



## Inclinações amorosas de *Orlando*, de Virginia Woolf: um estudo sobre androginia e travestilidade

*Orlando's* amorous inclinations, by Virginia Woolf: a study on androgyny and transvestility

Hudson Oliveira Fontes Aragão\*  
*Universidade Federal de Sergipe*  
Aracajú, Sergipe, Brasil

João Dantas dos Anjos Neto\*\*  
*Universidade Estadual de Goiás*  
Goiânia, Goiás, Brasil

**Resumo:** O presente artigo analisará *Orlando: uma biografia* (1928), escrito por Virginia Woolf, através de conceitos como *androginia* e *travestilidade*. Percorreremos alguns dos amores de Orlando e teceremos considerações sobre as relações amorosas (consumadas ou não) da personagem central deste romance, isto é, consideraremos as aproximações de Orlando com Sasha, princesa russa, e Marmaduke Shelmerdine, viajante marítimo, segundo a chave interpretativa da androginia, especialmente considerada a partir dos estudos clássicos, sobretudo em *O Banquete*, de Platão. Em outro aparte, segundo a entrada do aspecto da travestilidade, consideraremos as afinidades e antipatias de Orlando com o/a arquiduque/sa Harry/Harriet, com Rosina Pepita, cigana, e com Nell, prostituta em condição de vulnerabilidade social. Para percorrermos os caminhos da *androginia* e *travestilidade*, em uma das mais famosas obras de Virginia Woolf, contaremos com o apoio crítico de tradutores e pesquisadores brasileiros que se debruçaram sobre a obra, a saber, Tomaz Tadeu, Silviano Santiago, Fabiana Assis e Carla Garcia. Em último aparte, consideraremos como a literatura, e este romance em questão, faz emergir questões que estão em âmbito antropológico, isto é, no âmbito da cultura, dos gêneros e das sexualidades.

**Palavras-chave:** Sexualidade; Androginia; Travestilidade.

**Abstract:** This paper will analyze *Orlando: a biography* (1928), written by Virginia Woolf, through concepts as androgyny and transvestility. We will navigate by some of the Orlando's loves and we will weave considerations about the amorous relations (consummate or not) of the novel's protagonist, or in other words, we will consider the Orlando's approaches with Sasha, russian princess, and Marmaduke Shelmerdine, navigator, by the interpretative key of the androgyny, especially considered from classical studies, mainly from "Symposium", by Plato. At other moment, considering the transvestility aspect, we will consider the Orlando's affinities and dislikes with the Archduke/Archduchess Harry/Harriet, with Rosina Pepita, egyptian, and with Nell, prostitute in a vulnerable social condition. We will study one of the most famous Virginia Woolf's works studying brazilian translators and researchers who commentated the novel, for example, Tomaz Tadeu, Silviano Santiago, Fabiana Assis and Carla Garcia. In the last topic, we will consider as the literature, and this novel particularly, makes emerge issues in anthropological level, in other words, as a matter for culture, gender and sexualities.

**Keywords:** Sexuality; Androgyny; Transvestility.

\* Mestre em Letras – Estudos Literários (UFS) e professor da rede estadual de educação (Seduc/SE). E-mail [hofaragao@gmail.com](mailto:hofaragao@gmail.com).

\*\* Doutor em Ciências Sociais (PUC-SP) e Professor Adjunto da *Universidade Federal de Goiás* (UFG). E-mail [joaodantas@ufg.br](mailto:joaodantas@ufg.br).

## 1 INTRODUÇÃO

Uma neblina recobre *Orlando: uma biografia* (1928). Ao certo, não sabemos se é a neblina da passagem dos séculos, tendo em vista que o enredo começa em 1586 e termina em 1928, ou se é a neblina dos aspectos biográficos, visto que o romance foi realizado como espécie de homenagem a Vita Sackville-West, certamente a mais famosa ex-namorada da autora do romance, Virginia Woolf. Também não sabemos se a neblina é causada pelo fato de nunca sabermos confiavelmente o gênero de quem narra a biografia de Orlando. Seguir por caminhos seguros e inquestionáveis não nos será possível, mas certamente nós podemos iniciar por aspectos triviais, até chegarmos aos aspectos que nos interessam, isto é, a *androginia* e a *travestilidade*.

Virginia Woolf (1882-1941) é uma das autoras inglesas mais conhecidas e certamente aquela que podemos chamar, com a maior das propriedades, de uma autora *avant la lettre* e/ou *avant la garde*. Pouco afeita às normas sociais, ela teve intensa vida intelectual: foi ensaísta, escritora, editora de livros. Todas as vezes que lembramos do nome da autora de *Orlando* (1928), precisamos lembrar que se tratava de agente cultural sofisticada, se tivermos em vista a infinidade de atividades livrescas que realizou ao longo da vida. Além do mais, para a sofisticação, concorre o fato de que ela era filha de um famoso intelectual, um biógrafo, chamado Leslie Stephen. Também aliada do chamado Grupo de Bloomsbury<sup>1</sup>, devemos dizer que Virginia Woolf é um dos nomes que mais trabalhou pela literatura e pelas artes na primeira metade do século XX.

Entretanto, um aspecto que nos salta à vista, se estamos em vias de analisar *Orlando: uma biografia* (1928), certamente é o fato de que ela teve um caso de amor com Vita Sackville-West. Silviano Santiago (2015) é quem nos cita a possibilidade de lermos o texto segundo o termo *roman à clef* (SANTIAGO, 2015, p. 273), isto é, que possamos ver em Orlando, o personagem, reverberações biográficas reais em relação a V. Sackville-West e que os desdobramentos narrativos sejam relacionados à vida da última. Ocasionalmente, não seguiremos o caminho *à clef*, mas deixaremos apontado o que o tradutor da edição que temos em mãos afirmou: “Quando Virginia começou a escrever *Orlando*, seu namoro com Vita Sackville-West, (*sic*) já dava sinais de estar esfriando” (TADEU, 2015, p. 220), de modo que Tomaz Tadeu aventa a possibilidade de o romance ser, “[...] de alguma forma, uma espécie sutil de vingança contra Vita por sua infidelidade” (p. 232).

Entrelaçarmos a vida real – de Virginia Woolf – à literatura, neste caso, não se dá somente porque uma nomenclatura francesa seria bastante útil a *Orlando* (1928), que é obra dedicada a “V. Sackville-West” (WOOLF, 2015, p. 5). Ocorre que, enquanto componente verbal e como fenômeno social, o dia 11 de outubro de 1928 é capital para compreendermos porque alguns críticos apontam relações entre a vida real e a literatura.

---

<sup>1</sup> O Grupo de Bloomsbury foi uma espécie de agrupamento não programático de intelectuais ingleses: “A coterie of writers who lived in the Bloomsbury area, London, before, during and after the First World War. The main figures were Virginia Woolf, Leonard Woolf, Lytton Strachey, Clive Bell, Vanessa Bell, Roger Fry, Duncan Grant, Maynard Keynes, E.M. Forster and David Garnett. Indirectly (they did not form a ‘school’) they had a considerable influence in the world of letters, art and philosophy” (CUDDON, 2014, p. 84).

A data citada está presente no romance, e não como qualquer frase, mas exatamente como a última frase: “E soou a duodécima badalada da meia-noite; a duodécima badalada da meia-noite de quinta-feira, onze de outubro de mil e novecentos e vinte e oito” (WOOLF, 2015, p. 214); além do mais, esta foi a data que a Hogarth Press (na Inglaterra) e a Harcourt (nos Estados Unidos) escolheram para lançar *Orlando: uma biografia* (1928), de Virginia Woolf. O projeto de entrelaçamento vida-literatura está apontado, de modo que não devemos censurar aqueles que concebem o romance como uma leitura mais ou menos adequada de eventos reais que influenciaram a autora do romance, muito embora a análise que se seguirá percorra outro caminho, isto é, nós precisamos falar das ações do romance, ou seja, do *texto* (se pensarmos estritamente, da *imagem-texto*, já que há processos intersemióticos no romance em questão).

