
ANDROGINIA REVISITADA:
**o amor entre orlando e sasha em *orlando: a biography*, de
virginia woolf**

Fabiana Gomes de Assis¹
Ildney Cavalcanti²

RESUMO: Neste artigo apresentamos uma análise das personagens Orlando e Sasha, da obra *Orlando: a biography* (1928) de Virginia Woolf, tendo em vista a função do vestuário na narrativa. Partimos da observação de que suas identidades fogem às normas de gênero instituídas culturalmente como coerentes para situarem-se no entrelugar. A partir da relação amorosa entre ambas, analisamos a androginia como consequência da configuração indumentária, visto que é por meio desta que essas personagens se tornam ambíguas na narrativa de Woolf. Com base nesta análise, argumentamos que o vestuário é um dos principais elementos narrativos que agem para a problematização das construções de gênero levadas a efeito no romance de Woolf.

PALAVRAS-CHAVE: Virginia Woolf – Identidade – Vestuário – Androginia

ABSTRACT: In this article we present an analysis of the characters Sasha and Orlando, in Virginia Woolf's *Orlando: a biography* (1928), with a view to reflect on the role of clothing in the narrative. We start from the observation that their identities deviate from gender norms culturally established as coherent to be situated in an in-between space. By looking at the loving relationship between the two, we analyze androgyny as the consequence of the configuration of their clothing, since it is by its means that these characters become ambiguous in Woolf's narrative. Based on this reading, we argue that clothing is a major narrative element at work in the problematizing of gender constructions being effected by Woolf's novel.

KEYWORDS: Virginia Woolf – Identity – Clothing – Androgyny

¹ Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL), Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: fabianagomes.assis@gmail.com.

² Pesquisadora em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL), Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: ildneycavalcanti@uol.com.br.

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 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 refletir 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”, 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 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. Em *Orlando: a biography*, de Virginia Woolf, a problemática dos estereótipos mulher/homem vem à tona por meio do vestuário, um dos elementos mais importantes de caracterização das personagens na narrativa. Publicado em 1928 pela Hogarth Press, nessa obra é narrada a história da vida de Orlando, personagem protagonista que vive por séculos e, em dado momento, muda de homem para mulher. Nossa leitura 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.

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)³. 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 ação, 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 pêssego; 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)⁴

³ 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).

⁴ 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 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

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

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)

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.⁵ (WOOLF, 2003, p. 25)

Enquanto a feminilidade de Orlando é posta em relevo, como vimos anteriormente, os traços ambíguos de Sasha são descritos no trecho acima com ênfase em suas características “masculinizadas”. Sua figura, no primeiro momento, torna-se indefinida por seus trajes 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)⁶. 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 de metáforas que representam 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”.

⁵ 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 emerald, a fox in the snow, so he raved, so he called her. When the boy, 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 handsbreadth off. She was a woman.” (WOOLF, 2006, p. 27-28)

⁶ Em seu estudo, Barthes classificou três elementos dentro da matriz significativa 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. No caso da análise acima, é por meio do emprego direto da variante sobre o objeto que a significação de disfarce emerge.

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”⁷ (p. 116). Enquadradas nessa categoria, as mulheres são então concebidas como animais, isto é, localizada no 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 que seres humanos usam e abusam desses animais” (p.116)⁸. A raposa é o motivo da “liberdade, uma criatura autônoma” (p. 118)⁹, 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)¹⁰. Assim, a referência ao “veludo cor de ostra” e à “pela esverdeada”, além dos outros trajés 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

⁷ Original: “marginalized humans”.

⁸ Original: “In both works, Woolf alludes to the exploitation of horses and foxes by referencing the ways that humans use and abuse these animals”.

⁹ Original: “freedom, an autonomous creature”.

¹⁰ 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”.

conclusão de que “os abraços eram impossíveis” (WOOLF, 2003, p. 25)¹¹ 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. Ainda que haja algo da ideia bíblica citada 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)¹² –, que ganham certo teor humano, e os reclames das “trombetas”¹³, que exigem a verdade, sugerem quase um despertar de um sonho, ou melhor, uma espécie de “período pseudo-gestacional”¹⁴ (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.

¹¹ 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).

¹² Original: “Chastity, Purity, and Modesty” (p. 102).

¹³ Original: “trumpets”.

¹⁴ Original: “pseudo-gestational period”.

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.¹⁵ (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, pág. 20), a fantasia que torna possível a mudança de sexo de Orlando é o contrato de cumplicidade firmado entre obra e leitoras/es. É destacável o contraponto que essa cena produz em relação à identidade de 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. Segue-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

¹⁵ 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).

perturbação, e dirigiu-se provavelmente para o quarto de banho.¹⁶ (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. Dessa forma, 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)¹⁷, 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 quisermos ter o sentimento de que o escritor está comunicando sua experiência com perfeita integridade. (WOOLF, p. 127)¹⁸

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

¹⁶ 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)

¹⁷ Original: “it is naturally creative, incandescent and undivided”.

