one as well. Androgyny is a refusal to choose.”.

superior, por outro, as reflexões de Burns e Caughie evidenciam a produtividade da androginia em possibilitar uma multiplicidade de caminhos de análise, pois não se trata de “um tipo ideal, mas uma *resposta* contextual” (CAUGHIE, 1989, p. 48).⁷⁵

A ambiguidade de Orlando é momentaneamente equilibrada no momento da transformação. A personagem, revelada nesse instante como mulher, surge desnuda, “completamente despida[a] na nossa frente”⁷⁶ (WOOLF, 2003, p. 91), como se nós leitoras/es estivéssemos diante da própria figura e recebêssemos todo o impacto da revelação. A falta de trajes parece nos conduzir à certeza de seu “sexo” indubitavelmente “feminino” e a androginia bastante atribuída à expressão do seu gênero, até então flutuante, parece ser quebrada nessa cena. Castidade, Pureza e Modéstia, ao olharem pela porta a nova condição da protagonista, jogam então uma espécie de “vestuário”⁷⁷, como uma toalha, sobre Orlando para dissimular novamente sua identidade. A “verdade” exigida e anunciada pelas trombetas só foi possível com o caimento das roupas que, assim como o abrir das cortinas para um grande espetáculo, expõe Orlando em sua “plenitude”, apesar de que, deter-se a momentos como esse para enquadrar toda a narrativa nessa ideia engessada implica desconsiderar seu funcionamento produtivo e oscilatório, pois é a partir dessa *pretensa* completude que surgem seus próprios questionamentos.

A androginia, pensada a partir das ambiguidades observadas na expressão de gênero das personagens, é produzida em grande parte pela dissimulação que o vestuário causa. Nessa direção, a função deste na constituição identitária é notável para se observar como mulheres e homens são concebidas/os culturalmente.

A moda é um dos grandes instrumentos culturais mais abrangentes. Sem conteúdo ou objeto definidos, é um “dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva” (LIPOVETSKY, 2009, p. 25). E embora não tenha permanecido acantonada no campo do vestuário, é a este que muitas das investigações teóricas têm se dedicado:

Como objeto de pesquisa, de fato, a indumentária é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres

⁷⁵ Original: “an ideal type, but a contextual *response*”.

⁷⁶ Original: “complete nakedness before us” (WOOLF, 2006, p. 102).

⁷⁷ Original: “garment”.

humanos delineiam sua posição no mundo e a sua relação com ele. (CALANCA, 2011, p. 16)

O vestuário é, pois, um dos maiores setores da moda, responsável diretamente no delineamento da subjetividade; e a moda, pensada como instituição e fenômeno de costume, “refere-se a uma escala de valores ideais aos quais os membros de determinado contexto histórico-social e cultural tendem a assemelhar-se ao máximo” (Idem, p.12). Pensar em moda é pensar necessariamente em valores compartilhados que instituem uma transformação do indivíduo, ou melhor, moldam-no nos tecidos da sociedade e da época. Por este ponto de vista, é revelado um lado “tirânico” da moda, pelo qual mulheres e homens parecem ter o dever de adaptarem-se a estereótipos culturalmente engendrados e fortemente delimitados. Essa demarcação é, aliás, o legado que o século XIV deixou para as sociedades modernas, além de ter sido também nessa época que a moda no “sentido estrito” (LIPOVETSKY, 2009, p. 31) surgiu. Até essa grande revolução no vestuário ambos os gêneros vestiam uma espécie de blusão, toga longa e folgada, como afirma Daniela Calanca:

No século XIV os homens o substituem por uma roupa constituída por um jaleco, uma espécie de casaco curto e estreito, e por meias-calças (dois tubos de tecidos que chegam até a altura da virilha, onde se ligam à barra do jaleco por meio de alfinetes, cadarços e fitas que passavam por caseados) aderentes, que delineiam o contorno das pernas. As mulheres vestem um vestido longo como o “camisolão” tradicional, mas mais apertado e decotado. A grande novidade é que a indumentária masculina põe em evidência as pernas modeladas pelas meias-calças, estabelecendo uma diferença muito marcada entre roupas masculinas e femininas. (2011, p. 51)

Esse dado é importante para se pensar sobre como as questões de moda excedem o plano estético para assumir papel imprescindível nas reflexões sobre identidade. Como se pode observar, o que se torna visível após essa grande mudança no vestuário é a ênfase física dos atributos femininos e masculinos: os homens passam a ter as pernas delineadas pelas meias-calças, enquanto o busto das mulheres recebe do decote maior evidência. Essa revolução no vestuário permite repensar com mais cuidado sobre as concepções de feminilidade e masculinidade que são veiculadas por diversos suportes como propagandas e músicas: neles, as imagens que são constituídas do ser mulher e do ser homem frequentemente remontam a estereótipos da “graça” e da “força”⁷⁸, respectivamente, ou seja, da primeira como o “sexo frágil” e do segundo como o “sexo forte”. No contexto literário, a situação não é muito diferente. Muitos textos podem ser emblemas dessa repetição exaustiva

⁷⁸ Para fazer referência à citação da obra, cf. página 35.

dos binários em que apenas um aparece como o privilegiado. Por outro lado, a literatura também é o lugar para se questionar as dicotomias, um lugar de subversão.⁷⁹ Em *Orlando: a biography*, a problemática dos estereótipos mulher/homem vem à tona por meio do vestuário, um dos elementos mais importantes de caracterização das personagens nessa narrativa. A leitura empreendida neste estudo enfoca, então, o modo como as personagens em questão são construídas na trama para argumentar, com base numa perspectiva analítica que dialoga com os Estudos de Gênero, que elas provocam uma subversão das normas identitárias instituídas culturalmente como coerentes, ao passo que é por meio do vestuário enquanto artifício narrativo-ideológico que essa ambivalência emerge.

A mudança histórica que houve no vestuário explicitada por Calanca, e mencionada acima, pode ser aproximada ao romance estudado se pensarmos nos fragmentos descritivos de Orlando no que diz respeito especificamente ao seu corpo. Além de a voz narradora traçar um perfil mais “frágil” e lírico da personagem em alguns momentos, conforme apontamos acima, a sensualidade comumente atribuída à mulher na (e pela) cultura é reforçada pelo desenho de suas “pernas bem feitas” (WOOLF, 2006, p. 12)⁸⁰, marcadas pelo traje masculino surgido no século XIV.

O destaque que Woolf dá às pernas de Orlando atrelado à referência ao século XVI indicado nas primeiras páginas do romance, período que indica os primeiros acontecimentos, reafirma a tessitura oscilante da narrativa no que concerne à abertura desse texto para se problematizar a fixidez dos gêneros. A escritora parece aproveitar-se dos dados reais das alterações no vestuário em cada época para costurar toda a biografia, de modo que cada um desses trajes (sejam as meias-calças, as túnicas, os vestidos vitorianos ou a jaqueta de couro) é trazido para a trama como suporte que possibilita discussões e teorizações sobre identidade, como foi mostrado com a reflexão sobre a questão da androginia a partir do relacionamento amoroso entre Orlando e Sasha. Claire Nicholson, em “But Woolf was a sophisticated observer of fashion...: Virginia Woolf, clothing and contradiction” (2011), tece algumas observações sobre a estranha relação da escritora inglesa com as roupas e sobre a maneira como essas questões produziram nela certa ansiedade e complexo, sensações descritas em muitos fragmentos do seu diário. Nicholson reflete também sobre como os conhecimentos de moda de Woolf desempenham uma função importante em sua ficção, de forma que a observação desse aspecto tem despertado muita atenção da crítica nos últimos anos. Segundo a autora, as “roupas para as personagens de Woolf podem atuar como veículos para

⁷⁹ No capítulo seguinte, enfocarei nesse aspecto ao discutir sobre os traços fantásticos presentes na narrativa.

⁸⁰ Original: “shapely legs” (p. 12).

construção do eu, como significantes de resistência cultural [...]” (p.129)⁸¹; assim, podemos perceber essa relação entre o conhecimento modéstico de Woolf e sua tessitura escritural em *Orlando: a biography*, pois o vestuário é, nessa obra, um dos principais elementos de construção ficcional das personagens, além de contribuir para a abertura de possibilidades críticas sobre a identidade. Nicholson ilustra seus apontamentos com uma comparação entre o conto “Mrs Dalloway in Bond Street”, publicado em 1923, e o romance que o teve como base *Mrs Dalloway*, de 1925, ao observar a substituição de “luvas” por “flores” nesse último. Assim, se no conto a sentença inicial é “Mrs Dalloway disse que ela mesma compraria as luvas”⁸², no romance ela se transforma em “Mrs Dalloway disse que ela mesma compraria as flores”⁸³.

Além de sugerir a exploração de Woolf das nuances do vestuário em suas narrativas, essa substituição também deflagra a presença de outro motivo importante em sua produção ficcional: a recorrência de referências a jardins e plantações. Elisa Kay Sparks, em “Bloomsbury in bloom: Virginia Woolf and the history of British gardens in *Orlando*” (2007), reflete bem sobre como a escritora inglesa utiliza seu conhecimento em jardinagem para produzir certas metáforas para as personagens. Assim, voltando à cena de surgimento de Sasha deparamo-nos com a passagem: “chamou-a melão, *ananás*, oliveira, esmeralda e raposa na neve [...]”(WOOLF, 2003, p. 25, grifo nosso)⁸⁴, cuja referência à “exótica fruta”, é, segundo Sparks, “um emblema adequado da preciosidade e raridade de Sasha” (p. 127)⁸⁵. A recorrência desse motivo também pode ser observada nas sequências em que o vestuário de Orlando é descrito: “sapatos com rosetas grandes como dalias dobradas” (WOOLF, 2003, p. 14).⁸⁶ Dessa forma, o conhecimento sobre moda e flores de Woolf se transforma, em sua ficção, em elementos importantes na composição das personagens, além de reforçar a problematização de gênero, como temos observado:

As moças eram rosas, e suas estações eram breves como as das flores. Deviam ser colhidas antes do anoitecer, porque o dia era curto, e o dia era tudo. Assim, pois, se Orlando seguia a orientação do clima, dos poetas, da própria época, e colhia a sua flor no peitoril da janela, mesmo com a neve pelo chão e a rainha vigilante no corredor, dificilmente o podemos censurar.

⁸¹ Original: “clothes for Woolf’s characters can act as vehicles for self-construction, as signifiers of cultural resistance [...]”.

⁸² Original: “Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself”.

⁸³ Original: “Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself”.

⁸⁴ Original: “he called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow [...]” (p. 28).

⁸⁵ Original: “exotic fruit is an adequate emblem of Sasha’s rarity and preciousness”.

⁸⁶ Original: “shoes with rosettes on them as big as double dahlias” (p. 16).

Era jovem, era ingênuo. Fez apenas o que a natureza lhe ordenou. (WOOLF, 2003, p.18-19)⁸⁷

A composição metafórica, no trecho acima, sugere, então, uma essencialização da mulher e do homem; aquela, remetendo a imagens de inocência, pureza; este, de virilidade e força. A flor é equiparada à virgindade das moças, que, por meio do apelo à natureza de Orlando (isto é, a ideia de que é da essência do homem “colher a flor” sem qualquer censura), reforça os traços dicotômicos de gênero que inferioriza as mulheres, ao passo que divinifica os homens, pondo-os na posição de sujeito. Isso caracteriza uma ordem patriarcal estabelecida para satisfazer uma heterossexualidade compulsória. Woolf tece uma teia narrativa ambivalente que, por meio de uma configuração textual bem construída, faz referências às ideologias desgastadas, primeiramente reforçando-as, para depois desestabilizá-las e desconstruí-las por meio do jogo da própria escritura, da própria linguagem, ou nas palavras de Barthes, por meio da “violência da frase que se sabe frase” (2003, p. 335); traço este que permite a aproximação dessa obra com certos aspectos da estética pós-moderna, como observado anteriormente.

Após transformar-se em mulher, a protagonista continua a apresentar uma identidade mesclada por aspectos contrários (“força e graça”), embora, gradativamente, a nova condição a obrigue a moldar-se cada vez mais aos “deveres” sociais da feminilidade, agindo diretamente nas escolhas da indumentária e nos modos de agir. O vestuário se configura, assim, como um “sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele” (CALANCA, 2011, p. 16).

Observemos o trecho:

Sua modéstia para com o que escrevia, sua vaidade em relação à sua pessoa, esses temores pela segurança própria, tudo parece indicar que o que há pouco se disse da ausência de diferença entre Orlando homem e Orlando mulher começa a deixar de ser completamente verdadeiro. Tornava-se um pouco mais modesta, como as mulheres são, quanto ao seu espírito, e um pouco mais vaidosa, como as mulheres são, quanto à sua pessoa. Certas suscetibilidades aumentavam, outras diminuía. Alguns filósofos diriam que a mudança de vestuário tinha muito a ver com isso. Embora parecendo simples frivolidades, as roupas, dizem eles, desempenham mais importante função que a de nos aquecerem, simplesmente. Elas mudam nossa opinião a

⁸⁷ Original: “Girls were roses, and their seasons were short as the flowers'. Plucked they must be before nightfall; for the day was brief and the day was all. Thus, if Orlando followed the leading of the climate, of the poets, of the age itself, and plucked his flower in the window-seat even with the snow on the ground and the Queen vigilant in the corridor we can scarcely bring ourselves to blame him. He was young; he was boyish; he did but as nature bade him.” (p. 21).

respeito do mundo, e a opinião do mundo a nosso respeito. (WOOLF, 2003, p. 123)⁸⁸

Novamente, a androginia volta ao cerne da questão. A “unidade” ambígua de Orlando, seja enquanto mulher ou homem, é posta em dúvida por causa das novas características que começam a surgir. A modéstia, a vaidade e os medos que se instalam na personagem são responsáveis por desestabilizar sua identidade andrógina e torná-la mais “feminina”, no contexto do que é concebido pela cultura dominante. O discurso da mente andrógina, que, por expressar um lado feminino e outro masculino, seria superior e plena, sugerida após a transformação da protagonista em mulher, é gradativamente justaposto ao discurso essencializado sobre a figura da mulher que é modesta, vaidosa e temerosa. Esse jogo entre o que é “essencial” e o que é constituído como ambíguo permanece em oscilação por toda a narrativa, deflagrando o romance como um discurso ambivalente.

A afirmação de Burns: “essa questão de se alguma essência humana inata pode superar efeitos históricos ou se a única “essência” que conhecemos como personalidade é totalmente moldada pelo mundo a nossa volta – esse problema é comicamente re-figurado por Woolf como a questão de se as roupas “fazem a mulher e o homem””⁸⁹ (1994, p. 343) reforça o fato de que a discussão sobre o vestuário seja um dos pontos principais para se entender as personagens na trama. Assim como Calanca, Burns dialoga fortemente com o trecho acima quando este sugere o poder de ação da indumentária na construção das identidades: “Elas mudam nossa opinião a respeito do mundo, e a opinião do mundo a nosso respeito”. Salienta também seu papel social de separar indivíduos em grupos, gêneros. Orlando é problematizada nesse momento por causa das suas roupas, que passam a moldá-la nos limites do estereótipo de mulher e feminilidade, fazendo-a mudar da perspectiva do olhar “masculino” para um olhar “feminino” sobre o mundo e também transformando o olhar do mundo sobre ela. Essa questão que emerge da biografia-ficção woolfiana analisada suscita assim questionamentos mais amplos sobre a complexidade da relação entre identidade e roupas, no sentido de

⁸⁸ Original: “Her modesty as to her writing, her vanity as to her person, her fears for her safety all seem to hint that what was said a short time ago about there being no change in Orlando the man and Orlando the woman, was ceasing to be altogether true. She was becoming a little more modest, as women are, of her brains, and a little more vain, as women are, of her person. Certain susceptibilities were asserting themselves, and others were diminishing. The change of clothes had, some philosophers will say, much to do with it. Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us.” (p. 137-138)

⁸⁹ Original: “this question of whether some innate human essence can surmount historical effects or whether the only “essence” we know as personality is fully shaped by the world around one-this problem is comically re-figured by Woolf as the question of whether the clothes “make the (wo)man””. (Burns brinca com a grafia da palavra “(wo)man” para designar que se trata de ambos os gêneros, o que sugere também uma relativização do dito popular “a roupa faz o homem”).

possibilitar uma maior exploração das consequências da revolução do vestuário do século XIV, que culminou com a construção da divisão binária dos gêneros.

Burns afirma ainda: “o corpo de Orlando pode ser alterado pela mudança de sexo, mas sua mudança de *gênero* não pode ser efetuada até as armadilhas sociais externas das roupas que a pressionam para conformar-se com expectativas sociais de comportamento de gênero” (1994, p. 351).⁹⁰ Embora essa afirmação reforce o poder da vestimenta em conformar comportamentos, a autora mantém a dicotomia sexo/gênero, explicitando o primeiro como “natural” e o segundo como construído. Ela sugere que a construção de gênero se dá pelo funcionamento social do vestuário da personagem, enquanto que a alteração física, corporal, de Orlando homem para Orlando mulher é decorrente de uma mudança no sexo. Essa noção que emerge do romance e que possibilita a leitura de Burns sobre o essencial e o construído, no entanto, precisa ser revista como um traço da estética oscilante de Woolf que alterna entre afirmar a existência de uma essência da protagonista para depois desconstruí-la em identidades dissonantes. A escritora joga com a dicotomia sexo/gênero, em consonância com as teorizações de Butler, como se pôde ver, mais para evidenciar o aspecto naturalizado do primeiro, problematizando-o por meio da configuração do vestuário, do que para tomá-lo inquestionavelmente como um dado essencial, natural.

2.3. Vestuário e a produção de identidades dissonantes: Orlando e Harriet/Harry

*a dúvida era como areia movediça sob um
monumento: areia que de repente desliza e abala
toda a edificação.*⁹¹

(Woolf, *Orlando: a biography*)

Considerando que a relação amorosa entre Orlando e Sasha sugere certa complementaridade invertida, no sentido de haver uma feminização da primeira e uma masculinização da segunda, isto é, que ambas as personagens transgridem os papéis de gênero

⁹⁰ Original: “so Orlando's body may be altered by the sex change, but her *gender* change cannot be effected until clothing – that external social trapping – pressures her to conform with social expectations of gendered behavior”.

⁹¹ Original: “the doubt underlying the tremendous force of his feelings was like a quicksand beneath a monument”.

culturalmente arraigados que concebem as categorias “homem” e “mulher”, observei o jogo de sentidos que o romance opera ao deslocá-los dos códigos dominantes. Nesse sentido, a androginia surge menos como uma finalidade desejada do que como o questionamento de uma utopia que expressa uma recusa de escolha, como dito anteriormente. Em outras palavras, ela pode ser caracterizada como um meio para se problematizar a rigorosa divisão de gêneros e a rotulação dos sujeitos em estereótipos de feminilidade e masculinidade. Todas essas questões, no entanto, não emergem explícitas na narrativa, de modo que é mais por meio do não dito que é possível adentrar as várias nuances das personagens; isto é, pelo que se pode assimilar das entrelinhas do texto, que somente uma leitura atenta é capaz de desvelar.

Nesse tópico, além de o foco continuar sobre o/a protagonista Orlando, por sua identidade múltipla e sempre complexa, exploro ainda as ambivalências sugeridas na construção narrativa da personagem Harriet/Harry que, embora não tenha se transformado como Orlando, surge em momentos distintos da narrativa provocando mais uma vez os códigos dominantes de representação de gênero; destaco ainda o jogo de sedução e mascaramento que se desenvolve entre Orlando-mulher em trajes “masculinos” e a personagem secundária Nell para estender a discussão sobre a construção identitária a partir da configuração do vestuário.