Entrementes, já nos lembra Silviano Santiago quanto à tessitura de *Orlando*: “A crítica tem chamado a atenção para a coincidência de Virginia ter publicado seu romance-com-ilustrações no mesmo ano em que André Breton lançou na França *Nadja*” (SANTIAGO, 2015, p. 275). O texto-imagem de *Orlando* é composto por seis capítulos e 8 ilustrações, todas elas inseridas pela voz narradora do romance, provavelmente a fim de que servissem como “comprovações” do trabalho biográfico empreendido – e consta que as imagens foram todas meticulosamente cuidadas por Virginia Woolf, incluindo as fotografias de Vita Sackville-West, compostas especialmente para o romance (TADEU, 2015, p. 261-262). Apenas devemos deixar ressaltado que texto e imagens demonstram, em diferentes momentos, a passagem de Orlando-homem para Orlando-mulher (o/a protagonista não muda de nome, mas transita entre os gêneros), assim como retratam três amores dele(a), Sasha, a princesa russa, a Arquiduquesa Harriet e Marmaduke Bonthrop Shelmerdine.

Se seguirmos tal linha de reflexão, conceberemos que tal texto-imagem nos chegou, primariamente, em português, admitimos, e apenas fizemos breves consultas ao texto original em inglês, por diversas razões. Também nos chegou ao conhecimento, especialmente através de Fabiana Assis (2014) e Carla Garcia (2012), que houve outras traduções do romance, especialmente a famosa tradução de Cecília Meireles, pela Nova Fronteira, e talvez seja interessante apontar alguns aspectos, tanto textuais quanto paratextuais, que nos chamaram a atenção no volume que tivemos em mãos, quando da leitura do romance ora estudado.

Tradução digna, diagramação que merece aplausos e sobrecapa excelente. Assim poderíamos falar dos maiores acertos do volume que temos em mãos<sup>2</sup>. O destaque, como não poderia deixar de ser, está na composição das imagens, em que 4 delas (de um total

---

<sup>2</sup> O maior problema, se for o caso de sermos críticos, está na revisão textual. Além de diversos erros de ortografia, concordância verbal e nominal, pontuação e sintaxe, note-se que a Editora Autêntica imprimiu “pence”, forma plural de “penny”, que indica valor monetário, como “pênis”, o que nos pareceu um erro indesculpável. Exemplos do que ocorre são os que se seguem: “[...] lorde Orlando podia ser encontrado calculando o que custaria nivelar milhões de montinhos deixados por toupeiras se os homens recebessem dez **pênis** por hora; e, ainda, quantas caixas de cem libras de pregos a cinco **pênis** e meio o quartilho eram necessárias para consertar a cerca [...]” (WOOLF, 2015, p. 73, grifo nosso); “Ela lhe aplicou o truque vinte vezes, e ele lhe pagou 17.250 libras (mais ou menos 40.885 libras, 6 xelins e 8 **pênis** no dinheiro de hoje)” (WOOLF, 2015, p. 122, grifo nosso).

de oito) foram coloridas através de modernas técnicas informáticas (as imagens originais, da época de publicação, eram em preto e branco). Ressalte-se que a própria inclusão de imagens, conforme nos informa Fabiana Assis (2014, p. 83), já é por si só passível de elogios, pois a edição da Nova Fronteira (a pesquisadora teve acesso a uma edição de 2003) suprimiu categoricamente todas as imagens. A edição que manuseamos não só trouxe tais imagens, mas também nos deu o prazer de podermos vê-las reconstruídas em colorido, o que não só respeita a ideia de *imagem-texto* que o romance deve ter, mas também atualiza imensamente o processo de leitura.

O paratexto também merece uma crítica laudatória, pois dialoga diretamente com o texto. A narradora do romance cita, à página 174, um poema que fala de “fritilárias” e “garotas egípcias”. Logo, a sobrecapa nos traz a imagem de uma fritilária (um tipo de flor), pintada em aquarela por Charlie Mackintosh. Tomaz Tadeu é quem nos informa sobre o poema: “os versos são do longo poema de Vita Sackville-West, ‘The Land’ [‘A terra’], publicado, em 1926, no livro de mesmo título” (TADEU, 2015, p. 251), o que nos deixa seguros quanto à leitura e nos convida à criação de imagens poéticas miríficas, ou seja, o que enriquece a leitura de *Orlando: uma biografia* (1928).

Conforme já introduzimos as questões de ordem contextual, partiremos para a elaboração das questões textuais: passaremos em revista alguns aspectos do enredo e definiremos, ainda que brevemente, nossas intenções em relação aos conceitos *androgínia* e *travestilidade*. De acordo com o que já foi afirmado, estamos a analisar um romance-biografia (em verdade, uma paródia de biografia) que conta a vida de Orlando, um jovem aristocrata que, a uma certa altura, após certos transe mágicos, descobre-se mulher. O enredo possui ares de estudo sobre os diferentes “espíritos de época”, indo de 1586 a 1928, passando, então, pela era elisabetana, vitoriana, brevemente pelo parlamentarismo, etc. Orlando, neste romance em que o tempo-calendário difere imensamente do tempo psicológico, é narrado em sua vida dos 16 aos 36 anos de idade. Outro aspecto importante é que o/a protagonista é um profundo amante: amou seres humanos, era amante da natureza e da poesia, sendo que Orlando escreveu, durante todos esses séculos de existência, o poema “O Carvalho” (“The Oak Tree”, no original), que seria publicado e premiado já no século XX. Segue-se que a narrativa biográfica, canonicamente, tem um único conflito: a morte da criatura narrada. No entanto, a narrativa de Orlando possui outro fim: *The Oak Tree* é enterrado junto à árvore que inspirou a criação poética (WOOLF, 2015, p. 211-212), e, com isso, além de subverter a ordem estabelecida, evita a morte da protagonista, o que deve convir tanto à evitação de um tom trágico à narrativa, em termos de efeito literário, quanto à V. Sackville-West, que era não só viva, mas também era a criatura real homenageada por Virginia Woolf, em termos biográficos.

Em termos textuais estritos, *Orlando: uma biografia* (1928) inicia com um Prefácio laudatório. O Capítulo I é marcado pela devoção de Orlando a Sasha. O Capítulo II realiza o primeiro transe de Orlando e demonstra um grande amor do personagem pela poesia e pela criação literária, além de ser neste momento em que ele – pois Orlando ainda é ele – é cortejado pela Arquiduquesa Harriet e, ao recusar tal cortesia, ele prefere isolar-se num cargo diplomático na Turquia. O Capítulo III é nodal para o ponto em que nos colocamos: é aqui que Orlando acorda de um segundo transe, agora como mulher e logo vai viver

com Rosina Pepita, uma cigana, que também será tema de nossa investigação, mas, à medida que Orlando não se adapta, ela volta para a Inglaterra. O Capítulo IV trata do início da vida da protagonista como mulher, a partir de quando ela parte para a Inglaterra em um navio chamado *Enamoured Lady*, passando pelo fato de que, aqui, quem era Arquiduquesa revela-se o Arquiduque Harry; é ainda aqui que Nell, a prostituta, e Orlando, fazem amizade; este capítulo acaba no início do século XIX. O Capítulo V é dedicado ao amor (e casamento) de Orlando com Shel. O Capítulo VI, o penúltimo do livro, trata da vida de Orlando já no século XX e do enterro do poema *The Oak Tree*, a obra poética de Orlando, que foi premiada e recebeu sete edições. O último capítulo chama-se “Índice”, que não é mais do que parte da farsa paródica biográfica encenada pelo romance, em que várias entradas onomásticas aparecem no texto.

Esteja bem visto que o núcleo da análise que se seguirá gira em torno do amor. Um dos componentes organizadores do romance, sendo a narrativa centrada na personagem, é exatamente a entrega a este sentimento. Orlando amou Sasha, Shelmerdine, amou como homem e como mulher, entregou-se à natureza e à poesia com igual veemência. Orlando foi casada com Rosina Pepita e foi cortejada por Harry/Harriet, assim como trocou confidências íntimas com Nell. Os sentimentos de Orlando são o nascedouro das emoções do romance e não há como passar pela narrativa sem nos questionarmos sobre as questões de gênero, haja vista a liminaridade de Orlando: no capítulo 2 (WOOLF, 2015, p. 45-46) ainda estamos usando o pronome pessoal no masculino, mas Orlando sofre uma espécie de “transe” e fica desacordado por sete dias inteiros; no capítulo 3 (WOOLF, 2015, p. 89-92), Orlando vivencia um novo transe e adormece por iguais sete dias, mas, desta vez, ao acordar, “ele era uma mulher” (WOOLF, 2015, p. 92).

