

## ORLANDO: A INDUMENTÁRIA E AS FIGURAÇÕES DE PAPÉIS SEXUAIS

Eliane Campello<sup>1</sup>  
Lisiane Andriolli Danieli<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe uma interpretação do romance *Orlando: uma biografia*<sup>3</sup>, publicado por Virginia Woolf em 1928, o qual narra a vida da/o protagonista homônima ao título desde os seus 16 anos, no século XVI, até os 36 anos de idade, no século XX. Diante de três séculos de história, Orlando tem seu sexo mudado de homem para mulher por encantamento. Este fato ocorre no campo textual e se torna aparente devido à troca de substantivos e pronomes, embora esta mudança altere também, significativamente, sua existência sócio-histórica. Para tal análise, apoiamos-nos em teorias desenvolvidas por Kate Millett (1970), Germaine Greer (1971) e Susan Bordo (1997), entre outras, buscando demonstrar de que modo a indumentária de Orlando sinaliza a mutação em seu corpo e modifica também as formas de representação e tratamento da personagem no âmbito social, pois estabelece as figurações dos papéis sexuais. A imposição da socialização feminina a partir da materialidade da personagem fica evidente. O romance enfatiza a necessidade de abolir a sistematização tradicional de gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** Orlando; Virginia Woolf; estudos feministas; corpo; indumentária.

### ORLANDO: THE ATTIRE AND THE FIGURATIONS OF SEXUAL ROLES

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to interpret the novel *Orlando: a biography*, published by Virginia Woolf in 1928. The novel is about the homonymous protagonist's life from his/her 16 years, in the XVI century until his/her 36 years of age, in the XX century. By facing three centuries of history, Orlando has his/her sex changed from man to woman due to enchantment. This fact happens within the textual field and appears due to the variation of nouns and pronouns, although it also alters significantly his/her social-historical existence. The analysis is based on Kate Millett's (1970), Germaine Greer's (1971) and Susan Bordo's (1997) theories, among others, in order to show how Orlando's attire signals the mutation in his/her body and also modifies the ways the protagonist is represented and handled in the social sphere, for it establishes the figurations of sexual roles. The imposition of the female socialization due to the character's materiality becomes clear. The novel highlights the need of suppressing the traditional systematization of gender.

**KEYWORDS:** Orlando; Virginia Woolf; feminist studies; body; attire.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada (UFRGS) e professora colaboradora do PPG – Letras, Mestrado e Doutorado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS, Brasil (e-mail: elianecampello@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutoranda em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Bolsista CAPES (e-mail: lisiad@gmail.com).

<sup>3</sup> Todas as citações são retiradas de WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a e referidas no texto pelo número da página entre parênteses.

## Introdução

“Ele — pois não poderia haver dúvida quanto ao seu sexo, embora a *moda* [ênfase acrescentada] da época contribuisse para disfarçá-lo — estava golpeando a cabeça de um mouro pendurada nas vigas do teto” (2014a, p. 47), é como Virginia Woolf abre o romance. A partir de tal abertura, que descreve um ato de violência incentivado somente aos homens, a leitura pode ser guiada pela perspectiva questionadora acerca do sexo de Orlando. Por sexo entendemos “a categoria biológica utilizada para diferenciar homens e mulheres” [...] comumente associada à de “gênero, que diz respeito à organização social da diferença sexual a partir de uma perspectiva relacional, atravessada pelas questões de poder”. Dela decorre também o conceito de “sexismo”, definido como “a retaliação, preconceito, e/ou atitudes negativas dirigidas às mulheres”, [...] “colocando-as em um papel de submissão [aos homens], inferiorizando o feminino em relação ao masculino” (COLLING; TEDESCHI, 2015, p. 601, 602).

A suposta biografia, escrita por um biógrafo onisciente, perpassa, nos capítulos seguintes, a transformação da personagem de homem para mulher e sua imortalidade pelos séculos. Não só, pois Virgínia Woolf revela também sua teoria da sexualidade, desenha um perfil para a história da literatura, da estética e da política da Inglaterra, faz um jogo entre ilusão e realidade e, acima de tudo, inspira-se em Vita Sackville-West e a representa no/na protagonista. Woolf mesma confirma esta relação: “[...] me invadem imediatamente as ideias estimulantes de sempre: uma biografia que começaria no ano de 1500 e continuaria até nossos dias, chamada *Orlando: Vita: só que com uma mudança de sexo*”<sup>4</sup> (*Diário íntimo II*, 1993, p. 105). Vita, em carta à Virginia (*The letters*, 1980, p. 173, 174), depois da primeira leitura de *Orlando*, diz:

[...] não posso dizer nada exceto que estou completamente deslumbrada, enfeitiçada, encantada, hipnotizada. Parece-me o livro mais encantador, inteligente, *rico* que eu jamais li –suplantando o teu próprio *Farol* [...] Também, você inventou uma nova forma de Narcisismo, – eu confesso – estou apaixonada por Orlando – é uma complicação que eu não previ<sup>5</sup>.

Apesar das dúvidas de Woolf acerca da qualidade literária de *Orlando* – achou que “era ruim” (BELL, 1988, p. 422, 424, 426) – seu marido Leonard “gostou” e “o levava mais a sério do que ela supusera”, confirmado pelas vendas: “*To the Lighthouse* vendera 3.873 exemplares no primeiro ano. *Orlando* vendeu 8.104 nos primeiros seis meses. Acabavam-se as preocupações financeiras”.

<sup>4</sup> Tradução livre de: “[...] me asaltan inmediatamente las ideas estimulantes de siempre: una biografia que empezaría el año 1500 y continuaría hasta nuestros días, llamada *Orlando: Vita: sólo que con un cambio de sexo*”.

<sup>5</sup> Tradução livre de: “[...] I can’t say anything except that I am completely dazzled, bewitched, enchanted, under a spell. It seems to me the loveliest, wisest, richest book that I have ever read, - excelling even your own *Lighthouse* [...] Also, you have invented a new form of Narcissism, – I confess, – I am in love with Orlando – it is a complication I had not foreseen”

Considerada uma paródia (ruim? ou do agrado geral?) por grande número de estudiosas/os de Woolf, Christy Burns afirma que na própria busca pela identidade a obra chega à desconstrução paródica, conforme se lê em:

Assim como o desejo de identificação leva Woolf ao gênero de uma biografia ficcionalizada, a necessidade pela diferença, em seguimento a este projeto mimético, a impulsiona para trás, à paródia<sup>6</sup> (1994, p. 342).

