

VESTUÁRIO DISSONANTE: TESSITURAS IDENTITÁRIAS MÚLTIPLAS EM ORLANDO: A BIOGRAPHY

Mestranda Fabiana Gomes de Assisⁱ (UFAL)
Profa. Dra. Ildney Cavalcantiⁱⁱ (UFAL)

Resumo:

Este trabalho objetiva refletir sobre a configuração do vestuário na obra Orlando: a biography (1928) de Virginia Woolf, por se tratar de um elemento importante para a problematização das identidades das personagens. Propomos, por um lado, um diálogo entre a malha narrativa do romance e alguns dos questionamentos suscitados por teóricos/as dos estudos de gênero, principalmente no que diz respeito às contribuições de Judith Butler (Gender trouble, 1990) sobre a desarticulação das categorias sexo/gênero/desejo. Analisamos o vestuário operando como um signo agente no romance que, por contribuir para a dissolução de identidades coerentes, torna as personagens mais complexas e dissonantes, além de promover uma desestabilização do campo de referência dos/as leitores/as e provocar, assim, as bases das ideologias dominantes.

Palavras-chave: vestuário, Virginia Woolf, gênero

Introdução

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 (LIPOVETSKY, 2009), 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” (CALANCA, 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” surgiu (LIPOVETSKY, 2009, p. 31). Até essa grande revolução no vestuário ambos os gêneros vestiam uma espécie de blusão, toga longa e folgada, como afirma 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 refletirmos 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 nos atributos físicos 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 canções: 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 um dos termos aparece como o privilegiado. Por outro lado, a literatura também é o lugar para se questionar as dicotomias, um lugar de subversão. Dessa forma, penso-a como uma área 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). Sendo assim, objetivamos analisar o modo como o vestuário está configurado no romance *Orlando: a biography* (1928), de Virginia Woolf, e como ele atua na construção das personagens, de maneira a problematizar os estereótipos identitários “mulher/homem”

Androginia revisitada: o amor entre Orlando e Sacha

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 documentalizado”.

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:

*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.*¹ (WOOLF, 2006, p. 11)

A colocação do pronome “he” no início do romance direciona o olhar do/a leitor/a para a

¹ 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 ouro, que pendia das vigas (WOOLF, 2003, p. 10)

função da identidade de gênero construída pela linguagem. A certeza incontestável sobre o sexo de Orlando expressa no trecho acima, tensionada pela referência às cortinas da moda, é já um indício de que a dúvida será sempre iminente.

Assim como Orlando, Sacha, personagem com quem a protagonista mantém um relacionamento amoroso, ao aparecer pela primeira vez na narrativa, é encoberta claramente sob os véus da dúvida:

*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.*² (WOOLF, 2006, p. 27-28)

*[...] A melon, an esmerald, 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.*³ (WOOLF, 2006, p. 28)

A figura de Sacha, nesse primeiro momento, torna-se indefinida por seus trajes que, ao invés de marcarem nitidamente as partes que distinguem seu sexo, colaboram para enevoá-lo. A “túnica solta” e as “calças russas” que a envolvem estão configuradas como disfarces e, nesses termos, 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 uma série de metáforas que representam ao mesmo tempo seu interesse e inquietação diante de Sacha, 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”. 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 “Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex” e a conclusão de que “os

² 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. (WOOLF, 2003, p. 25)

³ 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. (Idem)

abraços estariam fora de questão” 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 dita normalidade, pois enquanto Orlando transborda em características “femininas”, Sacha 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. Burns, ao afirmar que “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””⁴ (1994, p. 343), torna a discussão sobre o vestuário um dos pontos principais para se entender as personagens na trama. A autora ainda afirma: “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”⁵ (1994, p. 351). 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 a 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 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.

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

Assim como Sacha, a personagem Harriet Griselda aparece à primeira vez na trama de uma forma enevoada, mas não no sentido de existirem dúvidas quanto a seu gênero, como é o caso da primeira, mas sim por conta da maneira misteriosa como é descrita:

*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.*⁶ (WOOLF, 2006, p. 83)

⁴ 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. (no original, Burns brinca com a grafia da palavra “(wo)man” para designar que se trata de ambos os gêneros.)

⁵ 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.