*Androginia*, segundo a acepção que concebemos, trata da condição de um ser que está numa relação de ambivalência quanto ao gênero adotado. Ao mesmo tempo, trata-se de homem e mulher, como ocorre com Tirésias (GARCIA, 2012, p. 45), que seria o “andrógino primordial”, pois ele viveu tanto como homem quanto como mulher. Tratamos a *travestilidade* como a performance do corpo e do vestuário segundo diferentes códigos culturais. Assim sendo, aquele que se identifica com um gênero diferente daquele que foi biologicamente atestado, e assume esta identidade em vias públicas, através de vestuário e usos do corpo, será por nós considerado alguém que se insere no meio social como um ser liminar, ou seja, como alguém que não segue os padrões de gênero impostos pelo que chamamos de visão *heteronormativa* (GARCIA, 2012, p. 48) ou *heterossexualidade compulsória* (ASSIS, 2014, p. 22-23).

## 2 ANDROGINIA

Ao abordarmos a androginia, não poderíamos omitir seu mito fundador, enunciado por Aristóteles, na obra *O Banquete*, de Platão (2019), a fim de refletirmos sobre uma análise que contempla a arte e a literatura. Objetivamos, como aqueles que refletem sobre o corpo andrógino e a travestilidade, pistas, afirmações que possam traçar esboços, isto é, a força e importância da presença e da ausência dos andróginos e/ou travestidos na obra, de forma que possamos senti-los e interpretá-los.

O aspecto físico do andrógino (por mais que haja dessemelhança relacionada à ideia do corpo humano) não se revela pela monstruosidade. Na verdade, segundo Aristófanes, o andrógino era uma criatura diferente e que precisava ser conhecida:

O homem possuidor desta forma arredondada tinha costas e flancos a seu redor, quatro mãos e quatro pernas, duas faces sobre um pescoço redondo, uma só cabeça para esses dois rostos opostamente colocados, quatro orelhas, dois órgãos de geração, e mais na mesma proporção (PLATÃO, 2019, p. 75).

Este ser é descrito de forma grandiosa, com quatro pernas, duas faces, quatro ouvidos, o que o coloca na condição de existência de organismo *mais* adaptado que os humanos bípedes (limitaremos a discussão a este ponto, por enquanto). No entanto, tanta força será motivo de conflito com os deuses e a extinção dos andróginos não tardará.

Aristófanes, no discurso que faz em homenagem ao Amor, indica que os andróginos eram seres robustos, fortes e audaciosos e destacavam-se pela coragem. Em certo momento, diz-se que eles resolveram escalar o céu e afrontar os deuses. Zeus e as demais divindades refletiram qual seria a ação frente aos revoltosos. Caso usassem o raio e o trovão, eles seriam dizimados, continua Aristófanes (seria algo similar ao que ocorreria com os gigantes). Os deuses, por assim afirmar, chegaram ao entendimento de que precisavam do culto, da veneração humana. Assim, Zeus encontrou um caminho valioso: dividi-los ao meio. Por um lado, eles se tornariam mais fracos; por outro, acabaria com a insolência e dobraria a população, ou seja, aumentaria a veneração. Afirmou Zeus: “eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós” (PLATÃO, 2019, p. 77). Dessa forma, passarão a ter duas pernas e dois braços – e continua o deus dos deuses –, caso continuem em suas revoltas, serão divididos mais uma vez, e eles andarão sobre uma só perna, tornando-se ainda mais enfraquecidos e necessitados da veneração dos deuses.

O corte dos corpos andróginos, segundo o discurso de Aristófanes, foi realizado. Zeus ordenou a Apolo que curasse os ferimentos, mas não somente: deveria inclinar a face e o pescoço dos seres amputados para a direção da separação, com o objetivo de tornar o homem mais humilde (humildade é entendida no discurso como cura do orgulho). Seguidamente, o Deus Apolo deu a volta em toda a pele, de modo que retornasse para a região chamada hoje de ventre, e após as costuras deixou um pequeno orifício, que chamamos, em português, de umbigo (PLATÃO, 2019, p. 77-79). A dubiedade da relação entre deuses e homens (andróginos) explicita ora a manipulação de Zeus sobre o homem, ora o mesmo homem sendo observado e passível de ter o corpo mais uma vez partido ao meio, caso não se prostrasse ao desejo dos deuses.

Tal relação entre força e fraqueza no âmbito da androginia, já disposta na leitura clássica, retorna ao texto de *Orlando*:

E aqui podia parecer, por certa ambiguidade na escolha do fraseado, que estivesse censurando ambos os sexos por igual, como se não pertencesse a nenhum deles; e, de fato,

momentaneamente, ela parecia vacilar; ela era homem; ela era mulher; ela conhecia os segredos, compartilhava as fraquezas dos dois (WOOLF, 2015, p. 106).

A partir de tal leitura, Virginia Woolf ainda dialoga com os conceitos do início do século XX, o que não pode ser esquecido, e foi, de certo modo, lembrado por Assis, quando discute um ensaio escrito pela própria Virginia Woolf (*A room of one's own*), em que “A androginia é, nesse ensaio, um dos principais pontos de discussão” (ASSIS, 2014, p. 37). A noção, que foi bem marcada pela pesquisadora, é certamente problemática, pois repousa numa concepção do andrógino como uma espécie de tipo ideal e superior, o que pode tornar a discussão feminista um tanto quanto enfraquecida, de modo que a noção de andrógino pode, por vezes, apagar a noção de identidade e emancipação feminina (ASSIS, 2014, p. 39), forjando uma imagem e *necessidade* de uma identidade masculina. Logo, a noção de andrógino tanto pode ser vantajosa, se o virmos como uma síntese de opostos, quanto prejudicial, se o considerarmos como um tipo ideal a ser alcançado (negando assim a independência da mulher, o que manteria o homem, de certa maneira, ainda em posição privilegiada), sendo que, para ambos os casos, as teorias mais atuais podem dar contribuições significativas.

Deste modo, consideremos que 1) o conceito de androginia, em seu contexto de época, concorre para a ideia de uma “mente andrógina”, que é uma espécie de mente criativa e genial, modelar, como a de Shakespeare, segundo a visão de Virginia Woolf (ASSIS, 2014, p. 37); e 2) o conceito inscreve as possibilidades de experiência humana, a partir do viés de gênero, para os casos em que o Ser, neste caso, Orlando, ou Sasha, ou Shelmerdine, coloca-se numa espécie de liminaridade que sintetiza a experiência e o entendimento do que é culturalmente aceito como homem ou mulher.

Nos próximos dois subtópicos serão discutidos o primeiro e o último caso de amor de Orlando: a traumática e não muito bem-aventurada relação com Sasha; e o encontro de almas, quase platônico, vivido com Marmaduke Shelmerdine, em que ambas as personagens são descritas, em um ou outro momento, como seres que estão no limite do que um Outro poderia compreender, em termos de convenções de cultura, como um homem ou uma mulher, de modo que tais personagens são, simultaneamente, em um ou outro momento, homem e mulher, levando-nos a diferentes efeitos estéticos, os quais nós discutiremos nas próximas páginas.