Woolf, em *Diário Íntimo II*, expõe esta sua noção de paródia:

Estou escrevendo *Orlando* em um estilo meio paródico [ênfase acrescentada], porém muito claro e simples, de modo que se entenderá palavra por palavra. Mas o equilíbrio entre a verdade e a fantasia deve estar muito bem pensado. Está baseado em Vita [Vita Sackville-West, amiga e amante de Woolf], Violet Trefusis [ex-amante de Vita], Knoles [mansão ancestral da família de Vita]<sup>7</sup> (1993, p. 105).

Os efeitos de sentido oriundos do “estilo meio paródico” são construídos a partir de tentativas de propostas essencialistas e, especialmente, devido às mudanças de roupas<sup>8</sup>, do/a protagonista, o que se coaduna com a posição de Ruth Miller (1988, p. 30-31), ao afirmar que na obra “tudo é uma outra coisa”. Ela acrescenta, ainda, que é nas páginas finais do romance que Orlando vê dentro desta parte da mente, pois, citando Woolf, nesta “tudo é refletido – e, de fato, dizem que todas as nossas paixões mais violentas e a arte e a religião são o reflexo que vemos no buraco escuro atrás da cabeça... tudo era parcialmente alguma outra coisa (2014a, p. 290)”. Para Miller (1988, p. 31), “Este é o efeito que Virginia Woolf buscou criar: uma combinação que respeita a coisa em si mesma, em vez da substituição que a dispensa”<sup>9</sup>.

A obra está dividida em seis capítulos, nos quais se concentram momentos importantes da vida do/da protagonista. Sua trajetória tem início na Idade Moderna (século XVI), época influenciada pelo Renascimento e surgimento da burguesia, até o século XX, no ano de 1928, quando as mudanças tecnológicas começam a alterar o comportamento social. O fato de a personagem ser descendente da alta nobreza inglesa também influencia sua maneira de se vestir e de se comportar, uma vez que evidencia não só sua posição social, mas também seus modos, hábitos, costumes e até mesmo idiossincrasias, o que serve de alimento parodístico ao romance.

<sup>6</sup> Tradução livre de: “As desire for identification draws Woolf toward the genre of biographical fiction, the need for differentiation following upon such a mimetic project propels her back into parody”.

<sup>7</sup> Tradução livre de: “Estoy escribiendo *Orlando* en un estilo a medias paródico, pero muy claro y llano, de modo que se entenderá palabra por palabra. Pero el equilibrio entre la verdad y la fantasía debe estar muy bien pensado. Está basado en Vita, Violet Trefusis, Knoles [...]”.

<sup>8</sup> “[...] este problema é comicamente reconfigurado por Woolf ao questionar se as roupas ‘fazem a mulher’, ou não”. Em português, o ditado que melhor corresponde a esse sentido é “o hábito faz o monge”. [Tradução livre de: “[...] this problem is comically re-figured by Woolf as the question of whether the clothes ‘make the (wo)man’” (BURNS, 1994, p. 343)].

<sup>9</sup> Tradução livre de: “...everything is something else”; in which everything is reflected – and, indeed, “some say that all our most violent passions and art and religion, are the reflections which we see in the dark hollow at the back of the head ...everything was partly something else”. “[...] This is the effect that Virginia Woolf sought to create: a combination which respects the thing in itself, rather than substitution which dismisses it”.

É necessário observar de que maneira o “espírito da época” marca a estrutura narrativa em relação, entre outras questões, à representação social do sexo de Orlando e demais personagens por meio de imposições de comportamento e indumentária a partir da socialização pelo gênero. Joana Figueiredo (2009, p. 203, 204) defende a “importância da roupa na construção de *personas* não apenas sexuais, mas sociais e culturais”, além de considerá-las “condutoras de discursos simbólicos”. Em *Orlando*, tais associações ficam bem evidentes, na medida em que

são as roupas que nos usamos, e não nós que usamos as roupas: podemos fazê-las tomar o molde do braço ou do peito; elas, porém, modelam nossos corações, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade (WOOLF, 2014a, p. 178).

Desde o princípio, Orlando é descrito com características que seguem algumas das imposições comuns feitas aos homens, como o desenvolvimento de uma habilidade violenta pelo uso da espada, ainda que ele também possa corar, seja sem jeito e tenha amor pela literatura e pela solidão. A narrativa produz a afirmativa acerca do traço biológico do sexo da personagem e a descreve como um jovem de 16 anos, pernas bem-feitas, corpo elegante, ombros fortes, lábios finos e cabelos pretos (p. 48). Para Jane De Gay (2007, p. 63), é por meio da narrativa fantástica e da protagonista Orlando que Woolf “traça as condições de mudança pelas/os escritoras/es, e reflete acerca dos efeitos do gênero sobre suas experiências”<sup>10</sup>. Nesse sentido, a perspectiva de análise adotada por nós questiona o papel do gênero e da socialização feminina na constituição da protagonista a partir de seu corpo e de suas indumentárias. Apesar dos inúmeros estudos acerca de um conceito de “gênero”, apresentamos aqui alguns posicionamentos teóricos, que nos parecem essenciais, sem, entretanto, nem de longe, esgotar o assunto. Joan Scott (1995, p. 86, 93) considera o gênero “uma categoria de análise”, explicando que:

O núcleo da [minha] definição [de gênero] repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder [...] esta nova história abrirá possibilidades para a reflexão sobre atuais estratégias políticas feministas e o futuro (utópico), pois ela sugere que o gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça.

Nesse mesmo sentido de Scott, “o termo ‘gênero’ tem vindo a incorporar significados mais explicitamente relacionados com as dimensões política, sexual e cultural”, ou seja, é uma “categoria sexual socialmente construída” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 87). Ainda, “Gênero buscaria então dar conta de relações socialmente constituídas, que partem da contraposição e do questionamento dos convencionados

---

<sup>10</sup> Tradução livre de: “[...] traces the changing conditions for writers, and reflects upon the effect of gender on their experiences”.

gêneros feminino e masculino, suas variações e hierarquização social” (COLLING; TEDESCHI, 2015, p. 305).

Conforme os mitos que constituem o que é “ser mulher”, o destino do sexo feminino está relacionado a pressupostos de feminilidade. Contudo, sendo o gênero culturalmente construído e, devido ao sexo humano ser diferenciado essencialmente por um cromossomo, é que os papéis sexuais são ensinados desde a infância, como afirma a teórica feminista Germaine Greer (1971, p. 27):

A fim de se aproximar daquelas formas e atitudes que são consideradas normais e desejáveis, ambos os sexos se deformam, justificando o processo ao tomar como referência a diferença primária, genética, entre os sexos. Mas, de quarenta e oito cromossomos, apenas um é diferente: nesta diferença baseamos uma separação completa entre macho e fêmea, fingindo que todos os quarenta e oito são diferentes.