Assim como Sasha, que surge enevoada por causa dos seus trajes, a personagem Harriet Griselda aparece na trama gerando certo desconforto em Orlando. Pois ainda que à primeira vista não existam dúvidas quanto a seu gênero, visto que se expõe como uma dama, vestida como tal, a situação de surgimento é descrita em torno do mistério, como podemos observar:

Um dia, ele estava acrescentando, com enorme esforço, um ou dois versos a *O carvalho – poema*, quando avistou com o rabo do olho uma sombra. Pouco depois, viu que não era uma sombra, mas a figura de uma dama altíssima, que, de manto e capuz, atravessava o quadrângulo para onde dava o seu quarto. [...] Esta lebre, além disso, tinha seis pés de altura, e usava para cúmulo um penteado de estilo antigo que a fazia parecer ainda mais alta.⁹² (WOOLF, 2003, p. 74-75)

A referência à “sombra” é nessa passagem o sinal de enevoamento primeiro. Em seguida, a figura de mulher misteriosa é reforçada por suas roupas “manto e capuz”. Estas peças contribuem assim para manter o suspense até a outra aparição da personagem, como veremos. Até então as características que são enfatizadas conduzem a um choque de sentidos entre o que é esperado de uma *lady* e o que se vê/lê dela. Assim, a altura é posta em destaque

⁹² Original: “One day he was adding a line or two with enormous labour to “The Oak Tree, A Poem” when a shadow crossed the tail of his eye. It was no shadow, he soon saw, but the figure of a very tall lady in riding hood and mantle crossing the quadrangle on which his room looked out. [...] This hare, moreover, was six feet high and wore a headdress into the bargain of some antiquated kind which made her look still taller” (p. 83).

para sugerir a incongruência do gênero de Harriet, isto é, para demonstrar que para uma mulher é incomum, estranho, ser tão alta. Nesse trecho, o mistério em torno da personagem é então expresso pelos trajés – que deixam visível apenas o que é oportuno nesse momento e cobrem, silenciam, o que deve ser mantido em segredo – e pelo capuz que a torna “ainda mais alta” justaposto a outros indícios de incongruência, como seu conhecimento em vinhos, armas de fogo e regras de caça, raros em uma mulher: “e, se não tivesse demonstrado um conhecimento de vinhos raro numa dama, e feito algumas observações bastante sensatas sobre armas de fogo e as regras da caça em seu país, a conversa teria carecido de espontaneidade.”⁹³ (WOOLF, 2003, p. 75-76)

A aparição de Harriet causou tamanha comoção em Orlando que este pediu ao rei Carlos para que o enviasse como embaixador à Constantinopla, pois a figura da arquiduquesa reavivou certas memórias na protagonista de um passado longínquo com Sasha:

Quando a arquiduquesa Harriet Griselda se inclinou para apertar a fivela, Orlando ouviu, súbita e inexplicavelmente, o longínquo bater de asas do amor. A distante agitação dessa branda plumagem despertou nele mil lembranças de águas correntes, de delícias na neve e de perfídias na inundação.⁹⁴ (WOOLF, 2003, p. 76)

Ao ouvir o som das asas do amor batendo, o protagonista foge para o oriente e a arquiduquesa é deixada para trás. É importante lembrar, nesse ponto, como as relações de alteridade entre Inglaterra e Constantinopla são estabelecidas, pois é apenas ao se manter distante de sua nação que a transformação de Orlando acontece. A analogia entre feminização e oriente torna-se, então, uma extensão das reflexões sobre o sujeito e o outro: Constantinopla é, assim, esse outro concebido como falta, ausência. Após a grande transformação, Orlando foge com os/as ciganos/as e vive um período de nomadismo, de modo que esse contato com a cultura estrangeira evidencia o lugar paradoxal da nacionalidade da protagonista: inicialmente homem inglês, Orlando transforma-se em mulher fora das fronteiras geográficas do seu país, de modo que essa nova identidade surge configurada como o outro, até o momento em que a personagem retorna à Inglaterra; isto é, além de se transformar em objeto, em decorrência da mudança de gênero, a posição de Orlando é agravada pelo fato de estar fora das terras ocidentais, que, em confronto com o Oriente, foram construídas ao longo dos séculos no

⁹³ Original: “and had she not shown a knowledge of wines rare in a lady, and made some observations upon firearms and the customs of sportsmen in her country, which were sensible enough, the talk would have lacked spontaneity” (p.84)

⁹⁴ Original: “When the Archduchess Harriet Griselda stooped to fasten the buckle, Orlando heard, suddenly and unaccountably, far off the beating of Love’s wings. The distant stir of that soft plumage roused in him a thousand memories of rushing waters, of loveliness in the snow and faithlessness in the flood”. (p.86)

patamar de sujeitos. A partir de então, a reintrodução da protagonista no seu contexto de origem é caracterizada por sua adaptação à nova identidade que só é possível com sua submissão às normas culturais de feminilidade da época. Assim, “com alguns dos guinéus que lhe sobraram, depois da venda da décima pérola do seu colar, Orlando tinha comprado um enxoval completo de mulher, como os que então se usavam; e foi vestida como uma jovem inglesa de alta classe que se apresentou ao convés do *Enamoured Lady*” (WOOLF, 2003, p. 101).⁹⁵

É, então, nesse novo contexto que Harriet reaparece mais uma vez repentinamente: Orlando estava começando a escrever seu poema quando “uma sombra escureceu a página” (p. 117).⁹⁶ A protagonista depara-se, então, com a “sombra” da arquiduquesa vestida nos mesmos trajes de antes:

Pois era uma sombra familiar, uma grotesca sombra, a sombra de nada menos que a arquiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn e Scand-op-Boom em território romeno. Atravessava o pátio como antes, com seu velho traje negro de montaria e sua capa. Nem um cabelo de sua cabeça tinha mudado. [...] “Diabo leve as mulheres!”, disse Orlando para si mesma, dirigindo-se ao armário para servir um copo de vinho, “nunca deixam uma criatura em paz. Não existe gente mais bisbilhoteira, mais curiosa, mais intrometida que essa. Foi para escapar a este estafermo que deixei a Inglaterra, e agora” – aqui, voltou-se para apresentar a salva à arquiduquesa – e encontrou em seu lugar um cavalheiro alto, de negro. Um montão de roupas jazia no guarda-fogo. Estava a sós com um homem.⁹⁷ (WOOLF, 2003, p. 117)

Para a surpresa de Orlando, a arquiduquesa, ao tirar o velho vestuário “manto e capuz”, mostra sua outra face. Diferente da protagonista cuja mudança de gênero se dá por meio de uma cena mágica, fantástica, sem referências à alteração física, Harriet transforma-se em outro nível: a arquiduquesa revela que sempre foi Harry e, na verdade, havia se vestido de mulher no passado por ter se apaixonado por Orlando após ter visto um retrato dele. No trecho acima, evidencia-se ainda a reação da protagonista ao se deparar novamente com a

⁹⁵ Original: “With some of the guineas left from the sale of the tenth pearl on her string, Orlando bought herself a complete outfit of such clothes as women then wore, and it was in the dress of a young Englishwoman of rank that she now sat on the deck of the *Enamoured Lady*” (p. 113).

⁹⁶ Original: “a shadow darkened the page” (p. 131).

⁹⁷ Original: “For it was a familiar shadow, a grotesque shadow, the shadow of no less a personage than the Archduchess Harriet Griselda of Finster-Aarhorn and Scand-op-Boom in the Roumanian territory. She was loping across the court in her old black riding-habit and mantle as before. Not a hair of her head was changed. [...] “A plague on women,” said Orlando to herself, going to the cupboard to fetch a glass of wine, “they never leave one a moment’s peace. A more ferreting, inquisiting, busybodying set of people don’t exist. It was to escape this Maypole that I left England, and now” – here she turned to present the Archduchess with the salver, and behold – in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man.” (p. 131-132)

arquiduquesa. Embora já transformada em mulher, Orlando esboça certo aborrecimento com as mulheres de modo geral, como se ainda houvesse resquícios do seu passado como homem. Essa passagem problematiza o modo como introjetamos inconscientemente como naturais aspectos da cultura, sem nos darmos conta de que esse processo é produzido e perpetua a hierarquização de gênero. Dessa forma, o estabelecimento do binarismo, como mulher/homem, geralmente privilegia apenas um dos lados, ao passo que transfere para a margem o outro. A função do vestuário, nesse contexto, evidencia essa internalização da cultura ao operar como elemento que concretiza os estereótipos de masculinidade e feminilidade, deflagrando-se daí que “a instituição do signo de Moda é um ato tirânico” (BARTHES, 2009, p. 323), na medida em que, assim como a língua, ou melhor, significada por meio da linguagem, é capaz de produzir sentidos que, por sua vez, reiteram “motivações” relacionadas a uma pretensa natureza. Por outro lado, ele comporta o paradoxo de ser também o meio pelo qual os indivíduos podem ultrapassar os limites culturais há muito enraizados. Woolf constrói, portanto, nessa narrativa um universo ficcional oscilante que joga tanto com os pré-requisitos literários de autoreflexividade modernista, lançando ironicamente uma “biografia” para questioná-la, quanto provocando leitoras/es em suas verdades enraizadas sobre si mesmas/os. Orlando e Harriet/Harry transgridem a noção de sujeito coerente ao darem abertura para uma recontextualização sobre a identidade, principalmente a de gênero, à medida que o vestuário metaforiza e materializa essas problematizações no nível narrativo. Nesse sentido, é imprescindível para uma reflexão dessa natureza uma análise que observe a configuração desse vestuário, enquanto recurso plástico explorado por Woolf, assim como suas implicações a nível ideológico. Essa perspectiva possibilita, assim, uma aproximação com as teorizações da filósofa Butler, como mencionei anteriormente, por sua importância no desenvolvimento de reflexões acerca do sujeito, identidade e gênero, no sentido de repensar essas categorias, tendo em vista os conceitos fixados ao longo da história e da cultura. A autora retoma-os para questioná-los e, assim, travar uma discussão com múltiplas camadas, voltando-se para pontos caracterizados como “universalizantes”. Nesse sentido, em *Problemas de gênero* (Gender trouble, 1990), começa contestando as prerrogativas do próprio feminismo quando este, em seus movimentos iniciais, busca defender a categoria das mulheres. Sua postura não é a de negar a emergência em se repensar o lugar da mulher numa sociedade patriarcal, mas sim a de contestar o modo como o próprio feminismo acabou reproduzindo o paradigma heteronormativo de exclusão, ao buscar uma essência com a qual a categoria “mulheres” se identificasse. Pois ainda que esse momento tenha sido impulsionador para se refletir sobre o apagamento dessa categoria da história e conseqüentemente trazê-la à

tona reivindicando seus direitos, Butler volta-se para os problemas decorrentes da definição dessa categoria nos termos de uma “unicidade”. Dessa forma, a construção do sujeito do feminismo permanece ligada a uma estrutura que opera entre legitimar e excluir, ou seja, produz normas de adequação para serem incorporadas pelas “mulheres” enquanto rejeita as que não se comportam nos limites estabelecidos. Segundo a autora:

[...] a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios⁹⁸ (BUTLER, 2012, p. 21-22).

Uma das contribuições butlerianas mais reconhecidas no contexto teórico-crítico dos estudos sobre identidade é sua retomada da dicotomia sexo/gênero. Voltando-se à concepção corrente do senso comum de que o sexo é um dado inerente ao sujeito, sendo, portanto, natural, e o gênero, sua expressão cultural, Butler promove uma reconceitualização que busca explicitar o modo como essa divisão contribui para perpetuar a ideia de uma substância do ser, isto é, a possibilidade de “ser” um sexo/gênero. A autora questiona, então, o caráter fixo, incontestável do sexo e passa a pensá-lo nos termos de uma “naturalização” proveniente de uma rede de relações de poder. Seu caráter biológico deixa, então, de ser pensado como verdade, à medida que é produzida uma obliteração da relação binária de causalidade que concebe o gênero como sua expressão cultural. Butler sintetiza, portanto, que “[...] talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero [...]” (BUTLER, 2012, p. 25).⁹⁹

A identidade de gênero, “entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”¹⁰⁰ (p. 39), tem sido perpetuada por normas culturais excludentes de inteligibilidade que a revelam como um ideal. Por isso, gêneros “incoerentes”, que não mantêm as relações entre sexo/gênero/desejo de acordo com essas regras prefiguradas pelas práticas reguladoras da heterossexualidade compulsória passam a orbitar lugares marginais. Historicamente, dentro do contexto humanista de concepção do sujeito, eles têm sido

⁹⁸ Original: “[...] the premature insistence on a stable subject of feminism, understood as a seamless category of women, inevitably generates multiple refusals to accept the category. These domains of exclusion reveal the coercive and regulatory consequences of that construction, even when the construction has been elaborated for emancipatory purposes” (BUTLER, 1990, p. 4).

⁹⁹ Original: “[...] perhaps this construct called “sex” is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender [...]” (p. 7).

¹⁰⁰ Original: “construed as a relationship among sex, gender, sexual practice, and desire” (BUTLER, 1990, p. 18).

habitados, por exemplo, por mulheres, loucos e homossexuais, visto que apenas a figura do homem tem sido concebida como sujeito existencial, racional, transcendental e, por isso, descorporificado.

Apesar dessa normatividade de gênero, que é limitada ao masculino e feminino, a possibilidade de mecanismos de confronto evidencia aberturas à ressignificação. O contraponto pode ser produzido por gêneros alternativos que subvertam a matriz de inteligibilidade e operem novos meios de inclusão. Assim, práticas discursivas desestabilizadoras, como por exemplo a literária, são fortes instrumentos de questionamento e transformação das concepções culturais que alienam os indivíduos. Por isso, quando nos deparamos com a personagem Harry e sua “verdadeira” identidade somos impelidas/os a refletir sobre o modo como concebemos a nós mesmas/os, ou melhor, como a cultura produz nossas identidades, em quais lugares habitamos. Estende-se daí um estranhamento também em nível literário produzido pelo hiato narrativo entre a primeira aparição da personagem como Harriet e, muitas páginas depois, como Harry. O choque estético-ideológico é experienciado por nós leitoras/es como um desafio ao binarismo de gênero, além de reforçar a condição “atual” da personagem na narrativa. Assim, diferente da transformação mágica de Orlando homem para Orlando mulher, discutida no tópico anterior, a de Harriet/Harry explora na (e com a) plasticidade indumentária uma diferente matriz identitária para dissimular a que é legitimada pelos códigos de inteligibilidade.

Segundo Burns, Woolf aproxima-se bastante da valorização explícita do amor homossexual, ao operar com a ironia da estabilização de gênero, de forma que o “travestimento é usado para introduzir possibilidades homossexuais” (1994, p. 352).¹⁰¹ Acredito, porém, que a questão seja mais complexa do que a afirmação de Burns sugere. A inserção de Harriet/Harry é menos uma abertura para as possibilidades do amor homossexual do que um fechamento para esse amor. Embora seja inegável a presença consciente do interesse de Harriet/Harry por Orlando, sua aproximação só é possível por meio do mascaramento de sua identidade, revelando paradoxalmente com isso uma ênfase também na normatização de gênero: a personagem precisa se vestir com roupas culturalmente estabelecidas como femininas para não enfrentar os impedimentos de uma relação homossexual. Woolf procede operando com ambivalências nessa narrativa, entre afirmar e negar, questionando os limites institucionalizados do feminino/masculino, isto é, a ideia de que nascer homem é agir como homem e desejar uma mulher, por exemplo. Dentro dessa

¹⁰¹ Original: “cross-dressing is used to introduce homosexual possibilities”.

perspectiva, faz-se possível o diálogo com Butler quando a autora problematiza as categorias sexo/gênero/desejo, revelando a não distinção dos primeiros e sua desarticulação com o último; em outras palavras, o desejo não é condicionado pelo gênero. Harriet/Harry mimetiza, portanto, uma normatização identitária e uma problematização dessa mesma norma coercitiva: por um lado, a personagem “traveste-se” para se adequar a um padrão de gênero; por outro, o próprio “travestimento” configura um deslocamento na ordem regulatória das identidades.

Pode-se pensar as relações das personagens Harriet/Harry e Orlando também a partir de uma aproximação à perspectiva lacaniana sobre a mascarada, na qual o jogo amoroso nos moldes heterossexuais é condicionado por um “ter” e um “ser” o Falo. Dito em outras palavras, as condições de sujeito e objeto, respectivamente encenados pelas posições do homem e da mulher na sociedade, dentro da ordem do Simbólico, são estabelecidas por meio de uma complementaridade. Assim, a posição do homem de “ter” o Falo, e logo ser representado como sujeito, só é garantida por meio de uma dependência com a posição da mulher de “ser” o Falo que é significada pela falta. A busca do sujeito pelo objeto de desejo é decorrente do primeiro gozo perdido que é produto do recalçamento associado ao corpo materno, de modo que “ser” o Falo diz respeito à forma como as mulheres “parecem” ser esse objeto perdido; o que elas passam a ser é, então, prefigurado pela mascarada: as mulheres precisam ser o que os homens não são para serem caracterizadas como objetos do desejo masculino. As relações amorosas heterossexuais passam, assim, ao jogo de aparências no qual é o caráter performático da mascarada que produz o “ser” o Falo, isto é, a objetificação da mulher enquanto instrumento de desejo que evidencia e reflete o poder do sujeito masculino. Algumas feministas, dentre as quais Butler, no entanto, ressaltam o caráter fantasístico e até mesmo cômico dessa estrutura lacaniana das relações amorosas, no sentido de deflagrar a impossibilidade das posições de “ter” o Falo e, sobretudo “ser” o Falo. Para Butler o esquema de Lacan é um “modelo falho de reciprocidade”¹⁰² (BUTLER, 2012, p. 76) e o “ser” o Falo é “necessariamente insatisfatório, na medida em que as mulheres jamais poderão refletir plenamente essa lei”¹⁰³ (ibid., p. 77). A mascarada pressupõe, assim, uma negação (impossível) do desejo das mulheres para que suas identidades sejam construídas com base no reflexo do desejo dos homens, como garantia do “ter” o Falo.

Enquanto performance de gênero que constrói as trocas amorosas heterossexuais, a mascarada revela que “não há feminilidade absoluta sob o véu, apenas um conjunto de códigos ontologicamente tênues que introduzem normativamente o sujeito feminino na prática

¹⁰² Original: “failed model of reciprocity” (BUTLER, 1990, p 45).

¹⁰³ Original: “necessarily dissatisfying to the extent that women can never fully reflect that law” (ibid., p. 46).

social de ‘ser’ mulher da mimesis e da repetição” (APTER, 1992, p. 243).¹⁰⁴ Sendo assim, a ideia de heterossexualidade, bem como as noções de gênero que enquadram mulheres e homens em grupos distintos a partir de uma essencialização que se passa por inerente aos relacionamentos amorosos, é desvelada como uma fabricação cultural performática. Emily Apter observa também que “a noção de mascarada tem sido aplicada aos estudos de GÊNERO para examinar a história da caricatura, travestimento [...]” (p. 243, grifo no original)¹⁰⁵; nesses termos, a análise sobre a construção da personagem Harriet/Harry pode dialogar estreitamente com essa ideia. Ainda que a personagem Harriet/Harry configure uma situação de um homem que se traveste em uma mulher, podemos apreender essa relação nos termos da mascarada, na medida em que o desejo homossexual de Harry por Orlando homem é buscado por meio da transformação performativa da personagem na arquiduquesa Harriet; em outras palavras: ele, sujeito que “tem” o Falo, mascara-se em um ela, objeto que “é” o Falo, por meio da exploração do vestuário enquanto instrumento cultural que influencia na produção identitária. As reiteradas referências à “sombra” nas duas cenas em que Harriet/Harry surge também pode ser entendida como indício dessa fluidez da personagem, de seu mascaramento.

Assim como Harriet/Harry, Orlando, após ter se transformado em mulher, esboça um momento de transgressão da norma. Ficando embaixo de um salgueiro até anoitecer, “até haver estrelas no céu” (WOOLF, 2003, p. 142)¹⁰⁶, a protagonista entra em casa e tranca-se no quarto:

Levantou-se, então, voltou, entrou em casa, foi para o seu quarto e fechou a porta. Abriu depois um armário onde estavam penduradas ainda muitas das roupas que usara quando rapaz elegante, e escolheu entre elas um traje de veludo negro, ricamente adornado de renda veneziana. Estava um pouco fora de moda, é certo, mas assentava-lhe divinamente, e com ele parecia a imagem perfeita de um nobre lorde. Deu uma ou duas voltas diante do espelho para se certificar de que as saias não lhe tinham prejudicado a desenvoltura das pernas, e saiu secretamente de casa. (WOOLF, 2003, p. 142)

¹⁰⁷

¹⁰⁴ Original: “there is no absolute femininity beneath the veil, only set of ontologically tenuous codes that normatively induct the feminine subject into the social practice of ‘being’ woman through mimesis and parroting”.

¹⁰⁵ Original: “the notion of masquerade has been applied in GENDER studies to examine the history of travesty, cross-dressing [...]”.

¹⁰⁶ Original: “till the stars were in the sky” (p. 157).

¹⁰⁷ Original: “Then she rose, turned, and went into the house, where she sought her bedroom and locked the door. Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, and from among them she chose a black velvet suit richly trimmed with Venetian lace. It was a little out of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord. She took a turn or two before the mirror to make sure that her petticoats had not lost her the freedom of her legs, and then let herself secretly out of doors” (WOOLF, 2006, p. 157).

Nesse momento, Orlando veste-se com roupas que outrora usara como homem para sair secretamente de casa. Esse trecho evidencia o poder da vestimenta em dissimular identidades, pois basta a mudança de traje para que a personagem pareça com um nobre lorde. A ênfase em suas pernas vem à tona mais uma vez para denunciar o aprisionamento de suas “saias”, contrastando com a “liberdade” proporcionada pelas roupas masculinas. Essa dicotomia (aprisionamento x liberdade) sugere ainda uma crítica à relação entre mulher/homem ao revelar a aproximação entre esses quatro termos, isto é, como é culturalmente engendrado pensar o homem como um sujeito livre ao qual a mulher precisa se submeter, aprisionando-se. É, portanto, nos termos dessa realidade que Orlando mulher precisa vestir-se de homem para sair de casa.