## 2.1 Sasha, a princesa russa

Segundo a voz narradora, foi por volta das “seis da tarde de sete de janeiro, ao final de uma quadrilha ou minueto qualquer, quando viu, saindo da Embaixada Moscovita, uma figura” (WOOLF, 2015, p. 26). Esta pessoa provavelmente tinha os mesmos hábitos aristocráticos de Orlando, pois é necessário dizer isto, que a experiência do/a protagonista do romance é quase sempre de quem esteve ao lado dos mais ricos e influentes. Orlando menino chegou a ser o protegido da velhice da rainha Elizabeth I (WOOLF, 2015, p. 19), informa-nos o texto. O nome real da moça russa possui, pela extensão, um leve tom cômico: Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch, mas, ao travar

conhecimento com Orlando, a personagem se torna simplesmente Sasha<sup>3</sup>. Esta ambiguidade no codinome da primeira paixão séria do jovem Orlando foi percebida pelas autoras que se debruçaram sobre o romance (ASSIS, 2014, p. 35; GARCIA, 2012, p. 48), isto é, Sasha, na cultura russa, serve como um nome afetivo para nomes que nós grafariamos como Alex (Alexandre, Alexander, Alexandra), ou seja, trata-se de um codinome afetivo, tal como Alex ou Gabi, que serve para os dois sexos.

Quando do primeiro encontro, a indumentária tem relevância especial: “fosse rapaz ou mulher, pois a túnica e as calças amplas da moda russa serviam para mascarar o sexo, despertou-lhe a curiosidade” (WOOLF, 2015, p. 26). Tal curiosidade, despertada em Orlando, causou nele um furor e um estranhamento imediatos:

Quando o rapaz, pois, aí, devia ser um rapaz – nenhuma mulher conseguiria patinar com tanta rapidez e energia – passou voando por ele quase na ponta dos pés, Orlando estava prestes a arrancar os cabelos, pelo desgosto de ver que a pessoa era de seu próprio sexo, e quaisquer intimidades estavam, assim, fora de questão. Mas a pessoa que patinava chegou mais perto. As pernas, as mãos, a postura eram de rapaz, mas nunca rapaz nenhum teve boca assim; rapaz nenhum teve esses seios; rapaz nenhum teve olhos que eram como se tivessem sido pescados do fundo do mar. Por fim, parando e estendendo, com a maior graça, uma vênua ao rei, que passava, se arrastando, de braços com um camarista, a criatura sobre patins se deteve. Não estava a mais que um palmo de distância. Era uma mulher (WOOLF, 2015, p. 26).

É provável que, do ponto de vista da androginia, esta seja a mais importante citação a ser discutida, no que diz respeito a Sasha. Há dois temas fundamentais aqui: 1) a dúvida instaurada na mente de Orlando, quanto ao fato de sentir atração e curiosidade por alguém que, por conta do vestuário, habita um espaço sócio instável, em que a possibilidade do homem e da mulher coexistem em igual intensidade; e 2) o problema da heteronormatividade: Orlando sente que pode haver atração por um homem, o que o leva à completa rejeição de si e nos leva diretamente à ideia judaico-cristã de relação afetiva, em que as relações deveriam se dar, necessariamente, entre pessoas de sexos opostos (ASSIS, 2014, p. 35). Há, portanto, um certo alívio da tensão instaurada no início do romance, pela afirmação de que não há possível inclinação homossexual em Orlando, ao garantirmos que Sasha é uma mulher, embora se vestisse, talvez por conta da cultura russa, de um modo que os ingleses poderiam classificar como *andrógino*.

De volta ao primeiro tema, um ponto de destaque reside na ideia de “virilidade” como ideia afim de “virtude”, isto é, o texto do(a) biógrafo(a) deixa transparecer que Sasha jamais poderia ser uma mulher, embora ela seja, pelo fato de que era excelente patinadora, deixando transparecer também questões relativas à força física, o que é culturalmente

---

<sup>3</sup> É curioso notar que, por vezes, Fabiana Assis (2014) varia na grafia do nome, logo, ela escreve tanto Sacha como Sasha. Carla Garcia (2012) opta exclusivamente pela forma Sacha, de modo que aventamos a hipótese de que as traduções divergem quanto ao nome da personagem russa. No original que consultamos, o nome aparece grafado como na tradução que tivemos em mãos, isto é, Sasha.

aceito como o lugar do masculino. Há uma tensão entre ter força física e usar da força para adquirir imensa velocidade, além da desenvoltura quando da aparição em espaço público, características que geralmente são lidas e esperadas como masculinas, numa mente que era sexualmente orientada para gostar de mulheres e que vê um corpo que demonstra indícios de feminilidade. A tensão instaurada, ao final, dissipa-se e Orlando e Sasha vivem uma intensa amizade, até o primeiro propor uma fuga apaixonada e ser repellido, o que funcionará como o primeiro grande abalo psíquico do protagonista e levará Orlando ao primeiro transe, quando dormirá por sete dias seguidos, conforme já afirmamos.

Sasha, ao final do romance, reaparece em uma visão de Orlando (WOOLF, 2015, p. 198-199). A linda moça de outrora está gorda e letárgica, o que nos leva ao problema da falta de sororidade entre as mulheres, tema que foi trabalhado por Virginia Woolf ainda neste romance, em outra passagem: “Malditas mulheres”, disse Orlando [...], “Não existe gente mais bisbilhoteira, inquisitiva, intrometida” (WOOLF, 2015, p. 119). Sasha serve, no romance, para instaurar uma primeira tensão psicológica em Orlando, assim como para levar o leitor à reflexão das possíveis armadilhas da orientação sexual e das normas de conduta que esperamos de nós e dos outros. Sasha agencia tal efeito estético que entendemos a direção do que pensamos, enquanto sociedade, das mulheres; serve-nos ela para compreendermos como damos aos homens o papel de virtuosismo em atividades que exigem força e aparição pública, entretanto, Sasha, a que possivelmente estava traindo Orlando, a que foge, ainda que seja andrógina, não pode ser vista como um modelo a ser seguido. Se andrógina, é porque está num espaço sógnico instável. Ela partilha, na verdade, as fraquezas dos dois sexos.

## **2.2 Marmaduke Shelmerdine, viajante dos mares**

Marmaduke Bonthrop Shelmerdine é um aventureiro dos mares e costuma velejar, muito arriscadamente, pelo Cabo Horn, na Argentina (uma terra distante da Inglaterra, portanto). A aparição dele se dá já no penúltimo capítulo do romance, num dos vários momentos em que Orlando sente-se em estado melancólico e, sendo uma criatura muito conectada à natureza, Orlando se isola em espaços bucólicos, ao que será surpreendida por Shelmerdine. À medida que ambos se conhecem, o personagem torna-se, carinhosa e afetivamente, Shel.

Personagem muito menos lembrado, nem Assis, ou Garcia, ou Santiago, tecem comentários em relação a Shel. Entretanto, consideramos este personagem de uma riqueza ímpar e ele certamente merece um pouco mais de atenção da crítica especializada brasileira. O encontro de ambos, movido por ideais de arrebatamento juvenil, com ares de encontro de almas, encerra um momento de profundo desconcerto no leitor, e, a bem da verdade, com poucas palavras a obra consegue este efeito:

“Oh, Shel, não me deixe!”, exclamou [Orlando]. “Estou loucamente apaixonada por você”, disse. Nem bem as palavras tinham-lhe saído da boca quando uma terrível suspeita passou ao mesmo tempo pela cabeça de ambos.

“Você é mulher, Shel!”, exclamou ela.

“Você é homem, Orlando!”, exclamou ele [Shel].

Nunca houve, desde que o mundo é mundo, cena igual de protestos e manifestações. Quando acabou e estavam de novo sentados, ela lhe perguntou que conversa era aquela de vento sudoeste. Para onde ele estava indo?

“Para o cabo Horn”, disse ele laconicamente, ruborizando (WOOLF, 2015, p. 166).

O que mais nos interessa, nesta passagem, é esta tensão, que jamais será resolvida no romance. A única coisa que sabemos, para além desta passagem, deriva da pintura a óleo que confere uma corporeidade a Shelmerdine, que não cremos possuir traços nem tão bruscamente masculinos ou femininos (WOOLF, 2015, p. 165). Através desta imagem, o romance cria a incerteza na imaginação leitora e, de mais a mais, ao que parece, o efeito estético esperado é que possamos deixar em suspenso estas questões de quem é homem ou mulher (ou até mesmo se é necessário que a relação se dê entre homem e mulher, pois talvez pudesse se dar entre dois iguais), a fim de que sobressaia a única questão realmente importante: a afinidade, o afeto e o amor que emerge de Orlando para Shel e vice-versa.