⁶ 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

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 por conta do que é esperado de uma *lady* e o que se vê/lê dela. Assim, a altura é posta em destaque para sugerir a incongruência do gênero de Harriet, isto é, para demonstrar que para uma mulher é incomum, estranho, ser alta. Nesse trecho, o mistério em torno da personagem é então expresso pelos trajes – que deixam visível apenas o que é oportuno nesse momento e cobrem, silenciam, o que deve ser mantido em segredo – e pelo turbante que a torna “ainda mais alta” justaposto a outros indícios de incongruência, como seu conhecimento em vinhos e armas de fogo, raros em uma mulher, “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”⁷ (WOOLF, 2006, p.84).

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 reavivara certas memórias na protagonista de um passado longínquo com Sacha:

*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”*⁸ (WOOLF, 2006, p. 86).

Ao ouvir o som das asas do amor batendo, a protagonista foge para o oriente e a arquiduquesa é deixada para atrás.

Muito depois, quando Orlando, após ter se transformado em mulher, deixa os ciganos para voltar à Inglaterra, Harriet reaparece. Novamente, essa personagem surge repentinamente: Orlando estava recomeçando a escrever seu poema quando “a shadow darkened the page”⁹ (WOOLF, 2006, p. 130-131). A protagonista se depara com a sombra da arquiduquesa vestida nos mesmos trajes de antes:

*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, busyboding 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.*¹⁰ (WOOLF, 2006, p. 131-132)

altura, e usava para cúmulo um penteado de estilo antigo que a fazia parecer ainda mais alta. (WOOLF, 2003, p. 74-75)

⁷ 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. (Idem, p. 75-76)

⁸ 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. (WOOLF, 2003, p. 76)

⁹ Uma sombra escureceu a página. (Idem, p. 117)

¹⁰ 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

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 arquiduquesa. Embora já transformada em mulher, Orlando esboça certo aborrecimento com as mulheres de modo geral como se seu passado ainda estivesse vivo em seu interior. Pode-se refletir com isso sobre como o binarismo mulher/homem é culturalmente estabelecido para privilegiar apenas um dos lados, de tal forma, que até para o lado desprivilegiado a exaltação do outro é “natural”, reconhecível. Interessante observar como Woolf constrói esse 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. Nesse sentido, a aproximação entre o romance woolfiano e as teorizações da filósofa Judith Butler possibilita o estudo da personagem literária à luz de outra perspectiva analítica.

Butler vem desenvolvendo reflexões importantes acerca do sujeito, identidade e gênero, no sentido de repensar essas categorias, tendo em vista os conceitos enraizados 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 *Gender trouble*, começa contestando as prerrogativas do próprio feminismo quando este, em seus movimentos iniciais, busca defender a categoria das mulheres, sem, no entanto, considerá-las em suas diferenças. Assim, Butler, que é uma das principais teóricas da terceira onda feminista, retoma essas generalidades para contestá-las e ampliar a discussão. Dessa forma, no período caracterizado como a segunda onda feminista, a construção do sujeito do feminismo permanece ligada a uma estrutura que opera entre legitimar e excluir (BUTLER, 2012, p. 19), ou seja, produz normas de adequação para serem incorporadas pelas “mulheres” enquanto rejeita as que não se comportam nos limites estabelecidos. Segundo a autora:

*[...] 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.*¹¹ (BUTLER, 1990, p. 4)

Butler retoma ainda a dicotomia sexo/gênero para explicitar como essa divisão contribui para pensar o segundo termo como uma construção social que age sobre o primeiro, biológico. Em outra direção, a autora volta-se para uma reflexão sobre o caráter fixo, incontestável do sexo, para questioná-lo ao revelá-lo como “naturalizado”, ou seja, produzido como natural por uma rede de relações de poder. O gênero pensado como construção social do sexo serve então para reforçar a fixidez deste como verdade. Por isso, para Butler, esse binarismo é obliterado ao se conceber as

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 escapa 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. (Ibidem)

¹¹ [...] 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 emancipatórios. (BUTLER, 2012, p. 22)

duas categorias como uma só, isto é, “[...] perhaps this construct called “sex” is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender [...]”¹² (BUTLER, 1990, p. 7)

Quando leitoras/es se deparam com a personagem Harry e sua “verdadeira” identidade talvez surja certo sentimento de estranhamento e surpresa. O hiato entre sua primeira aparição como Harriet e muitas páginas depois como Harry pode servir de evidência de um procedimento forte para provocar o choque em quem lê, de modo a reforçar a condição “atual” da personagem. Assim, diferente da transformação mágica de Orlando homem para Orlando mulher, Harriet/Harry explora o vestuário para conseguir dissimular sua identidade e se aproximar da protagonista.