Ao andar pelas ruas, a protagonista depara-se com a personagem Nell atuando como jovem desamparada:

No meio da praça, debaixo de um plátano, uma jovem tristemente sentada, um braço caído para o lado, o outro descansando no regaço, era a verdadeira imagem da graça, da simplicidade, da desolação. Orlando fez-lhe uma barretada, à maneira de um galã cortejando uma dama da moda numa praça pública. [...] Através desse lustro de prata, a jovem fitou-o (porque para ela era um homem) implorante, esperançosa trêmula, medrosa. (WOOLF, 2003, p. 143)¹⁰⁸

A forma como Nell conduz o encontro usando de artifícios de sedução, fazendo-se frágil para chamar a atenção de Orlando, sugere um apelo ao estereótipo de feminilidade da mulher, embora sua condição revele que ela não está inserida na camada “familiar”, isto é, que se trate de uma prostituta: “Aceitou o seu braço. Pois – necessitamos esclarecê-lo? – era da tribo das que todas as noites brunem a sua mercadoria e arrumam-na em ordem no mostrador, à espera do melhor freguês” (p. 143).¹⁰⁹

Orlando e Nell encenam nesse trecho os papéis instituídos para homens e mulheres, ainda que ambas as personagens estejam deslocadas dessas categorias. Enquanto Nell mostra-se disposta em submeter-se a Orlando, este parece recobrar todos os sentimentos esperados por um homem diante de uma mulher: “Ao senti-la em seu braço, leve mas como suplicante,

¹⁰⁸ Original: “A young woman who sat dejectedly with one arm drooping by her side, the other reposing in her lap, on a seat beneath a plane tree in the middle of the square seemed the very figure of grace, simplicity, and desolation. Orlando swept her hat off to her in the manner of a gallant paying his addresses to a lady of fashion in a public place. [...] Through this silver glaze the young woman looked up at him (for a man he was to her) appealing, hoping, trembling, fearing.” (p. 158)

¹⁰⁹ Original: “she accepted his arm. For – need we stress the point? – she was of the tribe which nightly burnishes their wares, and sets them in order on the common counter to wait the highest bidder” (WOOLF, 2006, p. 158).

Orlando recobrou os sentimentos próprios de um homem. Olhava, sentia, falava como homem” (WOOLF, 2003, p. 143).¹¹⁰ Assim, embora transformada em mulher, a protagonista curva-se à jovem em reverência, num ato galante. “A identidade da mulher estabelece-se assim a serviço do Homem (o chefe), da Arte, do Pensamento, mas essa submissão é sublimada por trás da aparência de um trabalho agradável e estetizada por trás de uma relação “mundana” [...]” (BARTHES, 2009, p. 375), em outras palavras, mascarada sob um quadro de “essências” que buscam legitimar uma hierarquia entre os gêneros. Novamente, as noções lacanianas de “ter” e “ser” o Falo se fazem presentes na performance amorosa heterossexualizada: enquanto Orlando mulher passa-se por homem para assumir a posição de sujeito, Nell extrapola em aspectos naturalizados como femininos para por em relevo sua posição de objeto do desejo masculino, que é também enfatizado por sua profissão.

Orlando incorpora o papel masculino em todas essas nuances até o momento em que Nell se prepara em seu quarto.

Esse travestimento de Orlando lembra um caso real que ocorreu em 1829 na Inglaterra. Trata-se do serrador de vigas, que morreu num “acidente de trabalho no fundo de uma fossa de estaleiro naval” (CLAYTON, 2004, p.151) atingido por um pedaço de madeira, James Allen. Casado oficialmente com Abigail por 21 anos, sua vida nunca foi do interesse de tanta gente, não fosse a descoberta, após a sua morte, sobre sua identidade de gênero: Allen era, na verdade, mulher; situação que gerou muita polêmica na época. As discussões em torno do caso mobilizaram diversas camadas da vida pública, de modo que o termo *female husband*, criado pelo romancista Henry Fielding em 1746, serviu de “emblema” para mulheres que se vestiam de homem e viviam suas vidas com essa identidade (CLAYTON, 2004, 152). Esse tipo de dissimulação de gênero provocou (e ainda provoca) inquietações e discussões sobre as descontínuas relações entre sexo biológico e identidade. Diante dessa referência, as fronteiras entre vida e ficção parecem insustentáveis: Orlando remonta, em certa medida, Allen, que remonta Orlando; embora as diferenças sejam inúmeras, ambas subvertem e são subvertidas. Tal como Orlando, Allen também é um ser ficcional que põe em evidência, nos termos de Butler, os problemas em se categorizar identidades essenciais.

Parada diante da jovem, como se tomada por um sobressalto, a protagonista desmascara-se: “arrancou todos os seus disfarces e confessou que era mulher” (p. 144).¹¹¹ Observando sua interlocutora, a moça cai em gargalhada fazendo ruir imediatamente a

¹¹⁰ Original: “to feel hanging lightly yet a suppliant on her arm, roused in Orlando all the feelings which become a man. She looked, she felt, she talked like one” (p. 158).

¹¹¹ Original: “she flung off all disguise and admitted herself a woman” (p. 159).

fragilidade e desamparo, disfarces utilizados para seduzir. Quando se vê diante de outra mulher, Nell muda completamente seu modo de agir: “era inacreditável a mudança de suas maneiras, logo que descobriu serem do mesmo sexo”¹¹² (p. 144), passando a tratar Orlando de igual para igual.

Fica evidente mais uma vez o jogo que se opera na narrativa por meio do vestuário como “disfarce” e como elemento de problematização das identidades. É a ele que as personagens recorrem para fugir às normas instituídas culturalmente e enveredar para *eus* alternativos. Seja paradoxalmente para aparentemente se adequar à norma, ainda que fugindo dela, como se observou em Harriet/Harry, ou para ultrapassá-la, como fez Orlando ao sair à noite vestida com roupas masculinas, as personagens são construídas para oscilarem entre lados que se excluem mutuamente e assim, provocam leitoras/es em seus horizontes de expectativa.

Ironizando muitas vezes o próprio fazer literário, a voz narradora volta-se sempre para a questão documental e a função do/a biógrafo/a de relatar fatos, de modo que as lacunas de determinados momentos da vida de Orlando são ressaltadas para reforçar o jogo metaficcional do romance. A entidade que narra atribui essa dificuldade de identificação da personagem a sua fluidez nesse período, destacando a frequente mudança de roupas como consequência disso. A oscilação de trajes é então vista como produtiva por poupar a personagem de se manter em apenas um dos lados, fazendo aumentar seus prazeres e suas experiências, o que é evidente no trecho “os prazeres da vida aumentavam e sua experiência se multiplicava”¹¹³ (WOOLF, 2003, p. 146); além de questionar também politicamente a distinção binária secular homem/mulher, revelando assim certo posicionamento da própria escritora.

Assim, no final do século XVIII, que coincide com o final do capítulo quatro, temos uma visão de Orlando mais fluido, alternando entre um vestuário e outro, entre parecer mulher ou homem, escolhendo suas roupas de acordo com as diferentes situações do dia a dia:

Assim, poder-se-ia representar Orlando, pela manhã, entre os seus livros, num traje chinês de gênero ambíguo; depois, recebendo um ou dois protegidos (porque atendia a muitas solicitações) no mesmo traje; depois, daria uma volta pelo jardim e poderia as noqueiras – para isso os calções curtos era mais convenientes; depois, trocava-os por um vestido de tafetá floreado, que está mais de acordo com um passeio a Richmond e a proposta de casamento de algum fidalgo; e de novo voltaria para a cidade, onde vestiria uma roupa cor de rapé como a de um advogado, e visitaria os tribunais, para saber como andavam seus pleitos, porque sua fortuna se

¹¹² Original: “her manner changed and she dropped her plaintive, appealing ways” (p. 159).

¹¹³ Original: “the pleasures of life were increased and its experiences multiplied” (WOOLF, 2006, p. 161).

consumia em horas e seus processos não pareciam mais perto de solução do que tinha estado séculos antes; e finalmente, com o anoitecer, tornava-se mais do que nunca um cavalheiro completo, dos pés à cabeça, e passeava pelas ruas em busca de aventuras. (p. 146)¹¹⁴

O “robe chinês de gênero ambíguo” caracteriza a busca de conforto da personagem pela manhã, enquanto uma volta no jardim torna os “calções” mais adequados. O “tafetá florido”, por sua vez, aproxima-se menos da ambiguidade que do fortalecimento de um lado mais “feminino” para seduzir pretendentes; por outro lado, a sobriedade do “vestido cor de rapé” é mais conveniente para visitar os tribunais. O contraste entre manhã e noite, isto é, entre um momento de tranquilidade e outro de aventuras, como se pode notar, é o que move os dias da personagem. Nesse trecho a oscilação é perceptível se pensarmos que Orlando iniciou seu dia em trajes ambíguos, vacilou pelos calções masculinos, em seguida tendeu para o traje feminino, caiu na sobriedade com o “vestido cor de rapé”, para transgredir fortemente os limites de gênero ao final do dia. O par manhã/noite pode também ser entendido como um paralelo com a dicotomia homem/mulher, no sentido de se pensar o primeiro como um ser iluminado, racional, provido de clareza – o sujeito cartesiano – e o segundo como ser obscuro, sem luz, irracional. No entanto, esse paralelismo ao invés de reforçar o binarismo como uma verdade, opera no sentido de questioná-lo, explorando-o para confundir suas fronteiras.

As identidades de Orlando e Harriet/Harry – e Sasha no tópico anterior – são construídas assim em dissonância com os códigos dominantes de representação de gênero, pois ferem as utopias da coerência identitária ao tempo em que desenham novas utopias. Transgredindo os limites dos “eles” e “elas” gramaticais, Woolf faz desse romance o jogo das dicotomias desgastadas, pondo em cheque pares como mulher/homem, corpo/mente, realidade/ficção. Ao caminhar, portanto, para uma dissolução desses binarismos, mesmo que muitas das vezes seja necessário partir de suas afirmações, problematizações acerca dos procedimentos literários, como por em risco as diferenças entre o gênero biográfico e o romanesco, por exemplo, e das nuances identitárias múltiplas metaforizadas nas personagens, possibilitam uma reflexão nos níveis social, político e histórico. Em outras palavras, o poder literário desse romance não está apenas no teor mágico e ficcional que prende a atenção de

¹¹⁴ Original: “So then one may sketch her spending her morning in a China robe of ambiguous gender among her books; then receiving a client or two (for she had many scores of suppliants) in the same garment; then she would take a turn in the garden and clip the nut trees – for which knee breeches were convenient; then she would change into a flowered taffeta which best suited a drive to Richmond and a proposal of marriage from some great nobleman; and so back again to town, where she would don a snuff-coloured gown like a lawyer's and visit the courts to hear how her cases were doing – for her fortune was wasting hourly and the suits seemed no nearer consummation than they had been a hundred years ago; and so, finally, when night came, she would more often than not become a nobleman complete from head to toe and walk the streets in search of adventure” (WOOLF, 2006, p. 161-162).

leitoras/es, mas também no abalo de conceitos fixados culturalmente nos indivíduos. Como expus nos três tópicos anteriores, o vestuário, principal elemento na caracterização das personagens, transborda a simples função de adorno ou de reflexo de uma época, para funcionar como um suporte importante para um estudo das personalidades das personagens, contribuindo também para a reflexão sobre as identidades na esfera cultural.

2.4. As correntes de muitas anáguas: vestuário feminino em questão

No tópico anterior, expus a maneira como o vestuário se configura na narrativa para enevoar as identidades das personagens e trazer à tona a utopia de se pensar sujeitos coerentes e essenciais. Como o vestuário é um dos elementos aos quais confiro maior atenção nesse estudo, continuarei delineando sua função estética no romance, agora sob um olhar mais atento à reflexão que Orlando tece sobre o vestuário feminino. Além de seu caráter estético, no qual diferentes texturas, cores e modelos misturam-se e formam quase obras de arte (pensando isso a partir da materialidade do vestuário real), a moda, como instituição, vem sendo culturalmente constituída de forma a impor aos indivíduos de uma sociedade uma série de restrições que se estendem também a outras instâncias; se pensarmos que a maneira como um indivíduo se veste – se trajando roupas mais ou menos elegantes, ou se buscando enfatizar seus atributos físicos para se mostrar mais sensual – desenha há vários séculos sua posição em dada classe social, só para citar um exemplo, o papel institucional da moda torna-se mais evidente.

Após a transformação de Orlando, que foge com os ciganos e passa a experienciar um novo modo de vida que não lhe era familiar, uma nova cor é misturada a essa aquarela narrativa. Até então, observei como a articulação do vestuário com as personagens propôs uma desestabilização referencial sobre as identidades de gênero; agora, passo a discutir os aspectos de imposição do vestuário feminino para ressaltar mais uma vez como o discurso de moda converge para certa tirania de massificação identitária. Tomando como ponto de reflexão a revolução que instaurou as fronteiras dos vestuários feminino e masculino, mencionada no tópico anterior, nota-se como essa divisão ainda reverbera negativamente nas tessituras identitárias dos sujeitos “mulher” e “homem”; e, no que diz respeito ao texto literário em questão, como se dá a construção de Orlando mulher em função de suas reflexões em torno da nova condição de gênero.

Ao deixar os ciganos e voltar para Londres no navio *Enamoured Lady*, Orlando tem vários pensamentos sobre sua nova condição e como se tomada pelas graças da filosofia, começa a refletir sobre “as responsabilidades e privilégios” (WOOLF, 2003, p. 101)¹¹⁵ de ser mulher. Mais uma vez, o vestuário envolve a narrativa, enquanto Orlando se veste de mulher. E aqui chego a outro ponto: as demarcações de gênero que o vestuário pode impor aos indivíduos. Ao mesmo tempo em que põe em xeque as identidades coerentes, ele também pode contribuir para que se fixe ainda mais o limite dessas mesmas identidades; este é o seu paradoxo. As roupas que Orlando veste nesse ponto da narrativa (capítulo IV) moldam-na como uma mulher inglesa da época e a obrigam a uma série de compromissos com sua nova condição. A castidade torna-se assim simbolicamente uma peça de seu vestuário feminino: “a pureza é a sua jóia, o seu ornamento” (p. 101).¹¹⁶

Observemos o trecho abaixo:

[...] “estas saias em roda dos calcanhares são uma praga. No entanto, o estofado” (brocado florido) “é o mais lindo do mundo. Nunca vi a minha pele”, e aqui pousou a mão no joelho, “tão favorecida como agora. Poderia, contudo, saltar do navio e nadar com roupas destas? Não. De modo que teria de confiar na proteção de um marinheiro. Tenho alguma objeção a fazer?”¹¹⁷ (WOOLF, 2003, p. 102)

As inquietações de Orlando com a nova realidade é notável nesse fragmento. A configuração das saias como “praga” introduz seu aborrecimento frente às diferenças dos trajes feminino e masculino, quando percebe a liberdade que antes lhe era concedida enquanto homem e a impossibilidade atual de nadar com vestidos e sem a ajuda de um marinheiro. Esse trecho sugere assim uma reflexão sobre a condição de submissão da mulher perante o homem, parodiando os mitos de inferioridade/superioridade, imanência/transcendência, objeto/sujeito, já apontados acima. Pode-se depreender que “os estilos de roupa podem ser uma camisa de força, restringindo (literalmente) os movimentos e gestos do indivíduo, como foi o caso do vestuário feminino durante a era vitoriana” (CRANE, 2013, p. 22). Em outras palavras, as reflexões de Orlando caminham para um questionamento sobre o vestuário feminino desse período, na medida em que este limita e conforma os corpos das mulheres. A substituição das

¹¹⁵ Original: “the penalties and the privileges” (WOOLF, 2006, p. 113). Já sinalizado na introdução – e também em nota da p. 28 –, retornarei, no capítulo seguinte, a algumas traduções problemáticas da edição em português, no que diz respeito às construções das identidades de gênero.

¹¹⁶ Original: “chastity is their jewel, their centre piece” (p. 113)

¹¹⁷ Original: “These skirts are plaguey things to have about one's heels. Yet the stuff (flowered paduasoy) is the loveliest in the world. Never have I seen my own skin (here she laid her hand on her knee) look to such advantage as now. Could I, however, leap overboard and swim in clothes like these? No! Therefore, I should have to trust to the protection of a blue-jacket. Do I object to that? Now do I?” (p. 114)

meias calças que contornavam bem as pernas da personagem pelos vestidos com saias volumosas que as ocultam pode sugerir os ‘perigos’ que eram atribuídos ao ‘sexo feminino’, isto é, a ocultação das pernas de Orlando mulher, sob pena de por em risco que algum homem caia em desejos, permite uma associação com o antigo mito da feitiçaria, relacionado com a perda da racionalidade masculina.

A personagem conclui então que é melhor estar vestida com pobreza e ignorância que são os “obscuros ornamentos” (WOOLF, 2003, p. 105)¹¹⁸ do sexo feminino. As roupas femininas nesse contexto significam um meio de tornar o corpo “comportado”, de fazê-lo imóvel e submisso, literalmente preso como em correntes, desenhando o gênero feminino nas linhas da inutilidade. No capítulo V, essa pressão dos vestidos sobre o corpo da mulher é reiterada com o surgimento da crinolina, como se pode perceber no trecho abaixo:

Assim ficou soturnamente à janela da sala (Bartholomew tinha dado esse nome à biblioteca), arrastando o peso da crinolina que com submissão adotara. Era mais pesada e fastidiosa que todos os outros trajes já usados. Nenhum lhe tinha entravado tanto os movimentos. Não poderia mais percorrer o jardim com seus cães nem galgar apressadamente a alta colina e atirar-se debaixo do carvalho. Suas saias agarravam folhas úmidas e palha. A brisa sacudia-lhe o chapéu de plumas. Os finos sapatos rapidamente se encharcavam e enlameavam. Seus músculos tinham perdido a elasticidade. (WOOLF, 2003, p. 163)¹¹⁹

Embora não exercendo uma relação de adjetivação do tipo “crinolina pesada”, a referência explícita à impossibilidade de movimentos permite refletir sobre a variante de peso como uma categoria de interdição corporal que faz do vestuário “asa ou mortalha, sedução ou autoridade” (BARTHES, 2009, p. 194). Além dela, pode-se perceber também, mas implicitamente, uma variante de comprimento (p. 203); novamente a qualificação da espécie não se dá por meio da adjetivação, mas sim pela sugestão conotada. Assim, a variação se concentra na passagem “agarravam folhas úmidas e palha”, por sugerir metaforicamente por meio do verbo “agarrar” (ou do original “collected”) um movimento de arrastamento e conseqüente desproporção entre o comprimento do corpo e do vestuário, este excedendo aquele. A combinação entre essas duas variantes sobre a espécie “crinolina”, embora no nível da materialidade escrita do vestuário, serve como desdobramento conotativo, pois possibilita

¹¹⁸ Original: “dark garments” (WOOLF, 2006, p. 119).

¹¹⁹ Original: “So she stood mournfully at the drawing-room window (Bartholomew had so christened the library) dragged down by the weight of the crinoline which she had submissively adopted. It was heavier and more drab than any dress she had yet worn. None had ever so impeded her movements. No longer could she stride through the garden with her dogs, or run lightly to the high mound and fling herself beneath the oak tree. Her skirts collected damp leaves and straw. The plumed hat tossed on the breeze. The thin shoes were quickly soaked and mud-caked. Her muscles had lost their pliancy” (WOOLF, 2006, p. 178-179).

refletir também sobre os sentidos produzidos a partir da destituição do caráter de utilidade do corpo da mulher. Sob o peso e o comprimento das saias, furtava-se das mulheres qualquer movimento e participação ativa em atividades que não se restringissem apenas ao contexto familiar.

Reportemo-nos à Europa do século XIX, na época vitoriana. A crinolina, parte da *lingerie* feminina nesse período, constituía-se num “conjunto de aros colocado sob a saia para dar-lhe mais volume” e “era um dos aspectos mais visíveis dos vestidos da moda durante o terceiro quarto do século” (CRANE, 2013, p. 110). Sobre a moda feminina desse período, Diana Crane afirma:

As roupas da moda para as mulheres do século XIX tinham elementos de controle social, pois exemplificavam a concepção dominante e bastante restritiva dos papéis femininos.

O papel ideal da mulher de classe alta, que não devia trabalhar nem dentro nem fora de casa, refletia-se na natureza ornamental e nada prática do estilo das roupas da moda (p. 48).