Ainda no mesmo capítulo (após uma série de conversações, pois eles já se conheciam, enquanto almas, e estavam a pôr-se a par das experiências em que estiveram imersos pessoalmente), a questão retorna:

Enquanto ele falava tudo isso [*contava a própria vida*] e mil outras coisas, ela o entendia, e, assim, quando, após ele lhe ter contado que o suprimento de bolachas agora terminara, ela retrucou: Sim, as negras são sedutoras<sup>4</sup>, não são?, ele se mostrou surpreso e muito contente por ela ter captado tão bem o que ele queria dizer.

“Tem certeza de que você não é homem?” perguntou ele ansiosamente, e ela ecoou:

“Você não é mesmo mulher?”, e então tinham de pôr isso à prova sem mais delongas. Pois cada um estava tão surpreso com a instantaneidade da compreensão do outro, e era para cada um uma revelação tamanha a possibilidade de que uma mulher pudesse ser tão tolerante e tão franca quanto um homem, e um homem tão estranho e tão sutil quanto uma mulher, que tinham de pôr a questão à prova imediatamente (WOOLF, 2015, p. 170).

A “prova”, conforme já afirmado, nunca chega ao leitor. Uma vez mais, assim como ocorreu com Sasha, percebemos que a narrativa propõe a questão dos papéis culturais esperados por homens e mulheres, em termos de estereótipos, mas, neste caso, a tensão

---

<sup>4</sup> Esta frase, “As negras são sedutoras, não são?”, chega-nos com um sabor amargo. É muito comum vermos críticos a afirmar *Orlando* (1928) como um romance que antecipa a agenda política pós-moderna, o que, do ponto de vista do gênero, parece ser verdadeiro. No entanto, tal exacerbação da pretensa sensualidade sobre o corpo negro possui um tom que só faz sentido no início do século passado, de modo que apontamos para a necessidade de certo cuidado com as avaliações críticas sobre este romance.

jamais se dissipa, o que sobreleva imensamente a vacuidade da questão. O que nos vale se podemos “provar” nossa hombridade ou feminilidade? Se me afirmo mulher, como Orlando, sou mulher; da mesma maneira como, se me afirmo homem, como Shel, sou homem. E ambos, se imbuídos de afeto e compaixão, somos capazes de nos amar (sem delongas ou explicações à sociedade). Orlando e Shel casam-se informalmente, à maneira do amor livre romântico, isto é, livre da instituição religiosa, à página 172, tendo por mediador o Sr. Dupper.

Em último aparte, já no último capítulo do romance, somos informados que Shelmerdine já está em viagem pelo cabo Horn, e o casal desenvolve uma linguagem cifrada, o que parece conferir à relação certo valor metafórico sobre a linguagem. Através de telegrama, Orlando escreve para o marido: “Ratigã Glunfobu” (WOOLF, 2015, p. 185), o que, segundo a voz narradora, “descrevia um estado espiritual muito complexo, o qual, se puser toda a inteligência a nosso serviço, o leitor poderá descobrir sozinho” (id., ibid.). Esta invenção de linguagem, nesses seres que transitam entre o masculino e o feminino, mais uma vez, concorre para vermos o andrógino em sua face mais humana e menos idealizada. Ao invés de corporificar uma nova gramática, mais atual e necessariamente *melhor*, concluímos que o casal foi construído, metaforicamente, para funcionar (esteticamente) como uma forma a mais de comunicação entre seres humanos: da mesma maneira como há completude e incompreensão nas relações hétero, homo ou bissexuais, existem lacunas de linguagem nos andróginos Orlando e Marmaduke Bonthrop Shelmerdine. Não é que eles tenham uma forma de linguagem necessariamente superior (aparte o amor), mas é que a língua se mostra incapaz de trazer compreensão aos amantes, de modo que eles precisam criar uma linguagem artificial e cifrada (e não sabemos se tal criação gerou maior entendimento mútuo) para dar conta das lacunas de ambos.

### 3 TRAVESTILIDADE

Por diferentes que sejam, os sexos se entremesclam. Há, em todo ser humano, uma vacilação entre um sexo e outro e, com muita frequência, são apenas as roupas que mantêm a aparência de homem ou de mulher, enquanto por baixo o sexo é exatamente o oposto do que está em cima. Sobre as complicações e confusões que daí resultam é algo de que todo mundo tem experiência; mas aqui deixamos de lado a questão geral e apenas observamos o estranho efeito que teve no caso particular de Orlando (WOOLF, 2015, p. 125).

Refletir sobre seres fronteiriços e migratórios é um exercício que requer capacidade de operar também com deslocamentos e fronteiras na análise. Optamos pela literatura ficcional, mais especificamente, *Orlando: uma biografia* (1928), como quem escolhe uma linha de fuga. Corpos que transitam, ou em trânsito, possuem referências outras, diversas das que postulam as culturas nas quais eles estão imersos. Trazem outras riquezas, outras vivências ainda não classificadas pelos saberes da *scientia sexualis* (ou, talvez, classificados, mas como aberrações e desvios). Portanto, as reflexões e contextualizações, aqui, são como elucubrações, e são também uma ambientação móvel.

*Orlando* constrói uma superfície móvel e polimórfica. Quando a narradora, ou narrador, diz: “O amor, para ele, não passara de cinzas e serragem” (WOOLF, 2015, p. 27), abrem-se tantas portas para refletirmos e sentirmos, desde a nossa relação com os afetos, e com as relações sociais, até o significado de uma existência desprovida de Eros.

No começo do primeiro capítulo, Orlando “estava golpeando a cabeça de um mouro [*um negro*] que pendia das vigas” (WOOLF, 2015, p. 11). Assim começa *Orlando: uma biografia*. Pelo inesperado da imagem somos pegos de surpresa, como as caças surpreendidas pela deusa Diana (Ártemis, para os gregos). A partir deste momento, Orlando passará a vida em uma espécie de busca por sua identidade. Porém, nessa caçada, Orlando é a caça e o caçador, numa intensa busca por si, passando por culturas e amores, gêneros e jogos de amor.

A deusa Diana (Ártemis), segundo Junito de Souza Brandão (2021), é figura de controversa e passível de – pelo menos – duas interpretações. Há a Diana-Ártemis asiática, “cruel, bárbara, sanguinária” (BRANDÃO, 2021, p. 81) e uma outra, europeia, “ocidental, voltada, como se há de ver em seguida, para a fertilidade do solo e da fecundidade humana” (id., *ibid.*, *passim.*). Considerando as diferentes acepções, seja Ártemis-Diana como caçadora ou Grande Mãe, resulta que o tema da androginia vincula-se, principalmente, à interpretação europeia do mito. Ocorre que, entre os gregos antigos, assim como havia gêneros tripartidos (homem, mulher e andrógino), a Lua (*dea triformis*, deusa triforme) também era tripartida: havia a representação de Selene (Lua Cheia), Ártemis (Quarto Crescente) e Hécate (Quarto Minguante e Lua Nova, ou seja, a Lua Negra).

Se fizermos a correta interpolação entre a apresentação de Selene em Platão (2019), pela boca de Aristófanes, que identifica o andrógino a Selene, e a mitologia grega clássica, que vê a Lua como entidade tripartida, incluindo a projeção de Ártemis-Diana, perceberemos, assim como Junito de Souza Brandão (2021, p. 84), que: “A lua é, portanto, andrógina”. Ressalte-se que, segundo os povos primitivos, “no Quarto Crescente e no Minguante, a lua se torna, por antropomorfismo, o *homem-lua*” (BRANDÃO, 2021, p. 83). Tais considerações teriam, necessariamente, de passar pela forma como os antigos homens concebiam a reprodução, já que a fecundidade e gênese de novos seres humanos era trabalho para Ártemis-Diana, mas, dentro do que interessa à interpretação de *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, destaque-se apenas a relação com a impetuosidade de Ártemis-Diana e com a imagem andrógina da Lua.