Considerando tal percepção, não haveria confirmação científica para além dessa que comprovasse a suspeita de referências de superioridade ou de inferioridade estabelecida entre os seres devido aos seus dados biológicos, não havendo relação entre eles e o comportamento. O desempenho de determinados papéis sociais não seria natural, mas aprendido, tendo em vista o conceito de gênero como a construção social do masculino e do feminino com base em categorias sexuais, oprimindo especialmente as mulheres. Nesse viés, as características impostas socialmente para cada sexo, sistematizadas pelo gênero, são encorajadas para que se mantenham papéis sexuais no patriarcado, tradição de mundo que o organiza de tal forma que possa funcionar bem para quem está no poder. Tal situação impossibilita, muitas vezes, as/os subalternas/os de, por meio de sua própria voz, modificar a realidade. Ocorre, assim, uma organização social a partir do modo de representação de cada sujeito:

*Orlando*, no qual os teóricos da mente andrógina encontram conforto, é uma ‘fantasia’ [...] É um escape da experiência dividida do masculino-feminino. De fato, *Orlando*, se é que prova alguma coisa, prova como fundamentalmente o fato masculino-feminino faz da experiência andrógina uma ideia apenas possível (POOLE, 1995, p. 263).<sup>11</sup>

Conforme as descrições de Orlando ao longo da história, é possível analisar de que forma a mudança corporal da personagem altera a incidência das normativas da socialização feminina sobre ela. A objetividade e clareza da explanação de Guacira Louro, pode ser produtiva para se compreender termos e temas que informam *Orlando*, conforme passagem a seguir:

[...] Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e,

---

<sup>11</sup> Tradução livre de: “[...] Orlando, in which the theorists of the androgynous mind come most happily home to rest, is a ‘fantasy’ [...] It is an escape from the felt split of male-female experience. Indeed, Orlando, if it proves anything, proves how fundamentally the male-female fact makes of androgynous experience a merely possible idea”.

consequentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (2000, p. 5-6).

## Desenvolvimento e discussão

Vislumbrando o estudo específico sobre como as imposições sociais do gênero incidem em Orlando após sua transformação, é necessário acompanhar e entender de que modo a personagem é descrita desde o princípio da narrativa. Para Anastácio (2006, p. 81), a tônica da narrativa de Virginia Woolf depende da “relação entre gênero e poder”. Pelo senso comum, o masculino é agressivo e ativo; em contraponto, o feminino é servil e passivo. Por tal distinção ser opressora, conforme a escritora e artista estadunidense Kate Millett,

seria conveniente reexaminar as características definidas como “masculinas” ou “femininas” e reconsiderar o seu valor no aspecto humano: a violência encorajada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina, inúteis em ambos os sexos; a eficiência e o intelectualismo do temperamento “masculino” e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino, recomendáveis a ambos os sexos sem distinção (1970, p. 10).

Aspectos que seriam úteis para todas as pessoas, como eficiência, intelectualidade, ternura e cuidado não são adotados, sendo os dois primeiros caracterizados como masculinos e os dois últimos, como femininos. A passividade e a agressividade excessivas seriam inúteis para todos, mas é reforçada para mulheres e homens, respectivamente. Idealmente, o gênero não seria incentivado, mas abolido, diminuindo-se a violência contra pessoas do sexo feminino e masculino. Consideramos, principalmente, a violência por parte de homens; sempre lembrando que tais conceitos sobre feminilidade e masculinidade são prejudiciais para ambos.

O primeiro capítulo do romance é marcado pela presença da Rainha Elisabeth I, já velha, que dá a Orlando a honraria da Ordem da Jarreteira. Tal honraria é concedida a ele por ser considerado “a própria imagem do cavaleiro nobre” (p. 56), cuja nobreza vem acompanhada por qualidades tais como: força, graça, romantismo, loucura, poesia e juventude. Diante disso, Orlando se diverte em cervejarias e jogos de boliche até cansar e tem pelo menos três pretendentes, incluindo sua noiva Euphrosyne, além de Clorinda e Favilla, devido ao seu amplo gosto pelas pessoas, independentemente da classe. As mulheres são descritas como “quase tão desabusadas em seu linguajar e livres em seus modos quanto os pássaros” (p. 59), ao menos as que são encontradas por Orlando em

seus passeios. Pelo número de pretendentes e pelos passeios que faz fica evidenciada a liberdade sexual e afetiva que Orlando, enquanto homem, tem. Ocorre a Grande Geada, que congela o rio Tâmis, e as festividades incluem a presença do Rei Jaime I e demais pessoas importantes. Nessa ocasião, Orlando sente-se atraído por uma figura da qual não reconhece o sexo:

Quando o rapaz, ah, porque tinha que ser um rapaz – nenhuma mulher seria capaz de patinar com tal velocidade e vigor –, passou voando por ele quase na ponta dos pés, Orlando estava pronto para arrancar os cabelos de irritação por ser alguém do seu sexo, tornando impensáveis quaisquer afagos (2014a, p. 66).

Depois, essa pessoa se revela ser uma princesa russa; fato esse que mostra a possibilidade de Orlando sentir atração por ambos os sexos, ainda que não fosse possível concretizar seu desejo e precisasse escondê-lo até de si mesmo. A confusão sobre o sexo da princesa Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch – Sasha – é justificada pela indumentária utilizada, visto que a moda russa – túnicas e calças largas – disfarçaria o sexo da personagem. Descoberta a identidade de Sasha, sua virilidade desperta e, aturdido pela paixão, Orlando trai a confiança de sua noiva nobre, Euphrosyne, e planeja sozinho uma fuga com a nova pretendente. Em seus gestos, o jovem demonstra melancolia, sentindo-se triste pela possibilidade de perder sua amada. Nesse momento, fica demonstrada a característica possessiva de Orlando, que supõe controlar e saber os sentimentos não só dele, mas também da amada, invocando sua devoção amorosa e vontade de permanecer junto dela, com os destinos unidos para sempre. Isso não ocorre, visto que a corte russa vai embora e Orlando fica a esbravejar contra as mulheres: “lançou na direção da mulher infiel todos os insultos que desde sempre pesam sobre seu sexo. Falsa, volúvel, inconstante, ele a chamou; demônio, adúltera, traidora [...]” (p. 86).

Orlando trai e sente-se traído pela imagem que ele acredita ter visto: Sasha com outro homem, além do fato de ela abandoná-lo posteriormente. Devido ao trauma, no segundo capítulo, Orlando passa seis dias em estado de inconsciência, acordando no sétimo dia como se nada tivesse acontecido, ainda que sua memória estivesse falha e ele tenha se tornado mais solitário depois da possibilidade de, segundo o biógrafo, ter morrido e retornado à vida. A personagem se sente triste e abandonada, o que acaba por aproximar Orlando ainda mais da literatura, escrevendo diversos livros que o posicionam como “poeta-mor de sua raça e [que] traria glória imortal ao seu nome” (p. 99). Esse pensamento converge com a percepção que Virginia Woolf constrói em seu outro livro – *Um teto todo seu* (1929) –, uma vez que é evidente a disposição e a possibilidade de Orlando, enquanto homem, de realizar um trabalho constante e ininterrupto de escrita, porque tem dinheiro, espaço próprio e liberdade intelectual para isso. Em consequência, passa toda sua vida produzindo o poema “O Carvalho”.