¹⁸ 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.”

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. Vê-se que, embora seja um ensaio pontual e básico para uma perspectiva feminista e que, por isso, esboce questões fundamentais e importantes, o discurso woolfiano encerra ainda algumas contradições, como se nota acima, que podem ser estendidas, em certo nível, para *Orlando: a biography*.¹⁹

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)²⁰; ou ainda, partindo do que Elise Swinford (2010) afirmou ser um “período pseudo-gestacional”, como citamos anteriormente, a tranqüilidade 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. É cabível uma observação: a permanência do nome “Orlando” mesmo após a grande mudança da protagonista pode ser vista como um aspecto de concordância com o ideal de mente criativa andrógina, superior a qualquer variação de gênero, veiculado no ensaio referido.

Embora muito criticada por algumas feministas, como por exemplo, Elaine Showalter que acusou a autora de trair o feminismo por seu “vôo para androginia”²¹

¹⁹ É interessante ressaltar que as primeiras publicações de ambas as obras datam do mesmo ano.

²⁰ Original: “without showing any signs of discomposure” (WOOLF, 2006, p. 102).

²¹ Original: “flight into androgyny”.

(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)²², 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)²³. 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 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)²⁴.

A ambiguidade de Orlando é momentaneamente balançada no momento da transformação. A personagem, revelada nesse instante como mulher, surge desnuda, “completamente despida na nossa frente”²⁵ (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”²⁶, 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

²² Original: “weaves together contrary strands”.

²³ 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.”.

²⁴ Original: “an ideal type, but a contextual response”.

²⁵ Original: “complete nakedness before us” (WOOLF, 2006, p. 102).

²⁶ Original: “garment”.

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 mudança histórica que houve no vestuário explicitada por Calanca, e mencionada no começo deste artigo, pode ser aproximada ao romance em questão 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)²⁷, 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 o modo como essas questões produziram nela certa ansiedade e complexo, sensações descritas em muitos fragmentos do seu diário. Nicholson reflete também sobre o modo como os conhecimentos de moda de Woolf desempenham uma função importante em sua ficção, de modo que a observação

²⁷ Original: “shapely legs” (p. 12).

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 construção do eu, como significantes de resistência cultural [...]” (p.129)²⁸; assim, podemos perceber essa relação entre o conhecimento modístico 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”²⁹, no romance ela se transforma em “Mrs Dalloway disse que ela mesma compraria as flores”³⁰.

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)³¹, cuja referência à “exótica fruta”, é, segundo Sparks, “um emblema adequado da preciosidade e raridade de Sasha” (p. 127)³². 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).³³ Dessa forma, o conhecimento sobre moda e flores de Woolf se transforma, em sua ficção, em elementos importantes na

²⁸ Original: “clothes for Woolf’s characters can act as vehicles for self-construction, as signifiers of cultural resistance [...]”.

²⁹ Original: “Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself”.

³⁰ Original: “Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself”.

³¹ Original: “he called her a melon, a pineapple, an olive tree, an esmerald, and a fox in the snow [...]” (p. 28).

³² Original: “exotic fruit is an adequate emblem of Sasha’s rarity and preciousness”.

³³ Original: “shoes with rosettes on them as big as double dahlias” (p. 16).

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. Era jovem, era ingênuo. Fez apenas o que a natureza lhe ordenou. (WOOLF, 2003, p.18-19)³⁴

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.

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).

³⁴ 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).

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 diminuam. 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 respeito do mundo, e a opinião do mundo a nosso respeito. (WOOLF, 2003, p. 123)³⁵

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 afirmam 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

³⁵ 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)

comicamente re-figurado por Woolf como a questão de se as roupas “fazem a mulher e o homem”³⁶ (1994, p. 343) reforça o ponto 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 possibilitar uma maior exploração das consequências da revolução do vestuário do século XIX na divisão dos gêneros mulher e homem.

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).³⁷ 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

³⁶ 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)

³⁷ 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”.

desconstruí-la em identidades dissonantes. A escritora joga com a dicotomia sexo/gênero 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.

As identidades de Orlando e Sasha 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 leitoras/es, mas também no abalo de conceitos fixados culturalmente nos indivíduos. Como expusemos ao longo deste artigo, o vestuário, um dos principais elementos 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.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

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>.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Tradução de Renato Ambrósio. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

- CAUGHIE, Pamela L.. **Virginia Woolf's double discourse**. IL: University of Illinois Press, 1989.
- 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.
- MOI, Toril. Who's afraid of Virginia Woolf? Feminist readings of Woolf. In: **Sexual/textual politics: feminist literary theory**. p. 1-18. Routledge, 2002.
- 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.
- WOOLF, Virginia. **Orlando: a biography**. Cidade: Harcourt, 2006.
- _____. WOOLF, Virginia. **Orlando**. 2ª ed. Tradução Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro.

Recebido em 13 de dezembro de 2013.

Aprovado em 14 fevereiro de 2014.