O mito era tal que Ártemis-Diana, sendo protetora dos animais (na interpretação asiática) e das florestas (segundo a versão europeia), estava destinada a permanecer virgem e a não conhecer o amor. Nesta relação de Diana com o amor, já que ela não deveria envolver-se, a deusa chegava ao ponto de negar o desejo do outro, punindo-o (por vezes) de forma cruel, como quando transformou um caçador, Acteón (BRANDÃO, 2021, p. 80), em cervo, pois ele a desejou, enquanto ela se banhava. Assim como Diana, Orlando começa sua biografia desconhecendo Eros. Não obstante, em outro momento da narrativa, Orlando entusiasmou-se com a possibilidade de receber visitas, rasgou os convites e deixou suas tardes livres, como quem aguardava uma presa. O/A narrador/a, então da/o qual não se sabe o sexo, afirma:

Na verdade, os biógrafos e críticos poderiam ser poupados de todo o seu trabalho se os leitores pelo menos ouvissem este conselho. Pois quando lemos:

Quer a ninfa tenha violado a Lei de Diana,  
Ou rachado um frágil vaso de porcelana,  
Ou manchado a honra ou o novo brocado,  
Esquecido sua prece ou faltado ao bailado,  
Ou, numa festa, perdido o Coração, ou o Colar (WOOLF, 2015, p. 137).

Diana possuía um séquito de ninfas que deviam permanecer virgens e castas. Quando lemos, vemos Orlando enredar-se no desejo dos senhores Pope, Addison e Swift, cabendo-lhe ficar no posto de quem se prepara para a sedução. No entanto, isso poderá sair por demasiado caro, como o seria para Diana e suas ninfas. As relações entre ser que deseja e é desejado, segundo as similitudes com os predicados mitológicos de Ártemis-Diana convocam-nos a perceber que Orlando, numa posição de possível presa, é também caçadora implacável, eventualmente seguindo os padrões lunáticos da mulher e/ou do homem.

De maneira diferente, mas ainda próxima aos estudos clássicos, a pesquisadora Carla Cristina Garcia (2001) preferiu estabelecer uma relação de similitude entre Tírsias e Orlando. Tírsias está presente em muitos dos mitos gregos (revisitados no presente pelo ocidente), como Édipo, Narciso, ou como aquele que ajuda Ulisses. Para Garcia, Tírsias é “o vidente da Odisseia, que se tornou cego depois de ver duas serpentes copularem” (GARCIA, 2001, p. 45). Mais do que isso, Tírsias tornou-se mulher ao observar duas serpentes venenosas praticarem sexo e, ao matar a fêmea, permanece neste sexo por sete anos. Tírsias, sendo o importante Oráculo, também representa a intuição, construindo uma estrutura de oposição e completude. No entanto, a função de “adivinho”, no caso de Tírsias, não funciona na estrutura de *Orlando*. Vejamos o quanto são instáveis os “eus” de Orlando:

[...] esses eus de que somos construídos, um em cima do outro, como pratos se empilhando nas mãos de um garçom, têm afeições em outros lugares, simpatias, certas exigências e direitos próprios, dê-se a isso o nome que se queira (e para muitas dessas coisas não existe nenhum nome), de maneira que um virá apenas se estiver chovendo, um outro se o quarto tiver cortinas verdes, um outro ainda se a sra. Jones não estiver ali, e um outro mais se lhe for prometido um cálice de vinho... e assim por diante; pois cada um pode, com base em sua própria experiência, ampliar a lista, enumerando as diferentes condições que foram acordadas com seus diferentes eus – e algumas são tão incrivelmente ridículas que não podem, de modo algum, ser mencionadas em letra de fôrma (WOOLF, 2015, p. 202).

A pluralidade de caminhos para sentir Orlando é inegável. Atemo-nos, pois, ao nosso objetivo, que é o de refletir, por meio do romance, sobre androginia e travestilidade.

A obra apresenta-se como um solo instável, que requer cuidado ao ser atravessado, pois são muitas as veredas, caminhos e passagens. Orlando não é (e não será) um ser acabado, mas alguém que transita em constante devir. Orlando não consegue se firmar como “adivinho” ou portador da intuição mística, embora tenha sofrido o conhecido transe. Orlando, antes, sofre as consequências da experiência mística; Tirésias, por outro lado, organiza-as para o povo grego.

Com o fim explícito de preparar o pensamento nas várias idas e vindas que a narrativa de *Orlando: uma biografia* (1928) proporciona, resumimos a ordem em que os amores de Orlando aparecem na narrativa, mas compete avisarmos que o processo de interpretação precisa mesclar essas informações, de modo que uma leitura puramente cronológica das ações não daria o sentido interpretativo que almejamos. Orlando é homem em alguns momentos, enquanto tem dúvida sobre quem é em outros; Orlando é mulher em alguns momentos, assim como traveste-se de homem quando trava relações com Nell, por exemplo. Harry primeiramente aparece como Harriet, vestida como mulher, mas depois aparece como um homem, pois havia um sentimento de atração por Orlando, que será frustrado pelo/a nosso/a protagonista.

É Carla Garcia (2012, p. 45), embora com objetivos talvez um pouco diversos, quem nos coloca a par de um dos problemas da travestilidade: “a consciência e a identidade transexual como formas autênticas de conhecimento”. Consideramos propícia tal afirmação, pois dialoga com o próprio romance:

Lembrava-se de como, quando era um jovem homem, ela tinha insistido que as mulheres deviam ser obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis. “Agora, sinto na própria pele o quanto custam esses desejos”, refletiu; “pois as mulheres não são (a julgar por minha própria e breve experiência neste sexo) obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis por natureza” (WOOLF, 2015, p. 105).

Este registro textual ocorre no início do Capítulo IV, quando Orlando desembarca de volta à Inglaterra. Agora percebe como as mulheres ocidentais vivem o cotidiano; agora detém a informação, o ponto de vista, isto é, o conhecimento necessário para suportar e compreender a diferença entre os gêneros. A castidade e a obediência, ou, em uma palavra, a subalternidade, assume um lugar na consciência de Orlando, fundando um novo conhecimento:

A modéstia em relação aos seus escritos, a vaidade em relação à sua pessoa, os temores por sua segurança, tudo isso parece sugerir que aquilo que há pouco foi dito a respeito de não ter havido nenhuma mudança de Orlando homem para Orlando mulher estava deixando de ser inteiramente verdadeiro. Ela estava se tornando um pouco mais modesta, no que à mente se refere, como são as mulheres, e um pouco mais vaidosa, no que à aparência se refere, como são as mulheres. Algumas suscetibilidades se acentuavam, enquanto outras diminuía. A mudança de roupa, diriam alguns filósofos, tinha muito a ver com isso. Por mais que pareçam vãs ninharias, as roupas têm, dizem eles, funções mais importantes do que a de simplesmente

nos manter aquecidos. Elas mudam nossa visão do mundo e a visão que o mundo tem de nós (WOOLF, 2015, p. 124).

Tais reflexões, ambas realizadas no Capítulo IV, ou seja, no início do processo de travestilidade de Orlando, concorrem para demonstrar como a leitura da protagonista em relação ao mundo e ao gênero feminino mudam substancialmente, fundando, na consciência dela, uma nova ordem das coisas do mundo. Surge, aqui, mais do que uma Outridade que reconhece em Orlando uma mulher, mas, no âmago da consciência deste Ser, faz-se a elaboração racional da submissão das mulheres. Tal submissão relaciona-se tanto com o espírito (uma certa modéstia, um certo retraimento em nome da castidade) quanto com o corpo (horas para pentear-se, cuidar da pele, o caimento das roupas, especialmente para saber se está ou não mostrando um pedaço da perna, etc.). É desusado afirmar que ambas as submissões se retroalimentam e reforçam sentidos culturais ao Ser mulher.

Um penúltimo adendo, mas que apenas confirma tal submissão engendrada pela sociedade em relação a quem passa pelo processo de tornar-se mulher, ocorre ainda neste início de jornada de Orlando como mulher. A certa altura, ela foi processada por ser mulher: “era ré em três grandes processos [...] 1) que estava morta [...]; 2) que era mulher, o que dá no mesmo” (WOOLF, 2015, p. 113). É a sociedade civil quem castiga a mulher, sujeitando-a a uma modéstia e a um esconder o próprio corpo, da mesma maneira que mecanismos jurídicos garantem que a heteronormatividade, ainda que simbolicamente, possa matar Orlando-mulher.