Nesse contexto, Orlando encontra o poeta Nick Greene, com quem convive por um período e oferece uma pensão para que pudesse focar na literatura, ainda evidenciando o privilégio masculino da dedicação à escrita, conforme se lê em:

A sra. Greene estava em trabalho de parto no cômodo ao lado; Tom Fletcher bebia gim em outro. Havia livros espalhados pelo chão; o jantar — se é que merecia tal nome — foi servido numa penteadeira onde as crianças tinham feito bolinhos de lama. Mas essa, no entender de Greene, era a atmosfera para se escrever, lá ele era capaz de criar, e foi o que fez (2014a, p. 109).

Também neste capítulo, Orlando conhece a arquiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn e Scand-op-Boom, a qual demonstra grande afeto por ela. Entre eles ocorre um certo tipo de paixão repentina e violenta que poderia ser justificada pelos modos da dama, sua postura, a simpatia natural entre os sexos ou os efeitos do vinho. Contudo, Orlando foge do sentimento e, por isso, pede ao rei Carlos seu envio para Constantinopla, enredo a ser desenvolvido no capítulo três, central da narrativa. Tendo recebido a Ordem do Banho, Orlando se torna embaixador e tem como rotina observar a cidade e, perfumado, com cachos penteados e pele ungida, receber documentos e realizar visitas a funcionários importantes. Ainda que muito sociável, Orlando prefere jantar sozinho com seus cachorros e não abandona seu manuscrito rabiscado. Em virtude do poder adquirido pela beleza, pelo berço e por seu charme, Orlando “conquista o título de duque por seus méritos e não por suas panturrilhas” (p. 133). Essa informação é apresentada pelo narrador, a fim de introduzir um momento significativo em sua carreira, uma vez que na festa de comemoração pelo título ocorrem mudanças na vida do nobre. Muitas são as descrições possíveis do que aconteceu naquela noite, incluindo um contrato de casamento entre Orlando e uma dançarina, Rosina Pepita. Como consequência de tal noite de festa, Orlando entra em transe, dormindo por sete dias. Enquanto isso, os turcos se rebelam contra o sultão e matam a maioria dos ingleses presentes na cidade, preservando a vida do duque por terem acreditado que ele estava morto, roubando-lhe apenas a coroa e suas vestes da Ordem da Jarrateira. Nessa situação, devido a sua inconsciência, ele não toma conhecimento de três figuras – Nossa Senhora da Pureza, Nossa Senhora da Castidade e Nossa Senhora da Modéstia – que se apresentam em seu quarto, realizam um ritual que modifica seu corpo e, em consequência:

Orlando havia se transformado em mulher — isso é inegável. Mas, em todos os demais aspectos, continuava a ser precisamente como era antes. A mudança de sexo, embora viesse a alterar o futuro deles, nada fizera para lhes mudar a identidade. [...] A mudança parecia ter ocorrido de forma indolor e completa, não causando nenhuma surpresa a Orlando. Muita gente, levando isso em conta e considerando que tal mudança de sexo é contrária à natureza, fizeram ingentes esforços para provar que (1) Orlando sempre fora mulher e (2) que Orlando naquele momento era homem. Deixemos que os biólogos e psicólogos decidam. Para nós, basta expressar o simples fato de que Orlando foi homem até os trinta anos, quando se transformou na mulher que continua a ser desde então (2014a, p. 143).

Diante de tal acontecimento, Orlando, figurando uma moça nobre e bonita, desperta, veste casacos e calças turcas apropriadas indiferentemente a ambos os sexos



e deliberadamente recolhe os papéis com seus versos, guarda-os no peito e deixa a cidade com cordões de esmeraldas da sua época como embaixador. Ela se sente feliz com a mudança, por não ter documentos nem as obrigações anteriores, aliando-se a uma tribo de ciganos, na qual é bem recebida por aparentar, de cabelos escuros e tez morena, ser cigana de nascimento.

No capítulo, “As correntes de muitas anáguas: vestuário feminino em questão”, Fabiana de Assis (2017, p. 194) nota que, junto aos ciganos, “é possível observar com mais clareza o quão opressora pode ser a relação entre vestuário e gênero, sobretudo no que diz respeito às mulheres”. O contexto patriarcal, continua a crítica, marca do período vitoriano, aponta, simbolicamente, para a castidade – “castidade é sua joia, seu esteio, e elas se esforçam loucamente para protegê-la, morrendo quando a veem arruinada” (p. 153) – como uma peça importante do vestuário feminino de Orlando. Contudo, é considerada inferior aos ciganos em muitos aspectos, por isso é ajudada na integração com a tribo e na arte de fabricar queijo e de tecer cestos, enquanto o casamento entre ela e qualquer um deles é cogitado.

A seguir, é apontada a necessidade do matrimônio para a personagem, enquanto anteriormente, como homem, embora tendo múltiplos relacionamentos, tal objetivo não era intentado. Nessa nova realidade, Orlando aparece desencaixada em relação às crenças do grupo, uma vez que se coloca em posição reflexiva acerca da Natureza, considerando-a de uma beleza tão grande que necessita escrever, o que é contra a tradição cigana. Diante de tamanha diferença, abandona a tribo. No capítulo quatro, a personagem se encaminha de volta para a Inglaterra. É precisamente no navio “Enamoured Lady” que Orlando refaz seu enxoval com roupas que as mulheres usam na época e se dá conta das desvantagens e dos privilégios de sua posição. Ocorre, assim, o que Susan Bordo (1997, p. 20) descreve no excerto a seguir:

Vistos historicamente, o disciplinamento e a normatização do corpo feminino — talvez as únicas opressões de gênero que se exercem por si mesmas, embora em graus e formas diferentes dependendo da idade, da raça, da classe e da orientação sexual — têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social (1997, p. 20).