Assim, caracterizando-se como mulher de classe alta, como se pode observar com o trecho do romance citado acima, Orlando arrastou-se em sua condição de mulher vitoriana, adotando com submissão os trajes pomposos e pesados desse período. Comparando-o a outras roupas que a protagonista usou “nenhum[a] lhe tinha entravado tanto os movimentos”, no que diz respeito à liberdade de seu corpo, o traje vitoriano configura-se como o menos flexível, fato que a referência à crinolina reforça. Sob o estigma de “sexo frágil”, na época vitoriana, a posição de inutilidade que foi atribuída às mulheres na sociedade se assemelhava à função de adorno que a mobília desempenhava no interior das casas. Essas características que permearam esse período são nítidas em *Orlando: a biography*, principalmente em relação ao casamento. Ainda no capítulo V, a necessidade do casamento faz com que a personagem entre em conflito com a sociedade atual e se mostre aflita com a desordem e “umidade” do século XIX. O monumental império que se tornou a Inglaterra afligiu Orlando com o mais profundo desânimo e a instituição do casamento se pronunciou como uma vontade do “espírito da época” (WOOLF, 2003, p. 157).¹²⁰ Toda a cena anterior à decisão de Orlando em arrumar um marido, porém, é tecida com a brilhante técnica narrativa woolfiana de elevar a um plano alegórico uma sequência temática mais simples, no sentido de tornar evidente o caráter simbólico e por vezes sensorial das cenas, como se disso dependesse o teor mágico que emerge em diversas passagens. No próximo capítulo, evidenciarei melhor em que sentido se

¹²⁰ Original: “spirit of the age” (p. 172).

configura esse aspecto mágico, tendo em vista o outro desdobramento de gênero que possibilita uma abertura interpretativa para continuar a reflexão sobre performance. Assim, ainda que o matrimônio seja um assunto que figure em tantas obras e das mais variadas maneiras, em *Orlando: a biography* a tessitura narrativa é impregnada do sobrenatural, observemos:

Entrementes, debruçada à janela, sentiu-se percorrida por um estranho tinido e uma vibração como se fosse feita de milhares de arames, sobre os quais a brisa ou errantes dedos estivessem executando escalas. Ora eram os dedos dos pés que soavam, ora a medula. Experimentava as mais curiosas sensações do fêmur. Seus cabelos como se levantavam sozinhos. Seus braços vibravam e soavam como os fios telegráficos vibrariam e soariam dali a vinte anos. Mas toda essa agitação parecia afinal concentrar-se-lhe nas mãos; depois, numa das mãos, depois, num dos dedos dessa mão, e depois, finalmente, contrair-se de modo a formar um anel de trêmula sensibilidade em redor do segundo dedo da mão esquerda. E quando o levantou para ver a causa dessa agitação, não viu nada – nada senão a vasta esmeralda solitária que lhe dera a rainha Elizabeth. E não seria bastante? perguntou. Era da mais fina água. Valia pelo menos dez mil libras. A vibração parecia, da maneira mais estranha (mas lembrai-vos de que estamos tratando com algumas das manifestações mais obscuras da alma humana), dizer: “Não, não é bastante”; e assumia, além disso, um tom interrogativo, como se perguntasse: que significa isto? este hiato, esse estranho descuido? Até que a pobre Orlando se sentiu positivamente envergonhada do segundo dedo da mão esquerda, sem ao menos saber por quê. Nesse momento, Bartholomew entrava para perguntar-lhe que vestido desejava para o jantar, e Orlando, cujos sentidos estavam muito aguçados, repentinamente olhou para a mão esquerda de Bartholomew e repentinamente percebeu o que não tinha notado antes – um grosso anel de um amarelo brilhoso, circundando o terceiro dedo, que, na sua mão, estava sem nada. (WOOLF, 2003, p. 160)¹²¹

Nesse trecho, pode-se observar como uma série de imagens que configuram metáforas interligadas – “como se fosse feita de milhares de arames”, “seus braços vibravam e soavam

¹²¹ Original: “Meanwhile, she became conscious, as she stood at the window, of an extraordinary tingling and vibration all over her, as if she were made of a thousand wires upon which some breeze or errant fingers were playing scales. Now her toes tingled; now her marrow. She had the queerest sensations about the thigh bones. Her hairs seemed to erect themselves. Her arms sang and twanged as the telegraph wires would be singing and twanging in twenty years or so. But all this agitation seemed at length to concentrate in her hands; and then in one hand, and then in one finger of that hand, and then finally to contract itself so that it made a ring of quivering sensibility about the second finger of the left hand. And when she raised it to see what caused this agitation, she saw nothing – nothing but the vast solitary emerald which Queen Elizabeth had given her. And was that not enough? she asked. It was of the finest water. It was worth ten thousand pounds at least. The vibration seemed, in the oddest way (but remember we are dealing with some of the darkest manifestations of the human soul) to say No, that is not enough; and, further, to assume a note of interrogation, as though it were asking, what did it mean, this hiatus, this strange oversight? till poor Orlando felt positively ashamed of the second finger of her left hand without in the least knowing why. At this moment, Bartholomew came in to ask which dress she should lay out for dinner, and Orlando, whose senses were much quickened, instantly glanced at Bartholomew's left hand, and instantly perceived what she had never noticed before – a thick ring of rather jaundiced yellow circling the third finger where her own was bare” (WOOLF, 2006, p. 175).

como os fios telegráficos [...]” – e passagens estranhas – “sentiu-se percorrida por um estranho tinido”, “seus cabelos como se levantavam sozinhos”, “sobre os quais a brisa ou errantes dedos estivessem executando escalas” – inserem a temática do casamento. A exploração de cada palavra parece revelar camadas sensoriais aguçadas também em nós leitoras/es: à medida que progredimos a leitura dessa longa passagem também vibramos e estremecemos diante do inusitado. Tato, audição e visão se entrelaçam não apenas para aguçar os sentidos de Orlando, mas para causar efeito sinestésico também em quem lê, de modo que a tessitura final da cena produz (e ao mesmo tempo é produzida por) uma confluência estético-ideológica causada pela relação que provoca entre essas imagens inusitadas e os sentidos por elas produzidos e as implicações sociais do matrimônio para a mulher, principalmente. Assim, a vibração que passou do corpo à mão esquerda de Orlando, sem nenhuma aparente explicação, é descrita também como forma de sugerir a necessidade da sociedade vitoriana sobre o casamento. Woolf explora o insólito para dar o tom em muitas cenas do romance e instigar mais uma vez a “dúvida” quanto à suposta biografia narrada. A submissão de Orlando ao casamento é enfatizada posteriormente pela compra de uma aliança que ameniza a agitação em seu corpo, caracterizada como o último elo da corrente. Embora o trecho acima seja longo e denso para ser transcrito na íntegra nesse tópico, sua presença permite, porém, uma ‘visão’ mais estendida sobre as relações da personagem com a época. Não estando a moda acantonada ao vestuário, como dito anteriormente, e sendo ela uma manifestação do costume, pensar o casamento sob esse ponto de vista é considerá-lo também como parte das várias nuances do discurso de moda. Dessa forma, sendo configurado culturalmente como uma exigência social desse período e representado simbolicamente pela aliança, o matrimônio, assim como as roupas femininas, é parodiado como uma corrente que comporta os corpos das mulheres. Em outras palavras, além da preocupação com as futilidades que as mulheres deveriam apresentar – como “que roupa desejava vestir para o jantar” (“which dress she should lay out for dinner”) –, isto é, a necessidade cultural, numa sociedade patriarcal, de uma submissão (dos corpos) das mulheres aos vestidos vitorianos que impossibilitam os movimentos, a aliança no dedo, configurada metafórica e metonimicamente na cena acima, é outra exigência requerida pela época e pode ser entendida também como um ornamento de restrição corporal e social que configura o aprisionamento da esposa ao marido.

Ainda que essa resignação da personagem às normas do século XIX esteja fortemente desenhada nesse momento da narrativa, ela é também questionada quando o século XX surge. Reafirmando o jogo de contrastes da narrativa, entre afirmar para depois questionar, como se pôde notar em discussões anteriores, Orlando emerge no último capítulo do romance, em

plena época moderna, não mais vestida em vestidos pomposos de inúmeras anáguas, mas envolta em jaqueta de couro. Essa peça de roupa era (e talvez ainda haja algum resquício disso em nossos tempos) usada geralmente por homens para designar rebeldia e resistência à cultura dominante (CRANE, 2013, p. 465); ao mostrar-se vestida dessa forma, Orlando destoa mais uma vez dos limites impostos pelas normas sociais sobre seu gênero.

O percurso de pensamento que esbocei nas quatro seções desse capítulo permite-nos refletir sobre as formas como as personagens são construídas por meio do vestuário enquanto elemento narrativo. A partir da nomenclatura barthesiana “vestuário escrito”, formulei a categoria “texto indumento” para pensar a escrita como construção do sujeito, no sentido de pensá-lo no contexto discursivo. Em seguida, estendi a reflexão à construção de Sasha, Orlando e Harriet/Harry, tomando como ponto de análise as cenas em que essas personagens surgem desestabilizando os conceitos de gênero fixados no horizonte de referências de leitoras/es. Por fim, a reflexão que a própria protagonista provoca sobre o vestuário feminino reforça novamente esse campo referencial utópico sobre o sujeito ao por sempre em tensão as expectativas de gênero que o senso comum deposita nas categorias “mulher” e “homem”. O estudo do vestuário revela o jogo narrativo em contrastes do romance, pois nenhuma das personagens é constituída em plenitude, sob uma única luz, pelo contrário, todas são tecidas sob várias nuances identitárias, ou seja, nos espaços liminares entre fronteiras culturalmente (en)gendradas.

3. ESGARÇAMENTO E PLASTICIDADE: *ORLANDO: A BIOGRAPHY*, UMA PERFORMANCE DE GÊNERO

só é possível falar do que faz a literatura fazendo literatura.

(Tzvetan Todorov)

Até esse ponto deste estudo analisei o modo como o vestuário está configurado na obra em questão, por se tratar de um elemento chave para uma reflexão acerca das personagens, tendo em vista as discussões sobre os aspectos identitários de gênero que são suscitados pela narrativa. Investiguei como a ambiguidade produzida pelos trajes das personagens contribui, portanto, para se repensar os papéis sociais de mulheres e homens, na medida em que a configuração o vestuário e seu uso, isto é, o modo como está aberto à performance, permite uma transgressão da norma cultural legitimada pelos próprios sujeitos. Diante disso, a prática de escrita de Woolf surge como um “manifesto” de subversão em níveis estético e cultural, como já foi observado no capítulo anterior; traço que nos conduz a refletir sobre como o texto literário inquestionavelmente pode desafiar nossas ideologias enraizadas.

Voltando-nos às reflexões que apontam para o choque de sentidos que essa biografia-romance produz em nós leitoras/es, observemos a partir de agora as técnicas narrativas que a autora britânica utiliza nessa obra, visto que permitem, por sua vez, continuar uma exploração do aspecto subversivo e da transgressão das barreiras entre o estético e o político no texto estudado.

Além do gênero enquanto categoria de reflexão identitária, nota-se também uma abertura, na obra estudada, à possibilidade de um desdobramento interpretativo dessa palavra para pensá-la nos termos de uma classificação em gêneros literários. O questionamento metaficcional que perpassa o romance e pode ser constatado nas passagens em que se faz referência às funções do/a biógrafo/a e do/a poeta é o primeiro indício de ambivalência, notada também a partir da observação sobre a constituição das identidades das personagens, como vimos no capítulo anterior. Nas páginas seguintes, direciono o olhar para o aspecto fugidio da narrativa, tendo em vista a resistência a qualquer definição que ela sugere desde o título. Considerando que essa característica permeia toda a obra – seja no que diz respeito às

personagens, que fogem às definições identitárias de gênero, ou à própria tessitura narrativa, que sugere a ambivalência a partir do confronto entre biografia e romance – atribuo-lhe certo caráter plástico, entendendo plasticidade aqui como um termo que indica o traço fluido da narrativa e sua característica camaleônica de ser ao mesmo tempo dois gêneros textuais considerados distintos. Em outras palavras, observo como a obra estudada é performática a partir da análise em torno da dupla paródia de gênero.

Enquanto metaficção, *Orlando: a biography* abre espaço para que seja estabelecido um diálogo com a epígrafe de Todorov que inicia esse capítulo, na medida em que traz à tona em sua ficcionalidade reflexões acerca da natureza da literatura, ou, para remontar à tradição literária desde Aristóteles, sobre a *mimeses*, que é indiretamente sugerida em muitos trechos do texto, como se evidencia na seguinte passagem:

Estava descrevendo, como todos 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. (WOOLF, 2003, p. 11)¹²²

Observa-se que a voz narradora insere essa problematização sem, no entanto, estendê-la para além do enredo, de modo que fica a cargo de nós leitoras/es o estabelecimento de conexões mais amplas sobre o assunto, pois no que concerne à narrativa e à personagem protagonista essas alusões metaficcionais são suficientes para reforçar, em certa medida, o compromisso de Woolf também com as questões estéticas, marca do contexto modernista no qual sua obra está situada. É em trechos como esse que encontramos pistas que sugerem as tensões entre biografia e romance: ao parodiar um gênero mais próximo à experiência histórica, e por isso mais mimético, no âmbito de uma escritura literária, cuja protagonista é além de tudo poeta, Woolf tece ironicamente um questionamento sobre a “natureza” dos estatutos dos discursos, no sentido de desafiar seus aspectos “específicos”. Assim, é da problematização do gênero, enquanto termo de classificação dos textos literários, ao gênero, enquanto categoria identitária de legitimação dos indivíduos, estudado com mais detalhes no capítulo anterior, que a tessitura narrativa de *Orlando: a biography* é construída como uma fuga às amarras da definição. Essa ambivalência percebida na obra em questão é sugerida por

¹²² Original: “He was describing, as all young poets are for ever describing, nature, and in order to match the shade of green precisely he looked (and here he showed more audacity than most) at the thing itself, which happened to be a laurel bush growing beneath the window. After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another” (WOOLF, 2006, p. 13-14).

Rachel Bowlby (1997) em “Orlando’s vacillation”, quando a teórica, ao referir-se ao aspecto oscilante do gênero identitário da personagem, que flutua no entrelugar, designa isso como “vacilação” (1997, p. 51).¹²³

Prossigo este estudo trazendo à tona esse traço narrativo que perpassa os dois sentidos atribuídos à palavra “gênero” na obra woolfiana em questão, visto que o caráter vacilante da narrativa é indício de uma negação à concretização de qualquer definição totalizante em ambos. Enquanto fantasia que excede limites, observo como certos traços do que se entende como fantástico em literatura manifestam-se nessa malha textual e propicia o jogo lúdico-ideológico.

3.1. *Orlando*: uma fantasia da subversão

O fantástico ocupa o tempo [da] incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (p. 15)

O trecho acima, tirado do livro *Introdução à literatura fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov, evidencia de forma sucinta a concepção do autor sobre o fantástico. Tendo em vista o principal traço que o caracteriza como um gênero literário, Todorov define-o como uma vacilação, ou hesitação, termo que, como mencionei anteriormente, também foi empregado por Bowlby para explicitar a ambivalência identitária de Orlando, visto que a personagem é construída numa oscilação entre o feminino e o masculino. Assim, o fantástico seria o lugar da suspensão, o momento em que não há nada além de um titubear entre dois lados opostos; onde a dúvida nasce e instala-se até o momento em que algum esclarecimento venha à tona e destrua a mágica com explicações. Diante disso, parece haver entre esse gênero literário e *Orlando: a biography* uma relação próxima, na medida em que muitos dos acontecimentos narrados abalam a ordem “natural” das coisas e inserem uma nova lógica, sobrenatural, como se pode perceber rapidamente com as informações mais conhecidas sobre a transformação da personagem, inicialmente homem, em mulher e sua longevidade.

¹²³ Original: “vacillation”.

Considerando o interesse de Todorov em se tratando do cunho perceptivelmente estruturalista em estabelecer regras gerais para o fantástico, contemplarei apenas alguns aspectos de seu estudo, visto que minha proposta de análise privilegia um modo de leitura menos formalista. Longe de querer enquadrar a obra em questão em todos os traços que o autor cita como sendo característicos do gênero, aproxima-la-ei de certos aspectos com o propósito de estender o olhar sobre os procedimentos narrativos que Woolf utiliza e também sobre como, apesar de permitir aproximações, sua obra resiste a uma classificação fechada.

O fantástico, segundo Todorov, reside no momento de vacilação do/a leitor/a e /ou das personagens frente a um acontecimento esquisito, que pode ser explicado racionalmente ou não. O fantástico deixa então de existir e surge em seu lugar o estranho ou o maravilhoso: o primeiro quando a razão se torna o princípio explicativo e o segundo quando o sobrenatural passa a ser concebido como tal. Embora sua obra seja de inegável importância para o estudo desse gênero¹²⁴, cujas reflexões se popularizaram fortemente desde essa publicação, por seu viés estruturalista de busca por uma regra geral, sua teoria se torna insustentável. Ainda que Todorov admita que o fantástico pode aparecer em outras épocas que não o século XVIII, sua exaltação a esse período denuncia sua preferência por autores contemporâneos de Maupassant, por exemplo; e seu lamento ao questionar “por que a literatura fantástica já não existe?” talvez seja o ponto impulsionador para continuarmos atentas/os a esse gênero para além daquele século. Sob seu ponto de vista, a definição do fantástico se concretiza a partir da observação de obras que figuraram apenas nos séculos XVIII e XIX, de modo que apenas *A metamorfose*, de Kafka, é destacada para ilustrar o século XX. O fantástico é concebido em relação à realidade, apesar de Todorov não situar em quais termos ela é definida; e estabelecido, pela maioria dos/as escritores/as, como uma estrutura de gradação, isto é, quando o mistério vai sendo progressivamente inserido na narrativa até ser desvendado – resolvido racionalmente até atingir o estranho ou recair totalmente no sobrenatural – ao atingir o ponto culminante.

Como se pode observar à primeira vista, a teoria de Todorov não consegue dar conta das possíveis subdivisões que os diferentes textos fantásticos produzidos ao longo da história suscitam; por isso muita crítica é feita sobre suas reflexões acerca desse gênero que são percebidas assim como redutoras. Maria do Rosário Monteiro, ao dialogar com outras perspectivas teóricas que não apenas a todoroviana, a qual tece críticas pertinentes, enfatiza o caráter instável do gênero diante da emergência de novos subgêneros, permitindo-nos afirmar

¹²⁴ Sobre mais estudos iniciais acerca da definição do gênero fantástico, cf. também: *Supernatural horror in literature* (1945), de H. P. Lovecraft. No que diz respeito a sua expressão contemporânea, como é o caso das obras produzidas a partir do século XX – *A metamorfose* de Kafka, por exemplo, cf.: *Situações I* (1947), de Jean-Paul Sartre; por uma perspectiva psicanalítica: *The supernatural in fiction* (1952), de Peter Penzoldt.

que uma teoria geral que enquadre algumas obras de acordo com aspectos “tipicamente” fantásticos não garante que eles serão sempre constantes ou frequentes, nem que todas essas obras irão apresentar os mesmos tipos de estruturas. Por esse ponto de vista reducionista, o fantástico se resume a apenas uma fórmula estrutural para se chegar a determinado efeito. Outro problema que pode ser levantado diz respeito à vacilação que mencionei anteriormente: na teoria todoroviana, ela parece requerer a figura do/a leitor/a e a dicotomia real/imaginário para se concretizar. Enquanto momento de hesitação, em que o/a leitor/a não pode explicar os acontecimentos inusitados e por assim dizer, não faz recair no estranho ou no maravilhoso, o fantástico é definido por sua brevidade e fugacidade; o efeito dessa vacilação é produto do próprio jogo escritural que Woolf nos joga aos olhos. Lembremos inicialmente do título e também do primeiro momento de surgimento da protagonista: o pronome “ele” seguido da informação sobre a moda do tempo que disfarça, entre travessões¹²⁵, pode já ser percebido como um primeiro indício de vacilação, narrado por uma voz que flutua também entre dois espaços, o da biografia e o da literatura.

Ainda que as reflexões de Todorov para o conceito de fantástico permitam associarmos sua teoria a uma visão dicotômica, visto que é apenas por meio dos opostos natural/sobrenatural que esse gênero é definido, é necessário observar o que sua ideia tem de produtivo para este trabalho. Ao conceber o fantástico como uma hesitação entre esses dois lados, Todorov implicitamente atribui a esse gênero um caráter transgressor, pois é alimentado pela rejeição de escolha, situado num lugar que foge a definições. Isso surge evidente ao final do livro, quando o autor define as duas funções do fantástico, sintetizadas na passagem:

Vemos então por que a função social e a função literária do sobrenatural são uma mesma coisa: em ambos os casos se trata da transgressão de uma lei. Já seja dentro da vida social ou do relato, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e encontra nisso sua justificação. (TODOROV, p.)

Pode-se inferir, então, que apesar de as inúmeras críticas a suas reflexões remeterem à restrição do conceito de fantástico, sua teoria permite pensá-lo, ainda que de forma embrionária e latente, nos termos de uma subversão da norma vigente.

É essa noção de “ruptura” e resistência, como exposto acima, que é importante para a análise empreendida neste estudo e que foi explorada também por Rosemary Jackson, em

¹²⁵ Cf. citação na página 30.