Ademais, o conceito organizador de nosso trabalho é o amor, pois esta mulher amou a natureza, a poesia, homens e mulheres. O amor está na medula de Orlando e alguns fizeram loucuras para agradá-la: o Arquiduque/sa traveste-se a fim de tentar conquistar o/a nobre protagonista que ora nos envolve. Em outros casos, as relações envolvem algumas convenções culturais: Rosina Pepita é cigana e o contato entre as culturas inglesa e cigana é tema relevante para a compreensão do romance, ao menos segundo um viés literário e antropológico; no caso de Nell, que é, ao fim de tudo, apenas uma amiga, Orlando traveste-se de homem, a fim de vivenciar algumas aventuras que teoricamente são interditas às mulheres. Em todos os casos, o amor sempre vence.

### **3.1 Arquiduque/sa Harry/Harriet**

Fabiana Assis (2014) dedicou todo um subtópico para descrever as relações entre a Arquiduquesa Harriet Griselda (Capítulo II) e Orlando, que será transmutada em Arquiduque Harry (Capítulo IV). A pesquisadora fez comentários, em geral, muito pertinentes, mas nós vamos discutir apenas duas questões: 1) a apresentação da Arquiduquesa Harriet, pois consideramos que Assis tenha incorrido em pequena imprecisão e 2) o reforço da ideia de heterossexualidade compulsória, pois, para que a atração se faça viável, Harry/Harriet precisa estar sempre do lado oposto de Orlando, no espectro de gênero. Conforme já dissemos, este amor será negado por Orlando – e não

sabemos se é porque se tratava de figura “muitos anos mais velha” (WOOLF, 2015, p. 78) ou pela aparência de lebre (WOOLF, 2015, p. 76), ou até por conta da mania de Harriet/Harry de aparecer sorrateiramente, de surpresa, e insistir muito no contato com lorde/lady Orlando, de modo que a moça, que se dizia “prima da rainha” (WOOLF, 2015, p. 76) tem ares cômicos e impertinentes.

Assis (2014) começa o tópico dissertativo dela com a ideia de que poderia haver certa incongruência na personagem por conta da altura de Harriet – segundo a voz narradora, a personagem tinha mais de 1,80 metro (WOOLF, 2015, p. 76) – e de certos conhecimentos da personagem:

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 tão 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 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 (ASSIS, 2014, p. 47).

A Arquiduquesa Harriet era romena (WOOLF, 2015, p. 76). A altura, nesse caso, apenas gera no leitor o efeito de exotismo. Trata-se de uma pessoa estrangeira às relações de Orlando e à Inglaterra, de modo que a estranheza, os modos sorrateiros, configuram muito mais uma visão exótica do que é de fora do que uma incongruência de gênero. Para as romenas, provavelmente, não é tão raro ter uma média de altura um pouco maior que as mulheres inglesas. Além do mais, certamente existem mulheres altas, seja na Inglaterra ou na Romênia, o que apenas demonstra uma particularidade de Harriet (a altura, convenhamos, não a torna mais homem ou mulher). Quanto ao conhecimento bélico da personagem, parece-nos que os estereótipos de gênero lançaram a pesquisadora a um abismo, pois, embora raro, o conhecimento não pertence a nenhum dos gêneros. Ocorre que a Arquiduquesa Harriet, ao possuir conhecimentos que vão além das convenções, sugerem ao leitor que ela é uma pessoa de agradável convivência e pode falar sobre qualquer assunto, de modo que não desconfiamos, a princípio, que se trata de uma travestilidade.

Já no Capítulo IV, quando Orlando já é mulher e percebemos que, na “verdade”, Harriet é Harry, as ideias mudam de tom. Neste ponto, Fabiana Assis (2014) obteve uma visão crítica que nos pareceu bastante acertada: a transmutação de gênero, como foi entendida, por exemplo, por Christy Burns<sup>5</sup>, apenas reforça os sentidos heteronormativos da cultura ocidental. Tanto a nossa leitura quanto a de Assis concorda que ver na transmutação de Harriet/Harry uma possibilidade para o amor homossexual é um tanto quanto exagerado, pois, na verdade, a narrativa estaria pondo como único caminho possível – e já não é a primeira vez – o amor como a atividade ou o sentimento que ocorrem entre um homem e uma mulher.

---

<sup>5</sup> “Cross-dressing is used to introduce homosexual possibilities” (BURNS *apud* ASSIS, 2014, p. 52).

No século XXI, já sabemos que o amor pode ocorrer das mais variadas formas e que o apagamento das formas de amor ocorre na literatura há muito tempo. *Orlando: uma biografia* (1928), na verdade, muito mais emula um mundo heteronormativo (o que, a bem da verdade, era convenção de época) do que demonstra a possibilidade do amor entre iguais:

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 (ASSIS, 2014, p. 52).

O Arquiduque Harry chegou a pedir Orlando-mulher em casamento (WOOLF, 2015, p. 120) e, embora não tenha sido negado a princípio, foi levado a jogos de azar, para esfriar os desejos dele, a fim de tornar clara a falta de interesse amoroso de Orlando pelo rico sujeito. A travestilidade, nesse caso, não operou da maneira mais eficaz para o amor, entretanto, certamente serviu como denúncia das convenções literárias e heteronormativas da época, quando um personagem, quando imbuído do sentimento mais nobre, o amor, precisava travestir-se do gênero oposto ao do sujeito amado, a fim de fazer com que a narrativa fizesse sentido. Orlando seguiu a vida sem o amor de Harry, mas certamente fez a melhor escolha quando decidiu pôr-se a fundo na escrita de *The Oak Tree*: o amor carnal não chegou a consumir-se, mas o amor à natureza e à literatura, ou seja, às entidades do espírito, preencheu o espírito de Orlando.

### 3.2 Rosina Pepita, a esposa cigana

Quando sabemos que Orlando e Rosina Pepita estão casados, somos tão assaltados de surpresa quanto o alto comissariado da Embaixada da Turquia. Foi durante o segundo transe, o segundo inexplicável sono de sete dias, que as autoridades descobriram Orlando como um homem casado com uma mulher cigana (WOOLF, 2015, p. 89). Quando acorda do transe, Orlando será mulher. A bem da verdade, o texto não nos dá muitos indícios da relação com a mulher cigana, mas fornece muitas informações sobre a estranheza no contato entre Orlando e os ciganos.

A figura que lidera o grupo de ciganos com quem Orlando viveu, depois de deixar o trabalho diplomático na Turquia, chama-se Rustum el Said. Orlando não vai compreender o ideal de sucesso dos ciganos, pois ela estará ainda muito envolvida com o ideal de sucesso da Inglaterra pré-capitalista e urbana. Entretanto, a sagacidade da voz narradora da biografia registra uma importante questão etno e eurocêntrica:

Aos poucos, ela começou a sentir que havia alguma diferença entre ela e os ciganos, o que a fazia, às vezes, hesitar em casar-se com um deles e ficar vivendo em seu meio para sempre. No início, a explicação que tentou dar para isso era que ela vinha de uma raça antiga e

civilizada, enquanto os ciganos eram um povo ignorante, não muito acima dos selvagens (WOOLF, 2015, p. 98).

Uma das questões antropológicas mais conhecidas é exatamente o contato entre as diferentes culturas. Infelizmente, Orlando nunca conseguiu ver os ciganos como iguais e o tipo de integração com a natureza, no caso da cultura “selvagem”, era diferente do sentido que se encontra na cultura “civilizada”. Esta noção de evolução, típica do homem europeu, deve ser tratada com desconfiança, desde que, à medida que ela não se integra na comunidade, informa-se que “Os rapazes [*juvens ciganos*] já tinham tramado matá-la” (WOOLF, 2015, p. 101), de modo que apenas um dos lados é retratado como possível assassino. A nossa proposta é que o efeito estético geral desta passagem de Orlando pela cultura cigana, ainda que tenha esta preocupação de denunciar a visão etnocêntrica, seja a de demonstrar a tensão que há entre os valores do Ocidente e do Oriente, já que o velho Rustum, durante a narrativa, mostra-se um homem sábio e paciente; resta-nos apenas perceber as falhas e preconceitos da mulher – da sociedade – inglesa como um todo.