Tal controle incide sobre Orlando a partir do retorno ao Ocidente, uma vez que as saias enroscam em suas pernas, restringindo sua movimentação, e ela é assediada pelo capitão do navio. Há a marcação do valor extremo dado à castidade feminina como joia a ser preservada, sendo este um dos mitos com função de coerção social que Naomi Wolf (1992) aponta, junto da maternidade, domesticidade e passividade, que aparecerão em Orlando. Tendo em vista que tudo é novo na socialização feminina da personagem, ela parece estar em êxtase com a realidade de ser servida e protegida, até que nota o quão perigosa esta situação é, pois:

Lembrou-se de como, quando rapaz, insistira em que as mulheres fossem obedientes, castas, perfumadas e bem cuidadas. “Agora vou ter que pagar pessoalmente por esses desejos, pois as mulheres não são (a julgar pela

minha breve experiência deste sexo) obedientes, castas, perfumadas e bem cuidadas por natureza. Só conseguem essas graças, sem as quais não gozam nenhuma das delícias da vida, mediante a mais tediosa disciplina”. [...] Nesse momento, ela fez um movimento impaciente com o pé e mostrou alguns centímetros do tornozelo. Um marinheiro no topo do mastro, que por acaso olhava para baixo no mesmo instante, teve um sobressalto tão violento que perdeu o equilíbrio e só se salvou por um triz. [...] isso a fez pensar como era estranho que toda a beleza de uma mulher precisasse ser encoberta para que um marinheiro não caísse do topo do mastro. “Com mil demônios!”, ela disse, entendendo pela primeira vez que, em outras circunstâncias, lhe teriam ensinado quando criança as sagradas responsabilidades de ser mulher (2014a, p. 156).

Fica evidente o desconhecimento inicial acerca da socialização feminina até que Orlando compreenda a situação que leva o sistema patriarcal a condicionar as mulheres, retirando-lhes qualquer forma de poder e tornando-as subservientes aos homens. A personagem expõe o impedimento das mulheres para serem alfabetizadas, enquanto os homens, apesar de detentores do poder, são ingênuos o suficiente para cair de um mastro pela visão de um tornozelo. Disso deriva o orgulho de Orlando em ser mulher, pois sem ânsia por poder poderia desfrutar inteiramente dos maiores prazeres humanos: a contemplação, a solidão e o amor. Ao pensar no amor, há o questionamento sobre sua sexualidade, considerando-se que até então só havia se relacionado, enquanto homem, com outras mulheres. A consciência de si enquanto mulher a fez repensar as atitudes da amada Sasha, compreendendo em profundidade seus sentimentos, fato que sugere a existência de uma “natureza feminina”.

Afinal, dá-se o retorno à Inglaterra. Orlando, novamente apoiada pelo comandante, compreende a possibilidade de o desembarque não significar conforto, opulência, importância e destaque social, mas sim convencionalismo, escravidão, falsidade, negação do amor, limitação de braços e pernas e controle das palavras. Nesse sentido, confirma-se o entendimento de Kate Millett (1970, p. 198), acerca do que se espera das mulheres: “que sejam passivas, que sofram, que sejam objetos sexuais; é indubitável que a sua socialização as incita, com mais ou menos sucesso, a desempenhar este papel”.

Devido ao afastamento de Orlando de sua cidade natal há anos, muito havia mudado. Além disso, modifica-se também sua classe social e econômica, visto que Orlando é acusada de: “(1) que morrera e, portanto, não podia possuir nenhum bem; (2) que era mulher, com iguais consequências; e (3) que era um duque inglês e se casara com a dançarina Rosina Pepita, com quem tivera três filhos, que, declarando estar o pai morto, reclamavam a posse de todas as suas propriedades” (p. 164). Orlando perde todas as suas posses devido ao seu sexo, ainda que tenha sido facilmente reconhecida em sua mansão, tanto por seus empregados quanto pelos animais.

Como efeito imediato de sua chegada, a importância da nobre é relativa ao ambiente doméstico, que seria reorganizado e redecorado por haver uma senhora em casa, além de poder enchê-la de filhos, expondo a maternidade como uma função a ser

desempenhada por ela. Em contraponto à personagem, reaparece a arquiduquesa Harriet, que logo se revela como arquiduque Harry. O fato causa espanto em Orlando porque uma mulher não deveria se encontrar a sós com um homem, em especial um que demonstra devoção pela personagem e que anteriormente havia se fantasiado para que pudesse interagir com ela. Para que conseguisse ficar livre do arquiduque, Orlando comete falhas de caráter inaceitáveis para uma mulher, como trapacear no jogo e introduzir uma rã – visto que não poderia ter um espadim, sendo mulher – na roupa do apaixonado.

Livrando-se dele, ela, solitária, reflete acerca de um verso que escreve: “A vida e um amante”. É a motivação para querer ir a Londres, mas não sem antes passar por rituais de beleza próprios da socialização feminina, como o uso de maquiagens, de sapatos de bico fino – desconfortáveis e limitadores de movimento – e de roupas de cetim com colares de pérolas. Antes de sair, contudo, Orlando veste calções de seda preta, algo comum a quaisquer nobres.

Tendo como objetivo encontrar a vida e um amante, o caminho até Londres lhe proporciona reflexões em relação às mudanças que sua transformação ocasionara, conforme se lê em:

tudo isso parece sugerir que estava deixando de ser totalmente verdade o que se disse há pouco sobre o fato de não haver diferença entre o homem Orlando e a mulher Orlando. Ela estava se tornando um pouco mais modesta quanto à sua inteligência, como são as mulheres, e um pouco mais vaidosa quanto à sua pessoa, como são as mulheres. Certas suscetibilidades estavam se afirmando, outras definindo. A troca de roupas, diriam alguns filósofos, tinha muito a ver com isso. Meras futilidades, como parecem, as roupas possuem, segundo eles, funções mais importantes do que apenas nos manter aquecidos. Alteram a nossa forma de ver o mundo e de sermos vistos pelo mundo (2014a, p. 178).

Tal digressão conclui que a opinião de alguns filósofos e sábios é a de que não somos nós que usamos as roupas, e sim elas que nos usam, moldando cérebros, corações e línguas das pessoas, como se fosse possível que a indumentária alterasse nossa identidade. Contudo, a diferenciação entre os sexos não se baseia apenas na aparência, e sim em um sentido mais profundo, sendo a autenticidade a verdadeira essência de Orlando. Para compreender a protagonista e seu sexo especificamente, Virginia Woolf recorre a estereótipos, como sua bondade, suas palpitações, sua inabilidade com geografia e matemática, características essas construídas em oposição à rapidez com que escolhe suas vestes, à falta de ocupação doméstica, ao conhecimento sobre plantações, ao gosto por bebida e por jogos de azar.

A experiência sócio-histórica de Orlando é modificada a partir da mudança de seu corpo, o qual não é descrito explicitamente na narrativa, sendo apenas apontado o fato de ter ocorrido mudança; assim, a sistematização de gênero que a oprime enquanto mulher incide sobre ela a partir de suas indumentárias e da maneira que a protagonista passa a ser reconhecida. Da mesma forma, suas ações devem se adaptar ao seu sexo, agora feminino, uma vez que as imposições sociais são distintas conforme a classe sexual, que gera divisão no plano material e econômico.