Para Burns, Woolf, ao operar com a ironia da estabilização de gênero, aproxima-se bastante da valorização explícita do amor homossexual (1994, p. 352); nesse caso, “cross-dressing is used to introduce homosexual possibilities”¹³ (idem). Acreditamos, 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 mulher, por exemplo. Dentro dessa 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 “travestismo” configura um deslocamento na ordem regulatória das identidades.

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, “till the stars were in the sky”¹⁴ (WOOLF, 2006, p. 157), a protagonista entra em casa e tranca-se no quarto:

*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.*¹⁵ (Idem)

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 se torne um nobre lorde. A ênfase em suas pernas vem à tona mais uma vez para denunciar o aprisionamento de suas “saías”, contrastando com a

¹² [...] 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)

¹³ “cross-dressing” é usado para introduzir possibilidades homossexuais.

¹⁴ Até haver estrelas no céu. (WOOLF, 2003, p. 142)

¹⁵ 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)

“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:

*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.*¹⁶ (WOOLF, 2006, p. 158)

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: “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”¹⁷ (WOOLF, 2006, p. 158).

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: “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”¹⁸ (WOOLF, 2006, p. 158). Assim, embora transformada em mulher, a protagonista curva-se à jovem em reverência, num ato galante. Orlando incorpora o papel masculino em todas essas nuances até o momento em que Nell se prepara em seu quarto. Diante da jovem, como se tomada por um sobressalto, a protagonista desmascara-se “she flung off all disguise and admitted herself a woman”¹⁹ (WOOLF, 2006, p. 159). Observando sua interlocutora, a moça cai em gargalhada fazendo ruir imediatamente a fragilidade e desamparo, disfarces utilizados para seduzir. Quando se vê diante de outra mulher, Nell muda completamente seu modo de agir “her manner changed and she dropped her plaintive, appealing ways” (WOOLF, 2006, p. 159), 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 *selves* 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

¹⁶ 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)

¹⁷ 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. (WOOLF, 2003, p. 143)

¹⁸ Ao senti-la em seu braço, leve mas como suplicante, Orlando recobrou os sentimentos próprios de um homem. Olhava, sentia, falava como homem. (WOOLF, 2003, p. 143)

¹⁹ Arrancou todos os seus disfarces e confessou que era mulher. (Idem, p. 144)

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 “the pleasures of life were increased and its experiences multiplied”²⁰ (WOOLF, 2006, p. 161), 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:

*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.*²¹ (WOOLF, 2006, p. 161-162)

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 em 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.

Conclusão

As identidades de Orlando e Harriet/Harry – e Sacha no tópico anterior – são construídas assim em dissonância com os códigos dominantes de representação de gênero, pois ferem as utopias

²⁰ Os prazeres da vida aumentavam e sua experiência se multiplicava. (WOOLF, 2003, p. 146)

²¹ 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 podaria as nogueiras – 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 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. (Idem)

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 acima, 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.

Referências Bibliográficas

- 1] BURNS, Christy L.. Re-dressing feminist identities: tensions between essential and constructed selves in Virginia Woolf's *Orlando*. In *Twentieth century literature*, Vol 40, No. 3 (Autumn, 1994) pp. 342-364. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/441560>.
- 2] BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- 3] _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- 4] CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução de Renato Ambrósio. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- 5] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de . São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- 6] LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- 7] WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. Harcourt, 2006.
- 8] _____. WOOLF, Virginia. *Orlando*. 2ª ed. Tradução Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Autoras

i Fabiana Gomes DE ASSIS, Mestranda

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL)
fabianagomes.assis@gmail.com

ii Ildney CAVALCANTI, Profa. Dra.

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL)
ildneycavalcanti@uol.com.br