### 3.3 Nell, a prostituta

Logo que Orlando torna-se mulher, a alta sociedade inglesa convida-a para reuniões sociais, jantares, etc. Com o tempo, ela se enfada de tais atividades, pois não eram suficientemente eivadas de criticidade. Assim sendo, atendendo a certas inclinações naturais, que a acompanhavam desde a adolescência, Orlando decide aventurar-se pelo baixo meretrício. É neste contexto que Nell e Orlando se conhecem, mas ocorre que Orlando, já sendo mulher, apresenta-se de outra maneira, o que gera um efeito completamente diferente no processo de interpretação do texto:

Agora [*Orlando*] abriu um armário onde ainda estavam penduradas muitas das roupas que vestira como um jovem homem por dentro da moda, escolhendo, dentre elas, um terno de veludo negro ricamente enfeitado com renda veneziana. Estava, na verdade, um pouco fora de moda, mas caía-lhe à perfeição e, vestido com ele, parecia a própria figura de um nobre lorde (WOOLF, 2015, p. 141).

Nell e Orlando não chegaram a se amar, ao menos não no sentido da conjunção carnal. Elas trocaram confidências, como amigas. Uma aprende com a outra sobre o mundo das mulheres, tal como ocorre quando ouvem “As mulheres não têm desejos, diz esse cavalheiro, entrando na saleta de Nell; apenas afetações” (WOOLF, 2015, p. 144), de modo que visões estanques, estereotipadas, ocorrem a ambas, sendo que apenas a Orlando, personagem de alta estirpe, as possíveis problematizações são possíveis. Nell é uma mulher em condição de vulnerabilidade social, ou seja, uma prostituta de rua, mas sabe satisfazer os diferentes desejos da elite inglesa.

Quanto à travestilidade, já que, neste caso, Orlando-mulher se traveste de homem, conforme já apontado, parece-nos que o efeito geral é de demonstrar como o mundo dionisíaco, sexual, está culturalmente relacionado ao mundo masculino, o que denuncia as interdições sociais relativas às mulheres. Orlando como um nobre lorde pode sair à noite, sozinha, e estar a público numa praça vazia, o que jamais seria possível a uma mulher, a não ser que fosse uma mulher da estirpe de Nell, isto é, a praça pública apenas se realiza como viável para as prostitutas, sendo interdito o mundo de Dionísio às mulheres.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de todo o percurso biográfico de Orlando, e não sabermos qual será o fim da vida dele/a, já que a morte é simbólica, isto é, através do enterro de *The Oak Tree*, o poema que leva uma vida inteira para ser escrito, sabemos que lemos um romance que problematiza – e muito – as convenções culturais de gênero. Não seguimos o caminho *à clef*, ainda que Virginia Woolf tenha desenvolvido um amor lésbico por Vita Sackville-West, que saibamos do fato de que a amante-homenageada teve uma avó cigana e que um processo judicial foi movido e tirou de Vita o direito de propriedade sobre o Palácio dos Sackville-West e que foi dada a herança à linhagem masculina da família. Seguimos, outrossim, pelo caminho da análise textual, a partir de dois conceitos fundamentais: *androginia* e *travestilidade*.

O primeiro conceito mostrou-se algo problemático, pois há uma visão crítica que idealiza o tipo andrógino, de modo que muitos preferem utilizar-se de expressões pós-modernas, que, se têm a vantagem de não idealizar um tipo humano, incorre em sério problema de contextualização histórica, já que *Orlando: uma biografia* (1928) obedece ao contexto histórico e social da primeira metade do século XX. Entre as duas perspectivas, conservamos a nomenclatura *andrógino* e, à medida que tivemos o cuidado de não idealizarmos a questão, compreendemos esta como uma possibilidade, entre outras, de vivência em trânsitos de gêneros e sexualidades.

O segundo conceito mostrou-se prolífico, pois temos aquele que se traveste para conquistar o amor de Orlando, embora incorra em certa padronização heteronormativa; temos ainda o contato de culturas com o povo cigano, além da prostituta em condição de vulnerabilidade social, quando Orlando-mulher se traveste de homem. A multiplicidade de questões da *travestilidade* levou-nos a interpretar o romance como uma voz ideológica comprometida com a denúncia das interdições sociais sofridas pelas mulheres, que são alojadas em um espaço de subalternidade e castidade forçados.

Uma questão que talvez seja rudimentar, mas que precisamos abordar, é quanto aos comportamentos humanos. A literatura espelha, ainda que de maneira distorcida e segundo os caprichos da imaginação criadora, a realidade social. Neste sentido, não são poucos os autores que insistem na importância do estudo dos mitos como pré-requisito para o entendimento da literatura, visto que eles comportam uma narrativa metafórica sobre a realidade social. Os homens, na falta de explicações, criam-nos, em seus deuses e

homens sábios, oferecendo-os como modelos para a sociedade inteira. Carla Garcia (2012), sendo antropóloga, percebeu esta relação e trouxe-nos o mito de Tíresias, que viveu como homem e mulher (GARCIA, 2012, p. 45). No mundo dos mitos, que é o mesmo mundo da imaginação e da metáfora da literatura, há muitos enredos que tratam dos gêneros, da androginia, dos artifícios dos deuses, etc., mas sempre temos em mente que estas narrativas, sendo humanas, explicam aspectos comunitários. Tendemos, pois, a nos identificarmos com um ou outro tipo humano, com um ou outro deus, isto é, temos espécies de *daemon* dentro de nós, como se um demiurgo tivesse nos construído das mais diversas maneiras, conforme o fato de que somos agentes de distintos grupos sociais e de acordo com diferentes convenções.

Outrossim, narramos a nossa comunidade e somos atraídos por uma ou outra versão do nosso povo. Narramos a nossa própria vida e comparamos nossas vidas aos heróis dos mitos, da literatura, do cinema. Orlando representa uma multiplicidade de seres humanos, todos eles em provável conflito com o que poderíamos chamar de *heterossexualidade compulsória*, o que faz com que uma legião de pessoas possa se identificar com ele e com aqueles que travam contato com tal ser humano. A perspectiva do conhecimento, conforme já apontamos, tende a ser modificada por novas possibilidades de ação social, pensamento e discurso. Orlando, sendo homem e mulher, sendo fortaleza em meios sociais hostis e a representação das fraquezas de todos os seres humanos, impõe a nós, leitores, a urgente necessidade de revisão dos nossos dogmas, preconceitos e convencionalismos tradicionais em relação ao sentimento que nos move: o Amor.

## 5. REFERÊNCIAS

- ASSIS, Fabiana Gomes de. *Entre texturas e tessituras: construções identitárias de gênero em Orlando: a biography*, de Virginia Woolf. Maceió/AL, 2014. 108 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Ártemis. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário mítico-etimológico*. 3 reimp. Petrópolis/RJ: Vozes, 2021. p. 79-84.
- CUDDON, J.A. Bloomsbury group. In: \_\_\_\_\_. *Dictionary of literary terms & literary theory*. London: Penguin Books, 2013. p. 84.
- GARCIA, Carla Cristina. O que viu Tíresias. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. In: *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 11, 2012. p. 44-52. [Disponível em: <<http://revpsico.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/download/244/282>>. Acesso em: 12 mai. 2017].
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução José Cavalcante de Souza. 1. reimp. São Paulo: 34, 2019. 253 p.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio: entre a flexibilidade e o rigor. In: WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 265-284.

TADEU, Tomaz. Notas. In: WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 219-262.

WOOLF, Virginia. [1928]. *Orlando: uma biografia*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 288 p.

\_\_\_\_\_. *Orlando: a biography*. Oakshot Press, 2016. [*Dispositivo eletrônico*].