Sendo a personagem uma representante da nobreza londrina, faz parte de seus deveres desempenhar bom comportamento em reuniões sociais com lordes e escritores, com quem ela passa a se encontrar, visto que sempre foi leitora e poeta. Porém, é cobrado que Orlando se molde, como expõe Naomi Wolf:

A cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo (1992, p. 78).

Nesse sentido, a personagem, enquanto está com os escritores Pope, Addison e Swift, serve-lhes chá e é obrigada a ouvir comparações comuns entre mulheres e crianças, além de generalizações sobre o caráter das mulheres.

Como um ato de resistência a esses encontros com homens de alta classe e suposta inteligência, Orlando vai sozinha para a rua e, no passeio, conhece Nell, uma mulher de classe baixa e possivelmente uma prostituta, por quem sente atração sexual. Essa atração que é descrita e entendida pela sociedade, naturalmente, como “sentimentos próprios de um homem” (WOOLF, 2014a, p. 200), demonstra a perspectiva limitante que o biógrafo adota ao descrever a excitação da protagonista. Orlando veste calças e é facilmente confundida com um homem; contudo, ao revelar ser mulher, a relação com Nell torna-se mais tranquila, tendo em vista que ela não representa nenhum risco. Em seguida, um grupo de mulheres se forma e, contrariando as ideias disseminadas, como “quando lhes falta o estímulo do outro sexo, as mulheres não sabem o que dizer umas às outras” (p. 202), Orlando mantém boas conversas com elas e sente prazer nessa companhia. Esse fato pode ser interpretado de tal modo, devido ao respeito mútuo entre elas, não havendo distinções quanto à classe ou ao sexo. É importante demarcar que, para sair livremente à rua, Orlando precisa vestir calças, uma vez que a imposição social ao seu sexo a impede de sair sozinha, podendo ser violentada enquanto for visivelmente uma mulher.

O quinto capítulo do romance, já no século XIX, descreve as diferenciações de papéis a serem desempenhados conforme os sexos, que, segundo o narrador, se distanciaram ainda mais. Uma das funções obrigatoriamente cobrada das mulheres é a reprodução social, uma vez que

A vida normal de uma mulher passou a ser uma sucessão de partos. Ela se casava aos dezenove anos e tinha quinze a dezoito filhos ao chegar aos trinta, pois abundavam os gêmeos (WOOLF, 2014a, p. 210).

Em oposição à castidade, demandada das mulheres solteiras, ocorre a atividade sexual das casadas; porém, a gravidez, como símbolo máximo de sexualidade ativa, também é motivo de vergonha, o que se efetiva no uso de uma saia específica, a crinolina, com enorme armação de arame,

para melhor esconder o fato, o único fato (embora deplorável), o fato de que toda mulher modesta fazia o possível para negar até que a negação fosse inviável; o fato de que ia ter um filho, na verdade quinze ou vinte filhos, de

modo que uma mulher recatada no final das contas passava a vida negando aquilo que, ao menos um dia por ano, se tornava óbvio (p. 214).

A maneira de vestir não só incide sobre o sexo, como também sobre a classe social, tendo em vista que é necessária uma grande quantidade de matéria-prima para confeccionar a crinolina, por exemplo. As roupas femininas nesse contexto significam um meio de tornar o corpo “comportado”, de fazê-lo imóvel e submisso, o que sustenta a reflexão acerca dos inúmeros sentidos produzidos a partir das relações desta peça do vestuário, próprio das grávidas, com a total restrição de movimentos, dados o peso e o comprimento das saias. Do corpo feminino era, assim, extraída toda sua utilidade (ASSIS, 2017, p. 195).

Orlando, consciente do papel que desempenha – seu aspecto questionador permanece – reflete acerca da necessidade de comprar metros de tecido, um berço de vime, mais tecidos, e assim por diante, visto que deveria também permanecer no ciclo de maternidade permanente. Para tanto, seria necessário um marido, e é precisamente neste ponto que a personagem passa a ter formigamentos pelo corpo e sente uma grande vergonha por seu dedo anular da mão esquerda não carregar um grosso anel amarelo, visto que é “pelo brilho de sua aliança que ela garantiria um lugar entre os anjos” (WOOLF, 2014a, p. 218).

Convencida pelo espírito da época e pela construção social que impõe o casamento, Orlando é colocada numa situação de imposição de feminilidade servil e limitante, a qual se efetiva em suas atitudes e indumentárias, como o peso das saias, o chapéu de plumas e os sapatos finos. Além de ter seus movimentos impedidos, a socialização feminina incide sobre ela de tal forma que a protagonista reclama novamente a falta de um companheiro pois, ainda que tivesse tudo, não tinha um par. Acerca do casamento, Germaine Greer (1971) expõe que a maioria das mulheres que segue o mito de casar-se-e-viver-feliz-para-sempre continua acreditando que esse traz felicidade, ainda que os fatos apontem o contrário. Isso porque confessar desapontamento é admitir fracasso e procurar a causa da infelicidade no próprio mito, o que se torna mais penoso do que conviver diariamente com dificuldades. Atrás da realização de tal mito, Orlando sai à procura de marido.

Ao encontrar Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, ocorre amor à primeira vista, ao estilo romance de amor cortês, e afinal Orlando pensa: “‘Sou mulher’, [...], ‘enfim uma mulher de verdade’” (p. 227). Coincidentemente, como mais uma comprovação do que a protagonista sente depois de estar finalmente noiva, chegam documentos confirmando o sexo feminino de Orlando e, portanto, o encaminhamento de todas as suas propriedades para os herdeiros do sexo masculino. Ocorre aqui mais uma perda de autonomia decorrente de seu sexo. Todavia, como demonstração do equilíbrio e possibilidades das características humanas, “foi uma revelação para cada um deles que uma mulher pudesse ser tão tolerante e sincera quanto um homem, e um homem, tão estranho e sutil quanto uma mulher” (p. 231). O casal se casa em meio a trovoadas, chuva e ventania, sem que prometam obediência um ao outro.

No sexto e último capítulo do livro, Orlando está com a aliança que sempre almejou e se questiona a respeito da possibilidade de voltar a escrever seu poema, o que afinal o faz, pois encontra-se sozinha, sem o companheiro, que está velejando. A narrativa é ironicamente construída acerca da posição que a protagonista ocupa e de sua vontade de escrever, conforme se lê a seguir:

por ser mulher, além do mais uma mulher bonita e na flor da idade, em breve vai parar de fingir que escreve e reflete para, ao menos, começar a pensar num guarda-florestal (e desde que seja num homem, ninguém se opõe a que uma mulher pense). Então vai lhe escrever um bilhete (e desde que sejam bilhetes ninguém se opõe a que uma mulher escreva) [...] (2014a, p. 239).