Fantasy: the literature of subversion (1981).¹²⁶ Nesse livro, a autora busca estender as ideias todorovianas a partir de uma perspectiva baseada nos estudos culturais, trazendo algo do marxismo e das teorias psicanalíticas para suas reflexões sobre o fantástico. Assim, uma de suas atitudes iniciais é apontar a falha de Todorov que desconsidera as “implicações políticas e sociais das formas literárias” (JACKSON, 1998, p. 6)¹²⁷ em prol dos efeitos produzidos no/a leitor/a implícito/a. Por voltar seu olhar para esses aspectos, Jackson se dedica à camada subversiva dos textos fantásticos, explorando o que eles tem de transgressor da norma cultural dominante. Dessa forma, é legítimo pensar esse modo de expressão em relação ao que é entendido como “real”, isto é, ao conceito de realidade, associado ao de “verdade”, que é produzido culturalmente e que conduz para a margem os acontecimentos que não se enquadram ao modelo. Nesse sentido, o fantástico pode ser percebido como um resgate dos temas exilados que fogem à tradição literária realista, ou nas palavras de Jackson, ele traça “o não dito e o invisível da cultura: que tem sido silenciado, tornado invisível, coberto, e feito ‘ausente’”.¹²⁸

A autora aponta como falha, então, a recusa de Todorov em conceber o fantástico a partir de teorias psicanalíticas, como as freudianas, por considerar que “é no inconsciente que as estruturas e ‘normas’ sociais são reproduzidas e sustentadas dentro de nós [...]” (JACKSON, 1998, p. 6).¹²⁹ Sendo assim, as estruturas temáticas dos textos fantásticos viriam denunciar essas normas internalizadas e enraizadas inconscientemente, de maneira a questionar as verdades produzidas e fixadas como únicas. Ainda que suas teorizações sejam satisfatórias para este estudo nesse aspecto, faz-se necessário relativizar essa função subversiva que Jackson explora, pois não é possível afirmar categoricamente que todos os textos fantásticos possuam-na nos termos definidos pela a autora; não se trata de uma função imanente e sempre manifesta. Também não se trata de afirmar que o fantástico seja subversivo para escapar do mundo concebido como “real”, mas sim que ele redireciona o que constitui essa realidade, invertendo suas leis, abalando seus paradigmas; em outras palavras, “o fantástico não pode existir independentemente desse mundo ‘real’, que ele parece considerar tão frustrantemente finito” (JACKSON, 1998, p. 20)¹³⁰, pois é a partir deste que ele se desenvolve.

¹²⁶ Consultada na edição de 1998, listada nas referências.

¹²⁷ Original: “implications of literary forms”.

¹²⁸ Original: “the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’”.

¹²⁹ Original: “it is in unconscious that social structures and ‘norms’ are reproduced and sustained within us [...]”.

¹³⁰ Original: “The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite”.

A proposta de Jackson está centrada em considerar o fantástico como um modo, não como um gênero, nos termos de Todorov. Para ela, o famoso esquema todoroviano de divisão em subgêneros¹³¹ desse fenômeno torna-se confuso, na medida em que o estranho não é uma categoria literária. Assim, a autora redefine esse quadro e insere, no lugar do estranho, “o mimético”¹³², que é constituído por “narrativas que reivindicam imitar uma realidade externa” (p. 33), de modo que parece haver alguma equivalência entre o mundo textual e o extra-textual. Jackson sintetiza o fantástico, então, da seguinte forma:

Narrativas fantásticas confundem elementos do maravilhoso e do mimético. Elas afirmam que o que eles estão dizendo é real – confiando em todas as convenções da ficção realista para fazê-lo – e então elas prosseguem quebrando essa suposição de realismo ao introduzir o que – dentro daqueles termos – é manifestamente irreal. (JACKSON, 1998, p. 34)¹³³

É nesse jogo entre o maravilhoso e o mimético que o fantástico repousa. Como podemos observar acima, assim como Todorov, Jackson desenvolve suas teorizações com base nas relações entre real e surreal, de modo que o fantástico é estabelecido num lugar indeterminado entre essas duas categorias. O problema da significação surge, então, como uma de suas características mais fortes, visto que a “realidade” tal como é concebida culturalmente é esvaziada pela inserção dos acontecimentos sobrenaturais. Concretiza-se a impossibilidade de conhecimento pleno do mundo, frente a uma série de situações inusitadas, com leis pouco conhecidas. Dentro desse mesmo contexto, surge também a questão da visão vinculada à realidade observável, isto é, seu caráter visível em oposição à invisibilidade do novo, do sobrenatural; ou nas palavras de Jackson: “numa cultura que iguala o ‘real’ com o ‘visível’ e dá ao olho domínio sobre outros órgãos dos sentidos, o ir-real é o que é –invisível” (1998, p. 45).¹³⁴ Essa invisibilidade de certos temas depositados à margem da cultura dominante é, dessa forma, o que é subvertido por muitos textos fantásticos, na medida em que os evidencia e dá “voz”.

Tendo em vista, portanto, essa função subversiva descrita por Jackson, que Todorov definiu embrionariamente como função social do fantástico, reportemo-nos novamente à obra em questão. Sabe-se já que *Orlando: a biography* faz muitas referências à Vita Sackville-

¹³¹ Estranho puro – Fantástico-estranho – Fantástico-maravilhoso – Maravilhoso puro.

¹³² Original: “the mimetic.”

¹³³ Original: “Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of realistic fiction to do so – and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal”.

¹³⁴ Original: “in a culture which equates the ‘real’ with the ‘visible’ and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible”.

West – escritora, amiga e amante de Woolf –, tais como a presença de fotografias “reais” da poeta e de alguns de seus familiares, questão que será discutida na próxima seção, além da alusão a certos traços biográficos, como é o caso, por exemplo, do envolvimento de seu avô (que foi embaixador como a protagonista Orlando) com uma dançarina espanhola chamada Pepita (BOWLBY, 1997, p. 154). A união dessa inquestionável carga biográfica com a sequência narrativa que esgarça o tecido factual deflagra, na escritura provocativa de Woolf, o indício da irônica construção fantástica dessa obra.

Dentro dessa reflexão sobre o modo como o fantástico está configurado em *Orlando: a biography* e a ênfase ao aspecto subversivo desse gênero, apontado por Jackson e sugerido por Todorov, que nos permite fazer referência também ao capítulo anterior, no que diz respeito à configuração performática das identidades, podemos entender essa aproximação do romance ao gênero, ou modo, literário como um dos artifícios utilizados por Woolf para problematizar a linearidade das narrativas tradicionais, além dos pressupostos ideológicos que excedem o plano literário.

O experimentalismo com a linguagem, marca constante de sua produção textual e do período modernista em que foi/é figura notável, pode ser concebido como umas das causas determinantes da construção fantasística dessa narrativa. Em outras palavras, a subversão que, em uníssono com Todorov e Jackson, atribuo ao fantástico é possível por meio do uso experimental da linguagem, visto que o aspecto onírico e surreal¹³⁵, na maioria das vezes, é construído através de sequências metafóricas e metonímicas.

O hibridismo textual é uma das consequências desse experimentalismo, na medida em que outras materialidades discursivas podem ser percebidas num único texto. Na produção woolfiana, a ideia de híbrido remete também à configuração identitária múltipla das personagens e ao jogo escritural biografia-romance; assim, Woolf revela, por meio do híbrido, os “limites e as limitações”¹³⁶ (DEVITO, 2011, p. 1) de ambos os gêneros.¹³⁷ É possível, então, observarmos a presença de outros artifícios nas narrativas da escritora britânica que elevam o texto a um patamar mágico e plástico, como é o caso da inserção de traços da poesia, além das referências pictóricas de diversas passagens. Em *Orlando: a biography*, essa confluência pode ser percebida em muitos trechos, como podemos lembrar, por exemplo, do

¹³⁵ O termo é aqui abordado como um dos aspectos do fantástico, isto é, para expressar certo afastamento entre a realidade narrativa e a empírica; como algo que está além da realidade, sob outras leis.

¹³⁶ Original: “limits and limitations”.

¹³⁷ Cabe ressaltar a possível influência que Woolf recebeu de seu amigo e também integrante do *Bloomsbury Group* Lytton Strachey, um dos polêmicos biógrafos responsáveis pela revolução e reelaboração do gênero biografia no período moderno, elevando-a à categoria de obra de arte. Para teorizações sobre essa transformação na escrita biográfica, cf. texto de Márcia de Almeida Gonçalves (2004), listado nas referências.

delírio metafórico do protagonista sobre a aparição de Sasha: “um melão, uma esmeralda, uma raposa na neve”¹³⁸. Ou em momentos de descrição da paisagem, quando a plasticidade, em nível pictórico, torna-se evidente: “o céu parecia feito de metal, que com o calor se manchava de verdete, cor de cobre ou alaranjado, como o metal na neblina” (WOOLF, 2003, p. 197).¹³⁹ Assim, não apenas sequências metafóricas que qualificam as personagens – como as que se referem à Sasha e também à Orlando, cujos olhos, podemos lembrar, eram como “violetas encharcadas”¹⁴⁰ – podem ser evidências da confluência de outros discursos no romance, mas também a mistura de aspectos da pintura, como vimos acima. Tendo em vista essas costuras discursivas, concebo esse experimentalismo, enquanto uma das condições por meio da qual o fantástico se manifesta, a causa do que entendo aqui como esgarçamento escritural woolfiano. Em outras palavras, tanto a presença do fantástico quanto de aspectos da poesia e, num plano mais interartístico, da pintura, são características da narrativa estudada que a configuram como subversiva; como uma escritura que, em todos os sentidos apontados, esgarça concepções automatizadas.

Como já mencionado, essa característica experimental, que permeia muitas das obras woolfianas – se não todas, em níveis variados –, pode ser entendida a partir do contexto modernista no qual está situada. Diane Filby Gillespie (apud Donaldson) atribuiu o termo “raider” à Woolf para designar sua escrita. Segundo a teórica, é como uma assaltante que a escritora inglesa furta de outros meios de expressão artística os instrumentos necessários para compor sua obra. A relação com outras artes que se pode perceber em sua produção textual se faz nítida principalmente se voltarmos o olhar para a arte moderna como um todo e observarmos sua presença no Grupo de Bloomsbury. Neste, Woolf figura como uma das principais integrantes, mantendo-se constantemente atualizada com o contexto artístico da época e fortificando amizades não só com escritores/as, mas também com pintores/as importantes, dentre os quais, Roger Fry, sua irmã Vanessa Bell e seu cunhado Clive Bell parecem ter sido os mais próximos.

Empenhada em discutir sobre estética e arte, fato que é bem nítido em sua produção ensaística, Woolf estabeleceu em sua obra uma conexão forte com tudo o que se passava nas artes plásticas de seu tempo. Exposta constantemente às discussões e eventos artísticos, como o contato que teve com as pinturas de Cézanne, Van Gogh e Picasso, por exemplo, introduzidos no cenário inglês por Fry, a escritora passa a condensar em sua ficção muitos de seus

¹³⁸ Cf. citação completa na página 28.

¹³⁹ Original: “the sky seemed made of metal, which in hot weather tarnished verdigris, copper colour or orange as metal does in a fog.” (p. 217)

¹⁴⁰ Cf. citação completa na página 27.

posicionamentos críticos e a adaptar seus procedimentos estéticos, o que torna inevitável a observação de traços que remetem a certa picturalidade em sua escrita. É, assim, por meio dessa amizade com Fry que se dá a influência de suas ideias sobre Woolf, na medida em que foi ele quem a despertou para a arte da pintura (JUNIOR, 2009, p. 117). Essa estreita relação torna-se clara na passagem em que Woolf afirma: “então, nós discutimos o significado da estrutura e textura na pintura e escrita”¹⁴¹ (apud JUNIOR, 2009, p. 118)¹⁴². Como se vê, Woolf e Fry intercambiavam ideias de suas estruturas de expressão: a escrita e a pintura, respectivamente.

Afinada com a arte moderna, Woolf, em busca de novas formas, fez dos efeitos pictóricos um dos “ingredientes seminais” (DUARTE, p. 128) de sua obra. Em *Difficult subjects – a pair of old shoes: Van Gogh e Virginia Woolf*, Maria de Deus Duarte tece uma análise de *Jacob’s room*, tendo em vista as relações interartísticas presentes na obra. Segundo a autora “é como se as cores, as telas e os pincéis fossem instrumentos e meios da construção do retrato [...]” (p. 128) da personagem protagonista. Jacob vai sendo construído a partir das falas de outras personagens, de modo que por meio dessa multiplicidade de pontos de vista, é impossível se chegar a um denominador comum quanto a sua identidade final. À medida que a narrativa vai se desenvolvendo, parece haver um crescimento também da imprecisão que as diferentes perspectivas imprimem na personagem. Essa estratégia narrativa é, aliás, o que para Duarte aproxima Woolf da estética cubista, na medida em que é uma de suas características a concepção de “vários pontos de vista simultâneos dos objectos, combinando o tempo e o espaço” (p. 131). Estreitando ainda mais os laços dessa relação, Woolf insere nessa obra a prova máxima de seu conhecimento e afinidade com as artes plásticas: torna o quadro *Old shoes* de Van Gogh um dos elementos decorativos do quarto da protagonista. De modo geral, Duarte conclui que “a existência de apenas um narrador, ou de um foco fixo e totalmente onisciente que dê ao leitor[a] todas as pinceladas acerca de Jacob Flanders, que o pinte de uma forma imparcial, é utópica” (p. 139).

A inserção de outros tipos de expressões artísticas em sua obra, que podem ser considerados um dos principais ingredientes da escrita “despedaçada” de Woolf, é uma das marcas do aspecto esgarçado que subverte a linearidade das narrativas tradicionais, além de contribuir também para uma noção de esgarçamento identitário das personagens. No branco da página, Woolf pinta sua escritura como um mosaico multicolorido que provoca em leitoras/res experiências de leitura muitas vezes sinestésicas, como já mencionado

¹⁴¹ Original: “Then we discussed the meaning of structure & texture in painting and in writing”.

¹⁴² A fonte bibliográfica de Junior é o livro *Virginia Woolf* de Hermione Lee.

anteriormente.

Em artigos destinados à publicação nos Estados Unidos, intitulados “Pictures” e “The cinema”, Woolf tece claramente suas opiniões acerca das relações entre Literatura e outras expressões, ainda que para estabelecer a supremacia da primeira sobre as demais. Vejamos o que a escritora afirma no primeiro artigo:

Se todas as pinturas modernas fossem destruídas, um crítico do século vinte e cinco seria capaz de deduzir dos trabalhos de Proust apenas a existência de Matisse, Cézanne, Derain e Picasso; ele seria apto a dizer com aqueles livros anteriores a ele que pintores/as da maior originalidade e poder devem estar cobrindo tela após tela, apertando tubo após tubo no quarto ao lado. (WOOLF, 1974, p. 173 apud FARIA, 1990, p. 77)¹⁴³

Como podemos notar, há uma alusão direta de Woolf, inserida por meio de uma afirmação hipotética sobre a destruição de todas as pinturas modernas, à influência (e sobrevivência) desse modo de expressão na literatura. No segundo artigo, Woolf reflete sobre o cinema e deixa transparecer novamente uma possível troca entre os dois discursos.

Além dessa preocupação com outras estéticas, Woolf também se preocupou com o rompimento das fronteiras entre prosa e poesia, como pudemos perceber nas passagens citadas acima. Como destaca Fani Miranda Tabak, em “Virginia Woolf e as práticas híbridas” (2008), sua “narrativa poética” é produto de uma busca pelo “aperfeiçoamento das mudanças necessárias na arte” (p. 114), isto é, o condensamento de “novas posturas teóricas” (idem) que reforça seu experimentalismo. Ao analisar *To the lighthouse* (1927), obra temporalmente próxima à estudada nesta dissertação, Tabak observa a “fusão entre o sentimento interno e o mundo” (p. 109) como uma das facetas da técnica narrativa de Woolf. Assim, destaca dois planos de acontecimentos: um concreto, o qual pode ser entendido pela relação das personagens entre si e com o mundo, em nível aparente; e outro simbólico, abstrato, que ocorre num nível interior e, geralmente, à sombra do primeiro, de modo que é o “jogo entre esses dois movimentos [que] vai criando o ‘efeito poético’ dentro da narrativa” (p. 110). Podemos inferir também que é nesse segundo plano que o fluxo de consciência se desenvolve como um dos possíveis desdobramentos narrativos. Em *Orlando: a biography*, essa fusão se torna evidente na cena:

¹⁴³ Original: “Were all modern paintings to be destroyed, a critic of the twenty-fifth century would be able to deduce from the works of Proust alone the existence of Matisse, Cézanne, Derain, and Picasso; he would be able to say with those books before him that painters of the highest originality and power must be covering canvas after canvas squeezing tube after tube in the room next door”.

Depois, subitamente Orlando caía numa das suas expressões melancólicas; o espetáculo da velhinha coxeando pelo gelo podia ser a causa disso, ou não haver causa nenhuma; atirava-se de rosto para baixo no gelo, e ficava olhando para dentro das águas geladas e pensando na morte.¹⁴⁴ (WOOLF, 2003, p. 30)

Como se pode observar, a voz narradora insere o segundo plano, que é o instante de melancolia da protagonista, a partir da sugestão causal da velhinha, de modo que o oculto passa a ser uma conseqüência ou digressão simbólica de um evento qualquer, onde a relação de causa e efeito não tem conexões bem definidas ou lógicas, apenas servem de “pretexto” narrativo para o turbilhão de sentimentos que se passa nos interiores das personagens. Assim, além de esgarçar as referências factuais, no sentido de rearranjar os dados biográficos numa lógica fantástica subversiva; e, em nível estético, excedendo a tessitura da própria narrativa, ao condensar aspectos de outras expressões artísticas, tal como a pintura, como explicitarei acima; o esgarçamento característico da obra woolfiana também promove um abalo nas fronteiras literárias, na medida em que a narrativa “tem seu tecido prosaico afrouxado, desfeito em farrapos e trapos acolhidos pela poesia que nela se instala e se faz ditadora soberana do processo de construção literária” (ANSPACH, 2005, p. 25). Ainda que a visão de Anspach ressalte a importância da poesia na obra woolfiana, sua posição é tão restritiva a esse aspecto que a autora associa esse recurso utilizado por Woolf à imagem ditatorial; por isso, devo fazer uma ressalva acerca de sua postura.

A presença de recursos da poesia é perceptível em muitos momentos, seja no que diz respeito ao lirismo de muitas passagens descritas, como apontei anteriormente, e também no que concerne à própria estrutura textual, como podemos observar: “Os pais de Orlando tinham cavalgado por campos de asfódelos e campos de pedras e campos regados por estranhos rios, e tinham decepado, de muitos ombros, muitas cabeças, de muitas cores, e tinham-nas trazido para as dependurar nas vigas” (WOOLF, 2003, p. 9).¹⁴⁵ Essa repetição incansável de alguns termos, nesse trecho, sugere a intensidade do ato, além de caracterizar o ritmo narrativo acelerado. A similaridade vocálica dos finais das palavras “shoulders” e “rafters”, perceptível apenas no original, produz um efeito de rima e reforça o aspecto poético da narrativa. Se lembrarmos a primeira e mais lírica descrição de Orlando¹⁴⁶, perceberemos

¹⁴⁴ Original: “Then suddenly, Orlando would fall into one of his moods of melancholy; the sight of the old woman hobbling over the ice might be the cause of it, or nothing; and would fling himself face downwards on the ice and look into the frozen waters and think of death” (p. 33-34).

¹⁴⁵ Original: “Orlando's fathers had ridden in fields of asphodel, and stony fields, and fields watered by strange rivers, and they had struck many heads of many colours off many shoulders, and brought them back to hang from the rafters” (p. 11).

¹⁴⁶ Cf. página 31.

também a exploração de recursos poéticos tais como assonância e repetição que, embora na tradução o lirismo seja notável, é apenas ao observar o encadeamento no original que notaremos com mais evidência esse aspecto.

Talvez a articulação desses procedimentos, tão recorrentes como se pôde observar na obra em questão, não fossem tão dignos de nota se não fosse o fato de o próprio protagonista ser poeta e tivesse os mais extraordinários pensamentos sobre poesia: “porque suas ideias acerca dos poetas e da poesia eram as mais absurdas e extravagantes” (WOOLF, 2003, p. 14-15).¹⁴⁷ Assim, tais ideias podem ser comprovadas por seu inusitado poema secular “The oak tree”, que levou a vida toda da personagem para ser finalizado. Orlando questiona: “Como, porém, falar com um homem que não nos vê, que está vendo ogros, sátiros ou talvez o fundo do mar?”¹⁴⁸ (WOOLF, 2003, p. 15); e com isso, remonta-se a discussão que abriu este capítulo sobre o fantástico enquanto modo subversivo. O contraponto do homem que não vê nada a não ser qualquer coisa que não exista na realidade palpável, mas apenas em sua imaginação, torna-se metáfora do fazer literário e da própria narrativa enquanto fantasia. Afinal, o que é o fantástico senão uma desautomatização da percepção realista, ou “verdadeira”, do mundo. Essa visão fantasística da própria personagem permeia toda a obra, desde as digressões “plástico-poético-biográficas” até as cenas mais explícitas que permitem uma observação mais clara desse aspecto. Como no trecho:

Certa manhã de junho – um sábado, 18 – deixou de levantar-se à hora habitual e, quando o camareiro o foi chamar, encontrou-o profundamente adormecido. Não pôde ser despertado. Jazia como num desmaio, sem respiração perceptível; e embora levassem cães para ladrar debaixo de suas janelas; e tocassem continuamente címbalos, tambores, crótalos, em seu quarto; e pusessem um ramo de urzes debaixo do seu travesseiro; e lhe aplicassem nos pés emplastos de mostarda, nem assim despertou, nem se alimentou, nem deu nenhum sinal de vida durante sete dias completos. No sétimo dia, despertou à hora do costume (precisamente às oito menos um quarto) e expulsou da sua câmara toda a multidão de comadres e curandeiros; o que era bem natural; mas o estranho é que não aparentasse nenhuma consciência daquele desmaio e se vestisse e mandasse buscar o cavalo, como se tivesse despertado de um sono comum. (WOOLF, 2003, p. 45-46)¹⁴⁹

¹⁴⁷ Original: “for he had the wildest, most absurd, extravagant ideas about poets and poetry” (p. 17).

¹⁴⁸ Original: “but how speak to a man who does not see you? who sees ogres, satyrs, perhaps the depths of the sea instead?” (p. 17).

¹⁴⁹ Original: “One June morning – it was Saturday the 18th – he failed to rise at his usual hour, and when his groom went to call him he was found fast asleep. Nor could he be awakened. He lay as if in a trance, without perceptible breathing; and though dogs were set to bark under his window; cymbals, drums, bones beaten perpetually in his room; a gorse bush put under his pillow; and mustard plasters applied to his feet, still he did not wake, take food, or show any sign of life for seven whole days. On the seventh day he woke at his usual time (a quarter before eight, precisely) and turned the whole posse of caterwauling wives and village soothsayers out of his room, which was natural enough; but what was strange was that he showed no consciousness of any such trance, but dressed himself and sent for his horse as if he had woken from a single night's slumber.” (p. 49-50).

Esse é um dos primeiros momentos fantásticos da narrativa. Estamos diante de um acontecimento que vacila entre a ordem “natural” das coisas, isto é, a inquestionável necessidade humana de dormir e acordar depois de determinado tempo, que geralmente não excede metade de um dia, e o encadeamento “sobrenatural” que é inserido pela transgressão dessa ordem. O sono profundo no qual Orlando permanece por sete dias não é explicado racionalmente e passa despercebido pela protagonista, ainda que para as outras personagens e a voz narradora o fato seja concebido como “estranho”. Pela ausência de perturbação das personagens – pois embora haja a tentativa de explicação, o acontecimento é perpassado completamente pelo mistério – pode-se aproximar a narrativa do conceito de maravilhoso todoroviano, explicitado no começo deste capítulo, na medida em que o sobrenatural é percebido como tal; nesses termos, no entanto, o fantástico enquanto vacilação deixa de existir. Para além das subdivisões de Todorov, devemos pensar esse modo como um meio de desafio que vai de encontro ao factual para reconfigurá-lo dentro de uma nova ordem. Assim, as observações tecidas pela voz narradora antes da inserção do acontecimento inusitado, transcrito acima, oferece-nos pistas de que algo está para acontecer, pois foge aos “rastros indeléveis da verdade” (WOOLF, 2003, p. 45)¹⁵⁰, responsabilidades do/a biógrafo/a, para se situar num contexto de mistério. Outros indícios são dados também pela voz que narra, por esta vacilar entre o ofício baseado em fatos e a exposição fantasiosa da personagem, de modo que, nesses momentos surreais, seu cuidado em livrar-se das consequências fantásticas é enfatizado constantemente por avisos sobre o caráter não documentado de tais acontecimentos. Segundo Leon Edel, que foi crítico literário e biógrafo, “*Orlando* [...] não é, na realidade, nem uma piada literária, nem inteiramente um romance: pertence a outro gênero. É uma fábula – uma fábula para biógrafos/as”(EDEL apud DIBATTISTA, 2006, p. liv)¹⁵¹; no entanto, para além das implicações restritivas que essa asserção pode sugerir, a conclusão do autor reforça o caráter mágico dessa narrativa.

Em “Phases of fiction”, ensaio que “preocupou Woolf durante a escrita de *Orlando*” (DIBATTISTA, 2006, p. liv), a autora britânica discorre de modo bem particular sobre algumas obras e autores/as e suas respectivas características. Assim, Woolf passa pelos realistas e românticos, comediantes e psicólogos, para finalmente, falar sobre os satíricos e poetas. Sem dispensar atenção a cada um desses tópicos, no entanto, visto que não

¹⁵⁰ Original: “indelible footprints of truth” (p. 49).

¹⁵¹ Original: “*Orlando* [...] is in reality neither a literary joke nor entirely a novel: it belongs to another genre. It is a fable – a fable for biographers”.

contribuiriam muito para este estudo, observemos apenas que parece haver certa aproximação entre os últimos e a obra em questão. Destacando-se que o penúltimo tópico é intitulado “The satirists and fantastics” e que o mundo narrado pelos satíricos “não é o mundo como nós o conhecemos. Mas não é um mundo de sonho, um mundo de fantasia pura; é perto o suficiente de ser uma paródia do nosso mundo e de fazer nossas próprias loucuras e as solenidades de nossas instituições parecerem um pouco bobas” (WOOLF, 1929, p. 405)¹⁵², percebemos como a compreensão da sátira e, em certa medida, da fantasia também, diz respeito a um modo diferente de ver o mundo, de parodiá-lo, pondo em xeque sua ordem. O posicionamento de Woolf quanto à Laurence Sterne pode ser estendido à sua própria obra, se pensarmos no “senso de elasticidade” (WOOLF, 1929, p. 406) que nos faz perdidas/os em nossas próprias direções. É nesse aspecto que a plasticidade em *Orlando: a biography* emerge, enquanto sátira fantasística e poesia; pois, como pudemos comprovar mais acima com trechos da obra e do referido ensaio de Woolf, no qual a escritora investiu atenção à poesia em um dos tópicos, sua preocupação com o experimentalismo que esgarça os paradigmas da prosa é notável. Salienta-se, também, sua preferência pelo termo “fases”, por ser mais permeável, em detrimento dos mais rígidos “gênero” ou “modo” (DIBATTISTA, 2006, p. 1v); suas escolhas teóricas parecem se refletir, portanto, em sua produção literária.

Se voltarmos à cena da transformação da protagonista, constataremos mais uma vez o caráter satírico-fantástico da narrativa. Após o incidente com Harriet, Orlando foge para Constantinopla, onde se torna embaixador. Se o início do segundo capítulo traz evidente o posicionamento de esquiwa da voz narradora diante do caráter não documentado dos acontecimentos, como exposto mais acima, o terceiro capítulo se inicia com “menos informações” (WOOLF, 2003, p. 79)¹⁵³ ainda. Novamente, há um vacilo da voz que narra diante da impossibilidade de capturar os fatos de forma clara e seu consequente desvio para um contexto de suposições e imaginação explícitas, de modo que o ofício do/a biógrafo/a é nitidamente ironizado. Nesse momento, a narrativa condensa uma maior elasticidade, à medida que excede mais intensamente os planos literário, histórico e ideológico. Até a grande transformação, somos bombardeadas/os por uma série de fragmentos de outras personagens que narram suas versões sobre os acontecimentos estranhos. O foco narrativo é multiplicado, então, como forma de preservar a credibilidade do/a biógrafo/a, embora o efeito produzido talvez se aproxime mais de uma desconfiança. A história, concebida como uma “verdade”

¹⁵² Original: “is not the world as we know it. But it is not a dream world, a world of pure fantasy; it is close enough to be a parody of our world and to make our own follies and the solemnities of our institutions look a little silly”.

¹⁵³ Original: “least information” (p. 88).

baseada em provas, fatos palpáveis, tem sua torre de marfim quebrada ao ser deflagrado seu caráter subjetivo, textual e ficcional; isto é, só pode ser acessada através de outros textos, sendo, portanto, difícil de apreendê-la como uma categoria puramente verdadeira.

Assim como o acontecimento estranho descrito anteriormente, quando Orlando, após sua desilusão amorosa com Sasha, foi encontrado profundamente adormecido, a nova situação que precede à mudança de gênero da personagem se configura similarmente. Novamente em sono profundo, a personagem permanece dormindo por sete dias, como se esse período caracterizasse uma pequena morte, até o momento do novo renascimento de Orlando. Esses acontecimentos estranhos são levados ao extremo pela voz que narra:

E agora baixa de novo a obscuridade, e Oxalá fora mais profunda! Oxalá, quase o exclamamos do fundo do coração, oxalá fora tão profunda que se não pudesse distinguir nada, através da sua opacidade. Oxalá pudéssemos aqui tomar da pena e escrever nesta obra a palavra FINIS. Oxalá pudéssemos poupar ao leitor o que se vai passar, e dizer-lhe em poucas palavras: Orlando morreu e foi enterrado. Mas aqui, ai de nós! a verdade, a franqueza, a honestidade, austeras deusas que montam guarda ao tinteiro do biógrafo, gritam: “Não!” Levando aos lábios suas trombetas de prata, exigem, em unísono: “Verdade!” E de novo gritam: “Verdade!” E pela terceira vez estrugem, unânimes: “A verdade e só a verdade!”¹⁵⁴ (WOOLF, 2003, p. 88)

A perplexidade da voz narradora é notável nesse trecho, de modo que seu desejo em poder finalizar a biografia nesse momento, mesmo que para isso a vida de Orlando seja sacrificada, sugere certa aflição diante do inexplicável. As repetições (oxalá)¹⁵⁵ e a personificação caracterizam, assim, a impaciência e, paradoxalmente, a entrega do/a biógrafo/a, responsável pela narração, ao mundo de fantasia. A hesitação que emerge do medo do obscuro, como percebemos acima, torna-se, portanto, um indício de que essa voz não é confiável. Poder-se-ia afirmar até que são os elementos “realistas” – expresso acima pela reiteração irônica do termo “verdade” – os grandes estranhos a essa narrativa, pois é do sono profundo de Orlando, que nós leitoras/es também somos impelidas/os a sonhar e a propagar, nesse transe, o desejo de ir além e permanecer.

Após a agitação da voz narradora, segue-se talvez a principal cena fantástica da obra: o

¹⁵⁴ Original: And now again obscurity descends, and would indeed that it were deeper! Would, we almost have it in our hearts to exclaim, that it were so deep that we could see nothing whatever through its opacity! Would that we might here take the pen and write Finis to our work! Would that we might spare the reader what is to come and say to him in so many words, Orlando died and was buried. But here, alas, Truth, Candour, and Honesty, the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer, cry No! Putting their silver trumpets to their lips they demand in one blast, Truth! And again they cry Truth! and sounding yet a third time in concert they peal forth, The Truth and nothing but the Truth! (p. 99).

¹⁵⁵ Em inglês, a repetição é de “would that...”.

momento em que as senhoras da Pureza, da Castidade e da Modéstia entram no quarto em que Orlando dorme e começam uma série de encantamentos cujos propósitos vão sendo desvendados aos poucos. Assim, a senhora da Pureza clama:

“Sou eu que guardo o sono do veado; a neve me encanta, e o nascer da lua, e o mar prateado. Com minha roupagem cubro os ovos das galinhas pintalgadas, e as listradas conchas marinhas; cubro o vício e a pobreza. Por cima de todas as coisas frágeis, sombrias ou duvidosas desce o meu véu. Por isso, não fales, não reveles! Piedade, oh, piedade!” (WOOLF, 2003, p. 89)¹⁵⁶

Além do hermetismo que permeia toda a passagem, como se pode ver, característico da atmosfera onírica de irrealidade e transbordante em lirismo, é destacável a função plástica do vestuário. Vimos no capítulo anterior como os trajes contribuem para a construção de identidades dissonantes das normas de gênero instituídas culturalmente ao longo da história. Agora, podemos observar como o vestuário é explorado também para construir a plasticidade poética da narrativa. A roupagem – que pode ser traduzida como túnica ou manto – da Senhora da Pureza tem como função principal o encobrimento, a ocultação das “coisas frágeis”, de modo que o vestuário passa a ser a própria condição do fantástico. Em outras palavras, a permanência do mistério sobre Orlando adormecido, tão almejado pela personificação da pureza, só é possível por meio da dissimulação que seu roupão possibilita. De maneira semelhante, a Modéstia clama: “[...] deixo cair meu manto”¹⁵⁷ (WOOLF, 2003, p. 89), enfatizando a força plástica do vestuário em obscurecer, tornar opaca também a própria narrativa.

Considerando que a ambivalência é um de seus pilares, *Orlando: a biography* deve ser observado em um “[...] duplo sentido, ambos divertido e sério ao mesmo tempo” (DIBATTISTA, 2006, p. lii)¹⁵⁸ e, nesse sentido, também como uma fantasia: seja no que diz respeito à sátira que Woolf faz da coerência identitária de gênero, como analisei no capítulo anterior; ou enquanto narrativa elástica, visto que foge continuamente a qualquer definição cristalizada. Como pudemos observar com trechos desse romance-biografia-fantasia, alguns aspectos de técnicas que Woolf explora em muitas de suas obras são recorrentes também nessa narrativa, sendo notável, sobretudo, o modo como esses experimentalismos possibilitam

¹⁵⁶ Original: ““I am the guardian of the sleeping fawn; the snow is dear to me; and the moon rising; and the silver sea. With my robes I cover the speckled hen’s eggs and the brindled sea shell; I cover vice and poverty. On all things frail or dark or doubtful, my veil descends. Wherefore, speak not, reveal not. Spare, O spare!”” (p. 100).

¹⁵⁷ Original: “I let my mantle fall” (p. 101).

¹⁵⁸ Original: “[...] double sense, both of them fun and serious at the same time”.

o abalo das barreiras, literárias, históricas, estéticas ou interartísticas e ideológicas. Em conjunto, todas as suas obras parecem construir uma grande poética/política da transgressão. Os diversos fios que perpassam *Orlando: a biography* afrouxam, principalmente, nossas vistas automatizadas pelos “trajes da verdade”, direcionando-nos para aquilo que muitas vezes é inconcebível ou inexplicável. No espaço fantástico dessa narrativa, lugar em que Orlando quebra a rima por não conseguir descrever o verde na natureza, somos forçadas/os a esgarçar o velho tecido de nossas experiências e concepções desgastadas para renovar e reelaborar o mundo e a própria literatura como somos conduzidas/os a conhecer.

3.2. Vestuário, biografia e performance: apontamentos sobre as ilustrações

Como se vem discutindo ao longo deste estudo, o vestuário é um dos artifícios mais explorados por Woolf na construção das personagens. A função desse elemento consiste em enevoar suas identidades, pois opera a favor do jogo da dissimulação, enquanto máscara que mascara sua própria natureza. O vestuário reforça também o aspecto fantástico observado no tópico anterior, na medida em que contribui para construção surreal das personagens. Em outras palavras, se observei o fantástico enquanto modo de expressão subversiva, em concordância com Todorov e Jackson, ao analisar certos trechos da obra estudada, como se pôde ver anteriormente, o vestuário, ao possibilitar o questionamento das identidades pretensamente coerentes veiculadas por normas de gênero inteligíveis, subverte essa construção histórico-ideológica que internalizamos. Assim, Woolf alerta-nos para a utopia da coerência identitária ao direcionar nossa atenção para identidades alternativas possíveis.

Ainda que se tenha empreendido um estudo sobre as descrições do vestuário em cenas pontuais de surgimento das personagens, sua expressão visual – configuradas nas ilustrações que ajudam a compor o romance – também é enriquecedora para as reflexões sobre essa plasticidade narrativa discutida neste capítulo. Destaco, portanto, a importante presença das fotografias (e reproduções de pinturas) no texto original, mas que estão ausentes na edição traduzida por Cecília Meireles¹⁵⁹ e também em várias das edições em inglês subsequentes à original, como é o caso da publicada pela editora Granada em 1984, listada nas referências. Considerando que elas fazem parte da construção paródica de uma biografia, essa retirada, além da simplificação do título para *Orlando*, reduz o jogo escritural e a plasticidade que

¹⁵⁹ Discutirei melhor o teor dessas construções identitárias a partir da observação das relações comparativas entre a edição em inglês e a traduzida no tópico seguinte “A traição de Meireles: problematizando a tradução”.

resulta das interfaces entre imagens e texto, que é observada na edição original. As fotografias, embora “reais”, visto que algumas representam a própria Vita Sackville-West, para quem o livro é dedicado, possuem a função simbólica de imagem fantasística de um/a Orlando ficcional. Ressaltam-se também suas relações com o vestuário, visto que expõem o caráter plástico deste na narrativa: se refletimos sobre seu aspecto escrito no capítulo anterior, com ênfase na construção identitária, é interessante também pensarmos no confronto com seu aspecto imagético (vide anexos ao final). Nas palavras de Bowlby “todos os álbuns fotográficos de família têm essa qualidade: eles são registros factuais – como era, realmente, então – e também poses, construindo conscientemente uma imagem [...]” (BOWLBY, 1997, p. 153-154).¹⁶⁰ Assim, as ilustrações presentes na edição original do romance têm uma dupla função, pois são elementos que constroem ficcionalmente as personagens, além de atuarem em paralelo com a memória, visto que “realmente” dizem respeito a um álbum de família. Tendo em vista isso, examino em seguida as interseções entre imagens, história e ficção a partir da alusão às pessoas que existiram realmente em dada época, em relação a trechos da obra que dialogam estreitamente com as fotografias e reproduções de pinturas. Dessa forma, descrevo brevemente e exploro os aspectos dessas imagens que corroboram para as problematizações das construções identitárias na obra como um todo.

Há oito ilustrações, listadas antes do início da narrativa e dispersas ao longo do texto, que contribuem para a construção fantasística das personagens Orlando, Sasha e Harriet/Harry, assim como da própria biografia paródica. Os comentários a seguir observam essas duas possibilidades em relação à importância das ilustrações para a construção da plasticidade narrativa que venho argumentando neste capítulo¹⁶¹. Todas as referências históricas que serão descritas abaixo foram extraídas do paratexto ao final da edição em inglês utilizada neste estudo.

A primeira ilustração é intitulada “Orlando as a Boy” (“Orlando quando menino”) e parece sugerir uma capa de livro (anexo I), visto que antecede o título do romance. Na realidade, é Edward Sackville, pintado por Cornelius Nuie em 1640, quem figura na imagem. O cruzamento entre a referência histórica e a personagem no começo da narrativa é possível, principalmente, pela observação das imagens das roupas. Assim, contrapondo a descrição dos trajes de Orlando menino “[...] bragas carmesins, gola de renda, colete de tafetá e sapatos com

¹⁶⁰ Original: “All family album photos have this quality: they are both factual records – how it was, really, then – and also poses, self-consciously constructing an image [...]”.

¹⁶¹ A ausência de comentários sobre a ilustração de Shelmerdine, bem como do respectivo anexo, justifica-se apenas como parte do recorte analítico desenvolvido neste estudo.

rosetas grandes”¹⁶² (WOOLF, 2003, p. 14) à ilustração do anexo I, perceberemos certa referência também aos modelos descritivos das revistas de moda, os quais servem mais como legendas para fotografias. No entanto, Woolf insere essa descrição noutra contexto, o literário, de modo que a ligação do texto com a ilustração que aparece primeiramente na narrativa torna-se possível por certo resquício de lembrança na mente do/a leitor/a. Essa conexão entre descrição e imagem é mais um traço que reforça o esfacelamento das fronteiras e da plasticidade na obra estudada, visto que contribui para jogo performático do texto.

A segunda ilustração (anexo II) é “The Russian Princess as a Child” (“A princesa russa quando criança”) (WOOLF, 2006, p. 41) e surge no primeiro capítulo quando a trama converge para a relação entre Orlando e Sasha. A imagem é de Angelica Bell aos nove anos de idade, sobrinha de Woolf, fotografada por sua mãe Vanessa em 1928. Como foi produzida com o objetivo de figurar expressamente em *Orlando: a biography* a referência à moda russa é bastante clara, além do mistério, também inserido na imagem: a menina tem apenas à mostra a parte de cima de seu corpo, em trajes russos folgados; seus braços estão cruzados e a cabeça levemente inclinada; a feição é séria e seus olhos estão escurecidos pela sombra – provavelmente por causa da posição da luz. Interessante observar também o aspecto exótico dessa imagem, que é reforçado pela presença marcante dos trajes à moda russa e condensado, mais uma vez, em certos significados que estão no texto verbal.

A terceira e a quarta ilustrações, “The Archduchess Harriet” (“A arquiduquesa Harriet”) (p. 85) e “Orlando as Ambassador” (“Orlando quando embaixador”) (p. 95), são retratos de Mary e Lionel Sackville, que foram condessa e duque de Dorset respectivamente. Além de serem fotografias ricas (anexos III e IV), no que diz respeito ao vestuário, pois mantêm uma relação estreita com cenas pontuais em que figuram as personagens Orlando e Harriet/Harry – assim como podemos observar também com a imagem de Edward Sackville acima –, que pudemos observar no capítulo anterior, elas também reforçam a marcação da temporalidade na obra, se considerarmos que parece haver uma aproximação entre os períodos em que Mary e Lionel viveram realmente (ela no final do século XVI e início do século XVII; ele no final do século XVII e início do século XVIII) e os trechos em que essas ilustrações foram inseridas.