Assim, evidentemente a leitura da obra poderia analisar precipuamente de que modo o sexo e a sistematização de gênero incidem na escrita de Orlando, visto que seu dom artístico é mais liberado e explorado poeticamente antes de sua transformação, retomando-o apenas no último capítulo da narrativa. A protagonista se dirige a Londres para submeter seu texto poético de mais de 300 anos de trabalho à avaliação e comprar todos os livros mais importantes do século XIX, o que a surpreende pela quantidade – todos escritos por homens. Em meio a isso, chega o momento de concretizar o derradeiro papel a ser desempenhado por Orlando: a maternidade. O momento do parto é descrito longamente e pode ser caracterizado como “toda concretização do desejo natural, mesmo se for aquilo que o romancista homem diz que é [...]” (p. 259).

Após o nascimento do menino, Orlando se depara com as mudanças que o período do rei Eduardo causa na paisagem e, inclusive, nas mulheres e homens: “as mulheres tinham ficado delgadas ultimamente! Pareciam pés de milho, retas, reluzentes, idênticas. E os rostos dos homens eram tão lisos quanto a palma da mão” (p. 261). Da mesma forma que a sociedade muda, os padrões de beleza se alteram, assim como a atitude das mulheres, menos recatadas e sem tanto uso de salto alto no século XX, o que é observado pela personagem. Neste ponto estamos no tempo presente da narrativa, no ano de 1928, que altera radicalmente a situação de Orlando desde sua origem no século XV. Diante da sua noção de presente, imortalidade e tempo decorrido, Orlando, com 36 anos, reflete sobre sua própria existência e as múltiplas possibilidades e personalidades que ela poderia ter adotado durante sua vida, assim como qualquer pessoa, composta de muitos “eus” a serem explorados.

Evidentemente, Woolf, em *Orlando*, está não só problematizando, mas também antecipando o pensamento feminista contemporâneo expresso em trabalhos pioneiros como o de Gayle Rubin, originalmente de 1975 e o de Judith Butler, de 1990.

Rubin, em *The traffic in women*, faz afirmações acerca do sexo, do gênero e da sexualidade, que se coadunam com a ficção de Woolf na fantástica liberação de Orlando, o Lorde e a Lady, conforme se observa a seguir, na expressão da teórica:

Mas nós não somos apenas oprimidas como mulheres, nós somos oprimidas por termos de ser mulheres, ou homens conforme o caso. Eu pessoalmente sinto que o movimento feminista deve sonhar com mais do

que a eliminação da opressão das mulheres. Deve sonhar com sexualidades e *papéis sexuais* [ênfase acrescentada] obrigatórios. O sonho que eu considero mais atraente é o de uma andrógena e sem gênero (embora não uma sociedade sem sexo), na qual a anatomia sexual da pessoa é irrelevante para quem a pessoa é, o que a pessoa faz, e com quem ela faz amor<sup>12</sup> (1975, p. 204).

E, Rubin vai além: embora, por um lado, reconheça o esforço de Engels em associar diversos aspectos distintos da vida social, em sua análise histórica; por outro, usa de uma charmosa e bem-humorada ironia, quando reivindica a inclusão da sexualidade na cultura, ao exclamar:

Eventualmente, alguém terá de escrever uma nova versão de *A origem da família, propriedade privada e o estado*, reconhecendo a interdependência mútua, sexualidade, economia e política sem subestimar o significado completo (1975, p. 207)<sup>13</sup>

Mantidas as diferenças de posições teórico-ideológicas entre Rubin e Butler no que concerne à sexualidade, apesar de seus sérios questionamentos, Butler (2013, p. 55-56) reforça teoricamente o alcance da vitória da construção da felicidade de Lady Orlando – sua escritura, maternidade e casamento. Butler, assim como Foucault, a quem evoca, acredita que “a sexualidade é sempre construída nos termos do discurso e do poder, sendo o poder em parte entendido em termos das convenções culturais heterossexuais e fálicas”. Assim, uma “sexualidade [...] ‘antes’, ‘fora’ ou ‘além’ do poder” seria “um sonho politicamente impraticável”. Na figura de Orlando e todos os seus enfrentamentos em termos de sua sexualidade, muito bem ilustrados por suas indumentárias em cada ocasião e de acordo com sua atuação social, Woolf desafia dogmas da/na literatura canônica desde sempre e de seu próprio tempo.

Mas, como nada é permanente, é a própria Butler (2013, p. 200-201) que encontra uma saída digna, nos seus aportes teóricos, para sua preocupação, quando afirma que “o gênero não deve ser construído como uma identidade estável” [...] mas, “como uma *repetição estilizada de atos*”. E há, sim “possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória”.

Como um ato derradeiro, a protagonista planeja enterrar “O Carvalho” – “junto ao objeto natural totêmico que foi seu tema estético durante séculos”<sup>14</sup> – em tributo à terra que lhe deu o poema, já em sua sétima edição. Enfim, a realização emocional de Orlando

---

<sup>12</sup> Tradução livre de: “But we are not only oppressed as women, we are oppressed by having to be women, or men as the case may be. I personally feel that the feminist movement must dream of even more than the elimination of the oppression of women. It must dream of obligatory sexualities and sex roles. The dream I find most compelling is one of an androgynous and genderless (though not sexless society), in which one’s sexual anatomy is irrelevant to who one is, what one does, and with whom one makes love”

<sup>13</sup> Tradução livre de: “Eventually, someone will have to write a new version of *The Origin of the Family, Private Property, and the State*, recognizing the mutual interdependence, sexuality, economics, and politics without underestimating the full significance”

<sup>14</sup> Cf. Gilbert (2014a, p. 16).

se efetiva com o retorno do amado a sua casa, simbolicamente confirmada pelas doze badaladas do Big Ben. Será *Orlando* um ‘sonho politicamente realizável’?

## Considerações finais

Lady Orlando passa por limitações justificadas pela imposição da sistematização tradicional do gênero. A partir da mudança corporal, baseada na materialidade da personagem, a narrativa nos leva a crer que a protagonista se conserva, mentalmente e em espírito, fundamentalmente a mesma desde o seu princípio:

Mantinha o mesmo temperamento meditativo e taciturno, o mesmo amor pelos animais e pela natureza, a mesma paixão pelo campo e pelas estações do ano (WOOLF, 2014a, p. 215).

Contudo, ela não fica protegida contra a forma como é tratada e cobrada pela sociedade de seu tempo. Nessa, a categoria do sexo é um produto que impõe às mulheres a obrigação de reproduzir a espécie, em uma relação heterossexual, e cumprir as tarefas domésticas e de criação dos filhos, além de enfatizar as demais demandas exigidas pelo instituto do casamento.