Por fim, as imagens dos anexos V, VI e VII são da própria Vita Sackville-West. Os anexos V e VI foram fotografados em estúdio por Lenare e pela parceria de Vanessa Bell e Duncan Grant respectivamente, em 1927; no primeiro, a poeta é mostrada envolta num tecido,

¹⁶² Original: “on crimson breeches, lace collar, waistcoat of taffeta, and shoes with rosettes on them” (p. 16).

sem que seja possível perceber se se trata de parte de um vestido ou um pedaço qualquer de malha, e num colar de pérolas, de modo que podemos notar mais uma vez a aproximação do texto e da imagem, pois é nesse período que, já tendo se transformado em mulher, “com alguns dos guinéus que lhe sobraram, depois da venda da décima pérola do seu colar, Orlando tinha comprado um enxoval completo de mulher, como os que então se usavam; e foi vestida como uma jovem inglesa de alta classe que se apresentou ao convés do *Enamoured Lady*”¹⁶³ (WOOLF, 2003, p. 101) – citação retomada para explicitar esse outro contexto discursivo. Como podemos observar, tanto na fotografia quanto nesse excerto o colar de pérolas é o elemento de aproximação que sugere a impressão de “verdade” da biografia narrada. No anexo VI, Sackville-West aparece envolta em uma espécie de túnica solta florida, numa composição que pouco ressalta qualquer traço que remeta ao estereótipo de feminilidade geralmente atribuído como inerente à mulher, uma vez que sua silhueta não é marcada pelos trajes e seu rosto não possui traços suaves, como os que aprendemos a esperar de uma pessoa do gênero feminino. Nessas duas imagens, podemos perceber, portanto, que o rosto andrógino da poeta contribui com a construção da ficcionalidade em *Orlando: a biography*. O anexo VIII, que apresenta uma cena de Vita Sackville-West no jardim de sua casa, foi “fotografado expressamente para o livro por Leonard Woolf, em 1928” (WOOLF, 2006, p. 256)¹⁶⁴, de modo que reforça também (assim como o anexo II) o propósito e comprometimento da escritora com o jogo paródico dessa narrativa.

Todas as ilustrações figuradas na edição original da obra ampliam, portanto, a fantasia de “verdade” dos fatos narrados. Não que Woolf os tenha inserido com esse propósito. Na verdade, a escritora inglesa parece menos querer esse efeito do que ressaltar o aspecto de uma falsa realidade. Confundindo as fronteiras entre história e ficção a partir da ficcionalização das fotos dos álbuns de família de Vita Sackville-West, Woolf também promove um questionamento irônico acerca das divisões entre texto biográfico e literário, como já discutido anteriormente, de modo que sua ficção sugere que um é constituído no outro e vice-versa. Dessa maneira, parece haver certa aproximação entre a concepção descrita por J. A. Cuddon de que a biografia enquanto “forma literária” (1992, p. 89) se tornou muito popular desde o século XVII, e o modo como Woolf explora características desse tipo de expressão para desconstruir os aspectos da narrativa tradicional e da própria biografia enquanto gênero embasado em fontes documentais, verdadeiras. Se o travestimento de Harry em Harriet é uma

¹⁶³ Original: “With some of the guineas left from the sale of the tenth pearl on her string, Orlando bought herself a complete outfit of such clothes as women then wore, and it was in the dress of a young Englishwoman of rank that she now sat on the deck of the *Enamoured Lady*”. (p. 113)

¹⁶⁴ Original: “taken expressly for the book by Leonard Woolf in 1928”.

paródia subversiva de gênero identitário, no sentido de revelar a construção fantasística da coerência dos sujeitos, a transgressão que a obra estudada provoca, nos termos de um desdobramento dessa palavra, que no inglês é bem expressivo (*genre* e *gender*), permite pensá-la em consonância com Butler, quando a autora reflete sobre a performance de gênero do *drag*. Argumentando que “ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero”¹⁶⁵ (2012, p. 196), o artifício utilizado pela autora sugere o caráter parodístico dessa imitação, que expõe a fabricação da ideia de essência por meio de atos performativos constantemente repetidos. Essa noção dialoga, portanto, com a afirmação de Hutcheon, para quem “a paródia [...] é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte” (1991, p. 175).

A consequência dessa performance é, então, o deslocamento de sentido do gênero enquanto finalidade para uma exposição crítica do gênero como uma máscara, ou roupa que as pessoas vestem para se enquadrarem e sentirem-se identificadas como “mulheres” ou “homens”. Butler denuncia esse aspecto normativo do gênero e afirma o caráter subversivo de identidades alternativas como a *drag*. Meu argumento é que a construção ficcional subversiva de Harriet/Harry dialoga com essa teorização butleriana, na medida em que a construção da personagem, assim como a da *drag*, transgride as normas de gênero inteligíveis. Estendendo essa reflexão sobre a construção ambivalente da narrativa em torno dos gêneros biografia e romance, podemos pensar essa ironia que resiste a classificações como um ato performático. As fotografias fazem parte da escritura paródica que, além de deflagrarem a diluição dos limites dos gêneros textuais, visto que operam como máscaras de uma suposta biografia, também reafirmam, como dito acima, o jogo de dissonâncias identitárias provocado pelo vestuário; basta observarmos, principalmente, os anexos V e VI: a composição das imagens, fotografadas em estúdio, reforçam a androginia, não só pelos trajes usados, como pelos traços do rosto de Sackville-West-Orlando que remetem “[à] força do homem e [à] graça da mulher”¹⁶⁶ (WOOLF, 2003, p. 91). Assim, as fotografias são elementos indispensáveis para a construção da plasticidade performática do texto e a retirada delas, como na edição traduzida por Meireles, ou mesmo nas edições subsequentes acima mencionadas, provoca certo abalo nas texturas e tessituras narrativas da edição completa. Além de ser uma “carta de amor em

¹⁶⁵ Original: “In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself” (BUTLER, 1990, 137).

¹⁶⁶ Original: “the strength of a man and a woman’s grace” (p. 102).

literatura” (NICOLSON apud BOWLBY, 1997, p. 153)¹⁶⁷ à Vita Sackville-West, *Orlando: a biography* é também uma performance de gênero, seja ele identitário ou textual.

3.3. A traição de Meireles: problematizando a tradução

*A palavra Liberdade
vive na boca de todos:
quem não a proclama aos gritos,
murmura-a em tímido sopro.*

(Cecília Meireles)

A tradução não é matéria discutida há tanto tempo na academia como se possa imaginar. Apesar de seu marco inicial ter sido a década de 50, foi apenas em 1980 que obteve autonomia enquanto disciplina. Vinculada geralmente a uma “visão marginal” (FREITAS, 2003, p. 106), na medida em que o texto fonte era concebido por sua originalidade, os/as tradutores/as, antes desse período de ascensão, estiveram presos/as à tradição logocêntrica como “transportadores[as] neutros[as]” (Idem). A autoria, nesse contexto, era vista como uma finalidade, pois conteria os significados originais que deveriam permanecer constantes no texto traduzido, como se fossem inerentes ao próprio texto fonte. Sabe-se, hoje, que tais noções encerram diversos problemas, no que diz respeito à intencionalidade do/a autor/a, cuja “morte” já foi decretada há muito por Roland Barthes, em “A morte do autor” (1968), e por Michel Foucault, em “O que é um autor?” (1969). O/A leitor/a, ao se desvencilhar da obrigação de buscar o sentido autoral, a intenção, torna-se livre para uma experiência múltipla com o texto, de modo que o/a tradutor/a – leitor/a, sobretudo – de uma posição inferiorizada, passa a ter uma posição reconhecida e respeitada no âmbito acadêmico.

Lúcia Gonçalves de Freitas destaca a desconstrução como uma das concepções teóricas mais expressivas que contribuíram para uma valorização da figura do/a tradutor/a nos últimos anos. Segundo a autora:

¹⁶⁷ Original: “love-letter in literature”.

Ela ainda vai além desses pressupostos, colocando em xeque a própria noção de autoria, ao defender a posição de que qualquer obra não é fruto das inspirações espontâneas de um autor[a], cujo trabalho na realidade consiste na representação dos sistemas institucionais vigentes em sua época dentro de um determinado contexto. Essa visão ameniza a condição de superioridade que um autor[a] tem em relação a seu[sua] tradutor[a], na medida em que o trabalho do[a] próprio[a] autor[a] do original já se constitui numa espécie de tradução de certos valores, concepções e tendências de seu momento histórico. (2003, p. 107)

Fazendo, implicitamente, referência à intertextualidade, visto que a autoria é concebida também como uma tradução, ou seja, o/a autor/a traduz não apenas os valores histórico-culturais do seu tempo, mas uma diversidade de vários outros textos, quando se refere a eles de alguma forma, Freitas, ao aderir à teoria desconstrucionista, denuncia, assim, a pretensa estabilidade intocável da “origem” de qualquer texto. A ideia de tradução neutra que apenas copia significados é então questionada e revista pelas novas abordagens teóricas. Freitas reflete ainda sobre as relações entre o processo de tradução e a formação de identidades ao observar como nós brasileiras/os somos construídas/os no contexto de um jornal bilíngue estadunidense. A autora ressalta, então, a necessidade de “Uma visão em que a tradução não se limita a transmitir valores de uma cultura-fonte a uma receptora pelo seu repasse de uma língua para outra. Mas sim uma concepção de tradução com potencial de produção de efeitos sociais extensos” (2003, p. 108). Isso revela como a linguagem é capaz de produzir identidades, principalmente no que diz respeito aos estereótipos do outro e seus respectivos efeitos nas culturas nacionais e estrangeiras.

Mas como, ou sobre quais aspectos, refletir acerca do processo de tradução de um texto literário? Entramos agora num impasse quanto aos objetivos do ato tradutório. Se pensarmos que a atividade de tradução de um texto de natureza informativa ou teórica necessita de estratégias diferenciadas das requeridas por um texto literário, por exemplo, teremos que considerar outros procedimentos para cada tipo de texto; assim, além dos recursos estruturais para o ajustamento de determinado tema, a “criatividade do tradutor[a]” (GONÇALVES, 1999, p. 42) também deve ser considerada como um aspecto a ser avaliado. O paradoxo é inevitável: se para as perspectivas mais atuais o/a tradutor/a tem mais liberdade no ato tradutório, em oposição às abordagens tradicionais nas quais o texto fonte parece encerrá-lo numa prisão, como tangenciado acima; no que diz respeito a um texto literário, é cabível a reflexão sobre como as relações entre texto fonte e traduzido são estabelecidas, isto é: em que medida a tradução deve ser “fiel” ao original; até que ponto o/a tradutor/a pode recorrer a artifícios de adaptações para determinadas metáforas e alegorias. Longe, porém, de

pretender estender a discussão em torno de todos os aspectos da tradução, meu objetivo nesta seção é comparar, travando reflexões críticas, os trechos utilizados ao longo deste estudo da edição original de *Orlando: a biography* e da tradução meireliana. Referindo-me ao termo “traição”, que é uma noção corrente para designar traduções que se afastam dos textos originais¹⁶⁸, atento para as escolhas tradutórias problemáticas de Cecília Meireles, no que diz respeito ao aspecto de gênero identitário. Assim, observo os traços que se referem ao emprego pronominal e lexical nas traduções que apresentam certa perda de sentido do texto fonte.

Há, portanto, duas abordagens que, de modo geral, excluem-se: a primeira, que concebe o texto original como um alvo, uma tradução fiel que busca uma relação de equivalência em níveis lexical e semântico¹⁶⁹; a segunda, que tem por foco o público receptor do texto original numa cultura estrangeira, isto é, uma adaptação do texto fonte, ou reescritura – essa vertente é também conhecida como Escola de manipulação (GONÇALVES, 1999, p. 45). Essa interferência do/a tradutor/a no texto original é, no entanto, alvo de crítica, pois como Lourdes Bernardes Gonçalves conclui: “a questão de interferência deliberada num texto original é sem dúvida um sério problema com implicações éticas e a polêmica sobre esse tipo de tradução é inevitável” (1999, p. 46).

Há que se ressaltar, no entanto, que:

[...] a tradução literária, enquanto mediadora de um bem cultural específico, como é o texto literário, entre duas culturas distintas, representadas por duas línguas diferentes, desempenha assim um papel cada vez mais relevante na abertura da obra literária a outros espaços geográficos e a outros públicos para além da comunidade nacional e cultural que lhe é própria. (FERREIRA, 2010, p. 4)

Observa-se o caráter paradoxal do ato tradutório no contexto literário: ao mesmo tempo em que é produtivo quanto ao intercâmbio cultural, como explicitado acima, sendo capaz de romper as barreiras linguísticas entre várias regiões/nações, por outro lado, apresenta um lado problemático de afastamento drástico do texto fonte. Assim, torna-se necessário pensar em que medida o trabalho de tradução é “livre” e pode interferir no texto original.

Feitas essas primeiras observações, é cabível uma reflexão sobre alguns trechos da edição traduzida de Cecília Meireles, da obra woolfiana analisada. Carioca e proclamada poeta brasileira, em terras natais e estrangeiras, Meireles também se dedicou a traduções, dentre as quais, peças de Federico Garcia Lorca e poemas de Rainer Rilke; além da obra aqui

¹⁶⁸ Esta noção é cristalizada no provérbio de origem italiana “Tradutores, traidores”.

¹⁶⁹ Sobre essa perspectiva cf. Juliane House, em *A model for translation quality assessment* (1981), e Peter Newmark, em *A textbook of translation* (1988).

estudada de Virginia Woolf, *Orlando: a biography*. Assim, a escolha da epígrafe¹⁷⁰ que abre esta seção pode ser aproximada à discussão iniciada, na medida em que o eu-lírico traz à tona a liberdade enquanto desejo proclamado ou murmurado. Se a considerarmos, no entanto, no contexto tradutório, constataremos seu caráter paradoxal, pois ainda que a tradução seja uma atividade necessária que requeira certa liberdade do/a tradutor/a para se realizar, por outro lado, como o eu-lírico retoma em outro verso do mesmo poema, “é amarga, a liberdade”; assim, mesmo que murmurada em “tímido sopro”, por vezes, num texto traduzido, ela pode ser nociva e indesejada.

Conforme notas tecidas no capítulo anterior, algumas traduções da escritora brasileira são problemáticas quanto ao desdobramento de gênero analisado anteriormente; seja no que diz respeito às marcas identitárias apagadas pela poeta ou ao jogo paródico biografia-romance, que tem sua plasticidade “ferida” em parte pela ausência das ilustrações, como vimos na seção anterior. Nesse sentido, se confrontarmos os trechos: “Voltou à primeira página e leu a data: 1586, escrita pela sua mão adolescente” (WOOLF, 2003, p. 157) e “She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand” (WOOLF, 2006, p. 173); torna-se fácil perceber implicações não muito positivas se atentarmos para a perda de significação que as omissões do sujeito feminino “she” provocam. A preferência de Meireles em adaptar o termo “boyish” (de menino) por “adolescente”, nessa sequência, ofusca o efeito de contraste que se pode visualizar no original (sua – dela – própria mão de menino); em outras palavras, há um apagamento da ambivalência de gênero, que é condensada nessa passagem e constante em toda a narrativa, além do afastamento de significado da tradução do termo referido acima.

De forma semelhante, ao final da cena da transformação de Orlando: “He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess – he was a woman.” (WOOLF, 2006, p. 102); podemos perceber que a escolha de Meireles em não marcar a presença do pronome revela implicações fortes quanto ao sentido de ambivalência de gênero na passagem original: “Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: “Verdade! Verdade! Verdade!” E não podemos deixar de confessar: era mulher.” (WOOLF, 2003, p. 91). Considerando que em português é possível se omitir o sujeito gramatical, deixando-o subentendido na desinência verbal, diferentemente do

¹⁷⁰ Extraída da coletânea de poemas *Romanceiro da inconfidência* (1953): uma de suas obras mais conhecidas, na qual o eu-lírico “canta” a história de Minas Gerais até o despontar do acontecimento marcante conhecido como Inconfidência Mineira, como o título da coletânea sugere.

que acontece em língua inglesa, à primeira vista a tradução não apresenta muitos problemas. Porém, se refletirmos um pouco sobre a função ecoante desse sujeito, que se repete em três badaladas, assim como “Truth!”, até a sequência final afastada por um travessão, chegaremos à conclusão de que sua presença é imprescindível na construção plástica da narrativa. Assim, se traduzido como “ele era uma mulher”, o efeito produzido talvez se aproximasse mais do original, na medida em que o contraste de gênero e a dubiedade permaneceriam os mesmos. Ao propor o uso de estratégias de tradução no contexto de ensino do inglês como língua estrangeira, Ildney Cavalcanti (2008) tece uma análise do fragmento subsequente a esse acima. Ainda que seus objetivos, nesse artigo, sejam metodológicos, com vistas à sala de aula, sua preocupação com a categoria de gênero enquanto “questão polêmica, em ambas as culturas envolvidas (a britânica e a brasileira)” associada com a “observação das dimensões linguísticas, literárias e culturais” (p. 85), dialoga estreitamente com os objetivos de análise empreendidos no presente estudo. Destacando a oscilação dos pronomes *he/his*, *they/their* e *she/her* no fragmento original analisado, Cavalcanti atenta para o fato de a tradução meireliana simplificar esse uso com os pronomes *sua/seu*, visto que na língua portuguesa o pronome possessivo concorda com o objeto, apagando por isso a marca de “gênero de quem possui”. O extremo desse apagamento é apontado pela autora com a observação de que o trecho “His memory – but in future we must, for convention’s sake, say “her” for “his”, and “she” for “he” – her memory [...]” (WOOLF, 2006, p. 103), foi suprimido por Meireles na edição traduzida. A retirada dessa passagem que traz evidente a voz narradora vacilante, que oscila em dúvida diante da complexa e paradoxal identidade de gênero da protagonista, fere a possibilidade de esgarçamento da tessitura narrativa a ponto de comprometer também a plasticidade à qual tenho me referido neste capítulo. Sobre esses problemas da tradução meireliana, Cavalcanti argumenta:

Subjacente à escolha de Meireles por pronomes possessivos ambíguos e, consequentemente, pela eliminação de uma oração, está uma ideologia que apaga parcialmente a problematização crítica, levantada pela narrativa de Woolf, em relação às amarras entre as categorias de sexo biológico e os padrões identitários de gênero, sendo estes últimos culturalmente construídos. (CAVALCANTI, 2008, p. 88)

Mais uma vez, podemos observar as controvérsias que envolvem o ato tradutório, principalmente no que diz respeito aos choques entre culturas distintas, afastadas geográfica e linguisticamente. A manipulação do/a tradutor/a encontra, assim, dificuldades em transpor de forma satisfatória todas as nuances do texto fonte. Além dos aspectos observados por

Cavalcanti acima, essa plasticidade narrativa sugestiva da problematização de gênero é perceptível também, conforme argumento, em relação às escolhas lexicais relativas a itens do vestuário.

Outro apagamento é visível em “the customs sportsmen” (WOOLF, 2006, p. 84), quando a voz narradora faz referência aos conhecimentos de Harriet em áreas geralmente atribuídas a homens, e cuja tradução “regras da caça” (WOOLF, 2003, p. 76) diminui um pouco do impacto causado pela ambivalência da personagem. Ainda que todo ato tradutório implique alguma perda de sentido do texto de origem, a tradução de Meireles encerra pequenas distorções na forma e consequentemente no conteúdo da malha narrativa woolfiana.

Dentro da discussão sobre o vestuário feminino, na última seção do capítulo anterior, duas das traduções meirelianas são questionáveis. Primeiramente, a sequência “as responsabilidades e privilégios” (WOOLF, 2003, p. 101), traduzida do original “the penalties and the privileges” (WOOLF, 2006, p. 113), que, no contexto de *Orlando* mulher contribui para reforçar uma concepção sexista da figura das mulheres, que devem se submeter aos encargos de uma noção de feminilidade construída por uma matriz heterossexual e patriarcal. Para além disso, no entanto, as tais “penalidades” – tradução equivalente à “penalties” – sugerem um efeito contrário: se o termo traduzido por Meireles evidencia certa necessidade de submissão da protagonista à sua nova condição, a ideia que transborda do original, por outro lado, parece denunciar mais claramente o caráter opressor, e até punitivo, da norma cultural de gênero numa sociedade patriarcal. Ainda na esteira dessas observações, a tradução de “dark garments” (WOOLF, 2006, p. 119) por “obscuros ornamentos” (WOOLF, 2003, p. 105), sugere novamente uma associação estereotipada da mulher enquanto enfeite, objeto de adorno, em contraste com o termo mais apropriado “vestuário”. A tradução escolhida pela poeta brasileira abala, assim, a metáfora original de “estar vestida de pobreza e ignorância, que são as vestimentas obscuras do sexo feminino”; na tentativa de adaptá-la, Meireles modifica o significado, o que implica em distorções de ordem temática, estrutural e ideológica.

Em outros trechos da edição traduzida há recorrências de generalizações, tais como o uso do masculino em português para palavras da língua inglesa de gênero não definido acompanhadas do artigo “the”, como “poet” (o poeta), “biographer” (o biógrafo), “reader” (o leitor), “historian” (o historiador). No entanto, é importante ressaltar que a diferença estrutural entre as duas línguas – como, por exemplo, o fato de o artigo referido acima em inglês ser usado para designar tanto “o” quanto “a” – torna o ato tradutório um trabalho de escolhas árduas. Não podemos, por isso, desmerecer ou criticar demasiadamente a tradução de Meireles como um todo, visto que determinados posicionamentos seus, como esse, devem

também ser considerados como produtos de uma ideologia fortemente internalizada e de uma língua específica – a portuguesa. Por outro lado, é necessário problematizar de uma forma mais ampla certas posturas de Meireles, como a de traduzir “lettered people” (WOOLF, 2006, p. 22) por “homens de letras” (WOOLF, 2003, p. 19), por exemplo. A completa distorção que se pode observar é sintomática para refletir sobre a posição ontológica dos homens enquanto “pessoas letradas”, sujeito, e o reconhecimento dessa construção utópica como uma verdade tornada de “domínio público”; ao passo que a figura da mulher parece não estar inserida nesse todo, nessas “pessoas”, de modo que até a natureza de “ser humano” parece lhe ser negada: as velhas associações homem-trabalho e mulher-casa emergem, assim, do ato tradutório de Meireles, que trai a plasticidade do complexo tecido narrativo de Woolf.

ÚLTIMOS RECORTES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O alcance da obra de Virginia Woolf vem proporcionando a nós leitoras/es, acadêmicas/os ou não, uma variedade imensurável de caminhos de leitura e interpretações. A exploração constante das geografias interiores e exteriores à mente, por onde as personagens passeiam num ir e vir ondulante de efeitos incríveis, parece envolver-nos em lugares ficcionais por vezes inóspitos, onde ecoa apenas “uma voz respondendo a outra voz”¹⁷¹ (WOOLF, 2003, p. 215) – esse efeito *boomerang* da literatura, que emerge do diálogo íntimo entre leitor/a e texto. E o que fazermos senão nos entregarmos nessa frequência poética de texturas e tessituras que é *Orlando: a biography*? Abro um pouco mão do tom acadêmico apenas como uma digressão momentânea e para situar-me também como leitora “comum”: essa que lê também sem vistas a comprovações ou argumentações coerentes, que lê pura e simplesmente para experienciar os sabores e sensações do texto – esse poço de poderes sinestésicos.

Como se pôde observar ao longo deste estudo, *Orlando: a biography* gravita por paisagens insondáveis onde a coerência é posta em questão. Biografia, romance, dedicatória de amor ou tudo o que se possa dizer de sua natureza ao mesmo tempo, esse texto parece se materializar na fuga constante a qualquer definição cristalizada. Talvez ele se situe antes de tudo no não-lugar (do gênero, textual ou identitário) ou simplesmente no bolso de algum/a leitor/a, como Orlando situou sua obra-de-toda-a-vida *The oak tree*.

Objetivei nesta investigação construir um olhar interdisciplinar refratado, na medida em que cada um dos capítulos analíticos dispensou atenção a aspectos distintos, mas complementares. Se, por um lado, a análise esteve centrada no vestuário enquanto motivo agente na construção das identidades dissonantes das personagens, revelando-se também, com isso, a preocupação política e ideológica de Woolf com os questionamentos identitários de gênero (gender) e a posição da figura da mulher numa cultura patriarcal; por outro, foram analisados os aspectos do texto enquanto fantasia e paródia, na medida em que esgarça, isto é, transgride o gênero (genre) ao permanecer oscilante diante das definições “biografia” ou “romance”. O desdobramento analítico das texturas e tessituras possibilitou, assim, um olhar mais plural para a obra, visto que permitiu explorar não só uma face política do texto, cujas nuances da configuração do vestuário foram observadas a partir do entrecruzamento com as discussões sobre as identidades num plano cultural, mas também uma face mais literária, que

¹⁷¹ Original: “a voice answering a voice” (p. 238).

não se separa da primeira, na qual os artifícios narrativos utilizados por Woolf evidenciam a preocupação da autora em estabelecer novos caminhos para a prosa ficcional. Foi por meio da reflexão sobre *Orlando: a biography* enquanto paródia de gênero e performance subversiva que pudemos constatar a genialidade da escritora britânica. Assim, Woolf transborda as páginas de suas ficções e ensaios para fomentar questionamentos não apenas estéticos, mas também ideológicos.

Sua preocupação em produzir novas formas de fazer narrativa misturando elementos da poesia e de outras artes, como se pôde observar, revela seu experimentalismo, que colabora, em certa medida, na construção dos efeitos ideológicos, nos quais o “ser humano” torna-se o ponto para onde as problematizações convergem. Woolf distorce, inverte o jogo das dicotomias culturalmente fabricadas e finaliza com xeque mate, de modo que nós leitoras/es nos sentimos vencidas/os pelas novas regras do jogo. Daí sua importância literária e política, pois subverte os paradigmas nos quais estávamos condicionados a acreditar como verdades e reclama, por meio da combinação simbólica das trombetas urgindo, a única verdade crível de que ele, Orlando, era mulher; além de página. Virginia Woolf é, como se pôde notar, um caleidoscópio de possibilidades e as veredas analíticas abraçadas neste estudo pretenderam reforçar, de alguma forma, essa riqueza. É preciso desvestir-se, assim, de qualquer paradigma para se fazer completamente envolta/o nessa infinita malha textual.

REFERÊNCIAS

- ANSPACH, Sílvia. Tempo e esgarçamento da narrativa em Virginia Woolf. São Paulo, *Kalíope*, nº 2, p. 11-29. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3173/2099>>. Acesso em: 3 jan. 2014.
- APTER, Emily. Masquerade. In: *Feminism and psychoanalysis: a critical dictionary*. WRIGHT, Elizabeth (ed.). USA: Blackwell, 1992.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.
- _____. *Sistema da moda*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BATTERSHILL, Claire. “No one wants biography”: The Hogarth Press classifies *Orlando*. In: *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf: selected papers from the twenty-second annual international conference on Virginia Woolf*. Canada: 7-10 jun. 2012.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BOWLBY, Rachel. *Feminist destinations and further essays on Virginia Woolf*. Edinburgh University Press, 1997.
- BROWN, Christopher. Mystical gibberish or renegade discourse?: poetic language according to *Orlando*. p. 196-200.
- BURNS, Christy L.. Re-dressing feminist identities: tensions between essential and constructed selves in Virginia Woolf’s *Orlando*. In: *Twentieth century literature*. Vol 40, n. 3 (Autumn, 1994) pp. 342-364. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/441560>.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução de Renato Ambrósio. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- CAO, Xiaoqin. The reception of Woolf in China. In: *Virginia Woolf: art, education, and internationalism. Selected papers from the seventeenth annual conference on Virginia Woolf*. Ohio, 2007.
- CAUGHIE, Pamela L.. *Postmodern and poststructuralist approaches to Virginia Woolf*. Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies, ed. Anna Snaith, 2007. Disponível em: <http://ecommons.luc.edu/english_facpubs/6/>

_____. *Virginia Woolf's double discourse*. IL: University of Illinois Press, 1989, pp. 41-53.

CAVALCANTI, Ildney. Atitudes, latitudes, interlúdios, altitudes: reflexões sobre a tradução e o ensino de inglês como língua estrangeira. In: *Literatura & ensino*. SANTOS, Josalva Fabiana dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo (orgs). Maceió: Edufal, 2008.

CEIA, Carlos. Butch/femme. Disponível em: < http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=171&Itemid=2 > Acesso em: 19 set. 2013.

CLAYTON, Susan. O hábito faz o marido? O exemplo de uma female husband, James Allen (1787-1829). In: *Masculinidades*. SCHPUN, Mônica Raisa (org.). São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004. p. 151-174.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORREIA, Ana Maria. *Orlando* – Uma análise do mito do andrógino. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1987.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução Cristiana Coimbra. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2013.

CUDDON, J. A.. *The penguin dictionary of literary terms and literary theory*. USA: Penguin Books, 1992.

DEVITO, Jeremy. The Blurring of genre and gender in Virginia Woolf's *Orlando*. Disponível em: < http://www.iloveliterature.com/virginia_woolf_essay.html >. Acesso em: 24 dez. 2013.

DIBATTISTA, Maria. Introduction. In: *Orlando: a biography*. Harcourt, 2006.

DONALDSON, Emily. Translating painting: Virginia Woolf and the cubist aesthetic. Dissertação de mestrado, Concordia University, 1993.

DUARTE, Maria de Deus. Difficult subjects – A pair of old shoes: Van Gogh e Virginia Woolf. p. 127-143. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7752.pdf> >. Acesso em: 20 set. 2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FARIA, Thereza Maria Lustosa de Castro. *To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema. In: *Ilha do desterro*, 1990. p. 65-91. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/8790/8152> >. Acesso em: 16 set. 2013.

FERREIRA, Rui Diogo Marques. *A tradução literária numa perspectiva metodológica: problemas de tradução em Le Livre des fuites, de J.M.G. Lê Clézio*. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 2010.

FLEMING, Rory. Gender performativity and the complexities of androgyny in Virginia Woolf's *Orlando*. Disponível em < <http://web.sa.sc.edu/ink/files/2011/10/Gender-Performativity-and-the-Complexities-of-Androgyny.pdf> >. Acesso em: 20 dez. 2013.

FREITAS, Lúcia Gonçalves de. Tradução e formação de identidades: a relação entre as traduções num jornal bilíngue nos EUA e a formação de uma nova identidade do imigrante brasileiro. In: *Tradução: fragmentos de um diálogo*. AGUIAR, Ofir Bergemann de (org). Goiânia: Ed. UFG, 2003.

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. Avaliando a tradução literária. In: *Rev. De Letras*. V. 1/2, nº 21, p. 42-46, jan./dez., 1999.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. Narrativa biográfica e escrita da história: Octávio Tarquínio de Sousa e seu tempo. In: *Revista de História*. p. 129-155, 2004. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/pdf/2850/285022859007.pdf> >. Acesso em: 4 jan. 2014.

GRANT, Joanna. They came to Baghdad: Woolf and Sackville-West's levant. p. 150-158.

HASTINGS, Sarah. Sex, gender and androgyny in Virginia Woolf's mock-biographies "Friendships gallery" and *Orlando*. Cleveland state university, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História. Teoria. Ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. Routledge, 1998.

JOHNSON, Erica L. Writing the land: the geography of national identity in *Orlando*. p. 105-109.

JÚNIOR, Neurivaldo Campos Pedrosa. Literatura e pintura: correspondências interartísticas em *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

KELLEY, Joyce. "Nooks and corners which I enjoy exploring": investigatin the relationship between Vita Sackville-West's travel narratives and Woolf's writing. p. 140-149.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução Cordélia Magalhães. 2 ed. São Paulo: Arx, 2004.

MARDER, Herbert. *A medida da vida*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOI, Toril. Who's afraid of Virginia Woolf? Feminist readings of Woolf. In: *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. p. 1-18. Routledge, 2002.

MONTEIRO, Maria do Rosário. A simbólica do espaço em *The lord of the rings e Earthsea*. Tese de doutorado. Disponível em: <

http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/lotr_earthsea_rmonteiro.pdf >. Acesso em: 21 dez. 2013.

NEVEROW, Vara. The Woolf, the horse and the fox: recurrent motifs in *Jacob's room* and *Orlando*. In: *Virginia Woolf and the Natural World: selected papers from the twentieth annual international conference on Virginia Woolf*, Georgetown, 2010.

NICHOLSON, Claire. But Woolf was a sophisticated observer of fashion...: Virginia Woolf, clothing and contradiction. In: *Contradictory Woolf. Selected papers from the twenty-first annual international conference on Virginia Woolf*. Glasgow, 2011.

ROGNSTAG, Marte. The representation of gender in Virginia Woolf's *Orlando* and Jeffrey Eugenides's *Middlesex*. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25325/Rognstad_master.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 dez. 2013.

SACKVILLE-WEST, Vita. The land. Disponível para leitura em: <<http://www.gutenberg.ca/ebooks/sackvillewestv-theland/sackvillewestv-theland-00-h.html>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

SHIHADA, Isam. *A feminist perspective of Virginia Woolf's selected novels: Mrs. Dalloway and To the lighthouse*. Disponível em: <http://www.alaqsa.edu.ps/ar/aqsa_magazine/files/44.pdf>.

SPARKS, Elisa Kay. Bloomsbury in bloom: Virginia Woolf and the history of british gardens in *Orlando*. In: *Virginia Woolf: art, education, and internationalism. Selected papers from the seventeenth annual conference on Virginia Woolf*. Ohio, 2007.

SWINFORD, Elise. Transforming nature: *Orlando* as elegy. In: *Virginia Woolf and the Natural World: selected papers from the twentieth annual international conference on Virginia Woolf*, Georgetown, 2010.

TABAK, Fabi Miranda. Virginia Woolf e as práticas híbridas. Araraquara, Itinerários, nº 26, p. 109-130, 2008. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1172/952>> Acesso em: 3 jan. 2014.

WEHR, Demaris S. Androgyny. In: *Feminism and psychoanalysis: a critical dictionary*. WRIGHT, Elizabeth (ed.). USA: Blackwell, 1992.

WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. Cidade: Harcourt, 2006.

_____. *Orlando: a biography*. London: Granada publishing, 1984.

_____. *Orlando*. 2ª ed. Tradução Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. Phases of fiction. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/Bookman-1929apr-00123>> . Acesso em: 6 jan. 2014.

_____. Professions for women. Disponível em: <<http://s.spachman.tripod.com/Woolf/professions.htm>>

_____. The art of biography. In: *The death of the moth, and other essays*. The University of Adelaide Library, 2013. Disponível em:
<<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/index.html>>. Acesso em: jun. 2013.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro.

ANEXOS

I



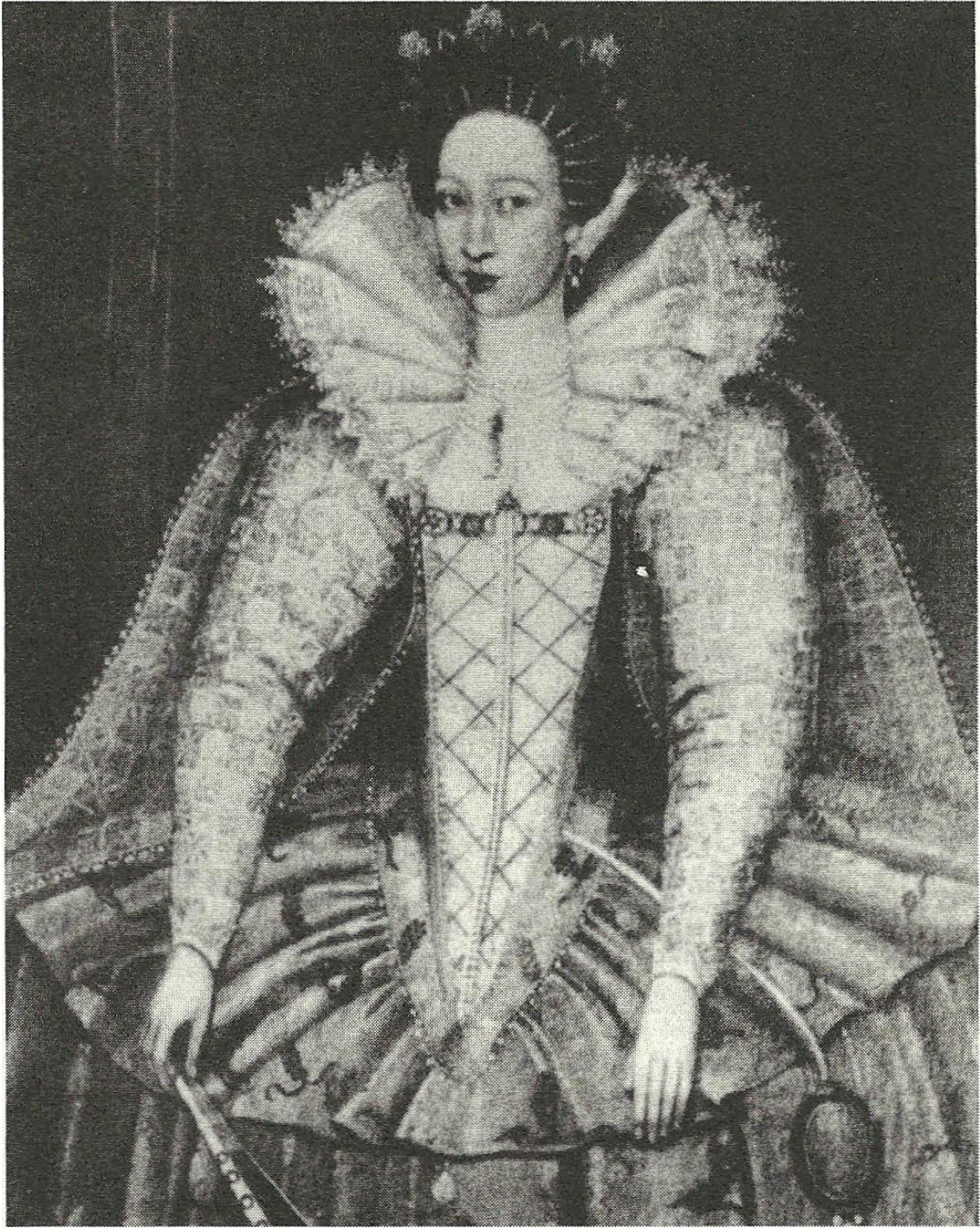
Orlando as a Boy
(frontpiece)

II



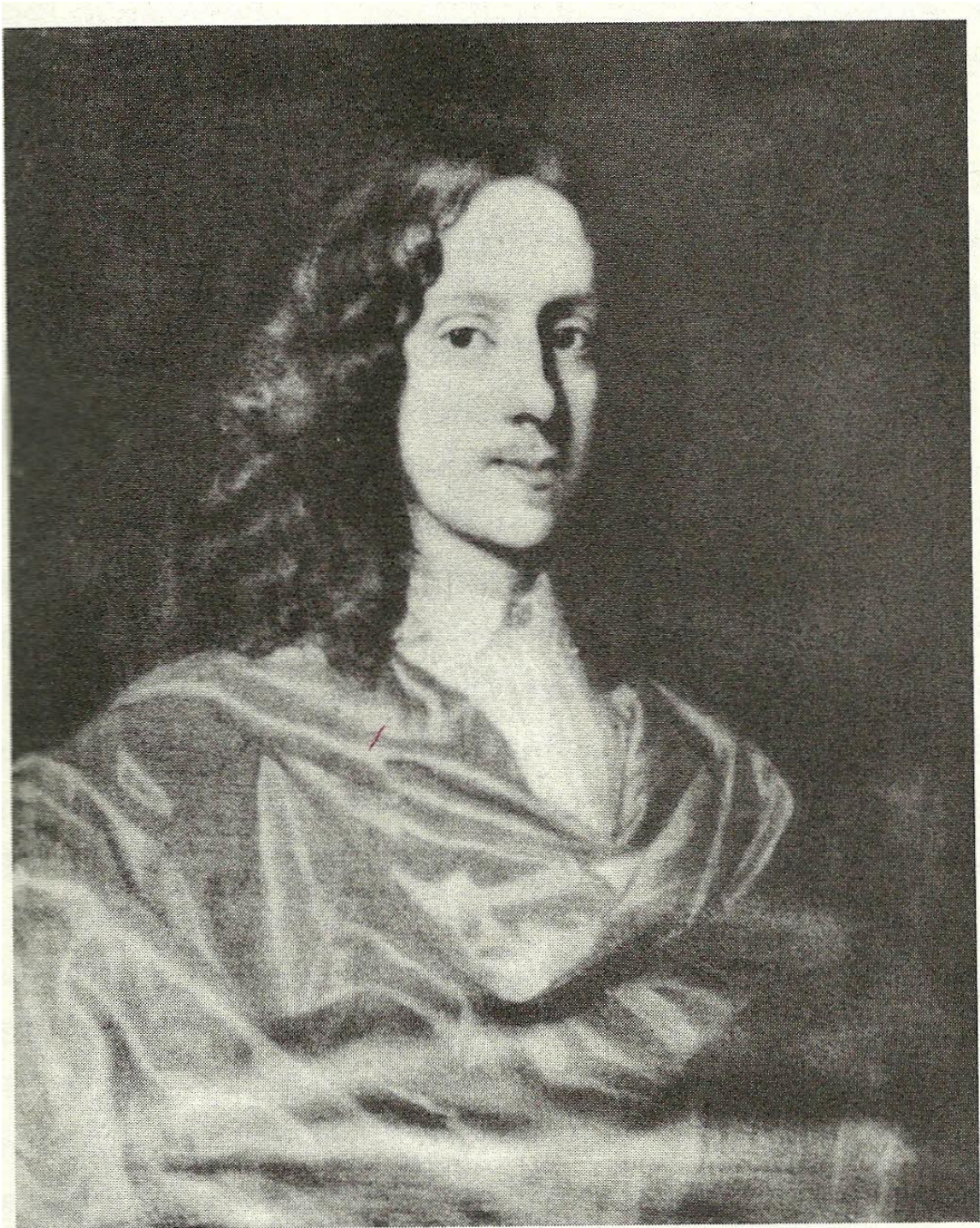
The Russian Princess as a Child
(41)

III



The Archduchess Harriet
(85)

IV



Orlando as Ambassador
(95)

V



Orlando on her return to England
(p. 118)

VI



Orlando about the year 1840
(181)

VII



Orlando at the present time
(234)