Nesse sentido, as experiências de Lady Orlando são profundamente influenciadas pelas imposições da socialização feminina. Seria necessária a universalização de características determinadas a partir do sexo, uma vez que a sistematização tradicional de gênero, que torna o masculino predominante, correto e universal, opondo-se sempre ao feminino, como nas equações – cultura-natureza, mente-corpo, razão-emoção, público-privado e atitude-passividade –, em que o primeiro termo corresponde ao masculino e o segundo ao feminino, é prejudicial a ambos os sexos e poderia ser abolida.

Um dos meios eficazes, tanto na corrente de séculos do romance de Woolf, como nestes nossos tempos pós-modernos, aparece a indumentária. É ela que garante a materialidade de quem a usa e que determina o homem e/ou a mulher como um ser histórico visível. Assim sendo, a roupa funciona como um sinal externo que impulsiona o ser humano, no caso de Lady Orlando, a lutar por sua situação como mulher e mãe, no afã de sustentar posições ideológicas que lhe confirmam também o direito à arte da escrita: ato questionador sobre o papel e a sexualidade das mulheres na sociedade. Em *Orlando*, o jogo que se estabelece a partir da subjetividade do/a protagonista é bastante intrigante, na medida em que uma possível resposta possa estar no entrelaçamento entre a subjetividade e a sexualidade e uma proposta de mudança histórica.

Silvia Anastácio (2006, p. 81) refere uma aproximação entre *Orlando* e *A room of one's own*<sup>15</sup> no que concerne aspectos acerca da mente das/os artistas, pois “Na esteira da história do feminismo” [...] “não apenas o lado masculino, mas também o feminino, tem de assumir a sua fala”, fala essa entendida como a demonstração de autonomia que se

---

<sup>15</sup> Obra publicada em 1929, mas que vai sendo pensada e estruturada enquanto Woolf termina *Orlando*. Para Sandra Gilbert (2014a, p. 15), “é seu primeiro tratado feminista de peso”.



concretiza na medida em que as mulheres narram as versões de suas próprias histórias. Nesse ambiente, o da arte, a teórica considera a indumentária “um signo que parece driblar esse poder constituído [poder esse que subordina as mulheres aos homens] e instaura uma visão mais transgressora de representação de gêneros”. Tal noção vem expressa em: “Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro, e frequentemente são apenas as roupas que sustentam a aparência masculina ou feminina” (p. 179).

Ao final (não definitivo) deste artigo, concordamos com a afirmativa da narradora ou do narrador do texto, que do alto de sua autoridade comunica que:

Acima de tudo, advogados dos estudos de gênero reconhecem [em *Orlando*] uma formulação precoce das questões contemporâneas acerca da dimensão com que a sociedade – e não a biologia – delimita a distinção entre “homens” e “mulheres”<sup>16</sup> (BURNS, 1994, p. 343).

Usando da liberdade parodística, pedimos licença para transferir para a criação de Woolf a constatação de Foucault, em *História da sexualidade* (1999, v. 1, p. 9) e afirmar que: não fosse, talvez, pela ousadia de Virginia ao implodir com a hipocrisia vitoriana em *Orlando*, “ainda hoje” teríamos de suportar a “pudicícia imperial” e “a sexualidade contida, muda, hipócrita”, “nossa” e a das/os protagonistas da ficção literária.

## Referências

- ASSIS, Fabiana Gomes de. “Orlandos: intercâmbio entre Virginia Woolf e Sally Potter”. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 187-198, abr., 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ides/v70n1/2175-8026-ides-70-01-00187.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: uma biografia*. v. I – Virginia Stephen (1882-1912); v. II – A Sra. Woolf (1912-1941). Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BORDO, Susan. “O corpo e a representação da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In: JAGGAR, Alisson M. e BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução: Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 20-41.
- BURNS, Christy L. “Re-dressing feminist identities: tensions between essential and constructed selves in Virginia Woolf’s *Orlando*”. In: *Twentieth century literature*. v. 40, n. 3 (Autumn, 1994). p. 342-364. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/441560>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

---

<sup>16</sup> Tradução livre de: “Moreover, advocates of gender studies recognize an early formulation of contemporary questions about the extent to which society – and not biology – delineates distinction between “men” and “women” (p. 343).

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COLLING, Ana Maria e TEDESCHI, Losandro Antonio (Orgs.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.
- DE GAY, Jane. "Virginia Woolf's feminist historiography in *Orlando*". *Critical Survey*, v. 19, n. 1, p. 62-72, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41556201>>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- FIGUEIREDO, Joana Bosak de. "A roupa e o gênero: uma leitura de *Orlando* e *Quim/Quima* de Virginia Woolf e Maria Aurélia Capmany". In: *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo: São Paulo, v. 2, n. 2, out./dez., 2009. p. 202-214. Disponível em: <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/09\\_IARA\\_vol2\\_n2\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/09_IARA_vol2_n2_Artigo.pdf)>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade*, v. 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- GILBERT, Sandra. Introdução. In: WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 7-43.
- GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.
- LOURO, Guacira Lopes. "Pedagogias da sexualidade". In: LOURO, Guacira L. (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.
- MACEDO, Ana Cabriela, AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto, Portugal: Afrontamento, 2005.
- MILLER, C. Ruth. *Virginia Woolf: the frames of art and life*. London: Macmillan, 1988.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.
- POOLE, Roger. *The unknown Virginia Woolf*. Great Britain: Cambridge University Press, 1995.
- RUBIN, Gayle. The traffic in women: notes on the 'Political Economy' of sex. In: REITER, Rayna R. (Ed.). *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press, 1975, p. 157-210. Disponível em: <<https://philpapers.org/rec/RUBTTI>>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- SCOTT, Joan. "Gênero, uma categoria útil de análise histórica". *Educação & Realidade*, n. 20 v. 2 p. 71-99, jul./dez., 1995. Tradução de Guacira Lopes Louro, versão em francês. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva, de acordo com o original em inglês. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/71721/40667>>. Acesso em: 20 abr. 2020 [a paginação referenciada neste artigo segue a do site consultado: p. 71-99].
- WOOLF, Virginia. *Diário íntimo II (1924-1931)*. Traducción de Laura Freixas. Edición de Anne Olivier Bell. Madrid: Mondadori, 1993.
- WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf*. Volume III: 1923-1928. In: NICHOLSON, Nigel and TRAUTMANN, Joanne (Editors). New York: Harvest/HBJ, 1980.

\_\_\_\_. *Orlando: uma biografia*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

\_\_\_\_. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014b.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

**Recebido em:** 09/06/2020

**Aceito em:** 09/06/2020

**Referência eletrônica:** CAMPELLO, Eliane; DANIELI, Lisiane Andriolli. *Orlando: A indumentária e as figurações de papéis sexuais*. *Criação & Crítica*, n. 27, p., nov. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.