

Orlando e a Utopia como Aporia: Corpo, Gênero, Ficção

Orlando and Utopia as Aporia: Body, Gender, Fiction

Marco Antônio Vieira¹

Resumo

Parte-se aqui da constatação de uma aporia: o utópico comporta em si a potência mesma da imposição tirânica de uma idealidade projetada, que em tudo se assemelharia à face perversa da utopia. Em nosso entender, todo o arsenal ideológico contrário à imprevisibilidade das modulações do gênero encontra em *Orlando*, de Virginia Woolf (1882-1941), publicado em 1928, o motivo sintomal de um aceno investigativo em torno das complexidades envolvidas na espinhosa questão do gênero, para nós, a mais central questão da filosofia contemporânea. Historicamente, o gênero acaba por constituir-se à maneira de um não-lugar – *u-topos* – ideal em que o sexo anatômico serve ao cálculo reprodutivo responsável pela perpetuação de um éden a um só tempo marcado e rompido pela divisão binária dos sexos. A naturalização discursiva do sexo biológico provê a sustentação da espinha dorsal do binarismo logofonocêntrico. Neste texto, intenta-se demonstrar como gênero e estruturas de significação imbricam-se em um campo caracterizado por reverberações e tensões de teor político, estético e existencial. O gênero é, portanto, objeto de incessante fabulação e assim o *locus* privilegiado da mais radical e desestabilizadora *poiesis*.

Palavras-chave: Gênero; Corpo; Ficção; Teoria e História da Arte; Virginia Woolf

Abstract

This text stems from the realisation of an aporia: the utopic is the bearer of a tyrannical imposition of a projected idealness, which is nothing short of the perverse facet of utopia. To us, the ideological arsenal contrary to the unpredicability of gender modulations finds in *Orlando*, by Virginia Woolf (1882-1941), published in 1928, the symptomatic investigative sign which gravitates around the complexities pertaining to gender issues, which is to us the most central question in contemporary thought. Historically, the constitution of gender is tantamount to an idealised non-place – *u-topos* – in which the anatomic sex serves the reproductive regime responsible for the maintenance of an eden both marked and ruptured by the binary division of the sexes. The discursive naturalisation of biological sex provides the support of the logophonocentric architecture of binarismo. The attempt herein is to demonstrate how gender and signifying structures are interwoven in a field characterised by the resonances and tensions of political, aesthetic and existential contours. Gender is therefore the object of incessant fabulation and thus the privileged *locus* of the most radical and unsettling *poiesis*.

Keywords: Gender; Body; Fiction; Art Theory and History; Virginia Woolf

¹ Professor Substituto do Curso de Artes Visuais, na área de Teoria e História da Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

*A coisa para a qual estamos olhando não é o que é, mas torna-se
uma outra coisa, que é maior e muito mais importante e, contudo,
continua a mesma coisa*
Virginia Woolf, *Orlando*

Antecâmara: Sobre a Utopia em Morus

A Utopia, tal como se a concebe no texto de Thomas Morus, recebe o garante de sua razão de ser – sua *raison d'être* – da insatisfação mesma daquilo que a produz. A projeção imaginária de um “lugar ideal” encontra no texto de Morus uma espécie de versão anfíbia renascentista entre as proposições que figuram na *República* de Platão e o texto bíblico de um paraíso perdido: um mundo mítico, um mundo antes do corte da descoberta, que o torna o objeto de um desejo melancólico, mundo ao qual se pode retornar por meio da fabulação imaginativa do escrito.



Ambrosius Holbein, Frontispício da Edição de 1518 de *Utopia* de Thomas Morus, Xilogravura.

Inventa-se um mundo que possa substituir aquele causador de desprazer. Todavia, uma tal construção precisa forçosamente levar em conta o tecido mesmo daquilo que o contradiz. Este mundo que a *Utopia* projeta trama sua ontologia de idealização dos fios do tecido da *mesmidade* deste mundo infeliz, *mundo causa-da-utopia*. A Utopia de Morus tece-se, pois, dos fios destas tessituras platônicas imbricadas no impossível paraíso bíblico e daquilo que a penosa situação da Inglaterra do século XVI com fome, atrasos e injustiças representa para um novo mundo imaginado *contra* aquilo que o inspirara. Um “não-lugar” que acaba por equacionar-se a um mundo liberto de tudo o que, segundo Thomas Morus, interditava a felicidade de uma “coletividade”.

O que nos mobiliza aqui é a constatação de que o utópico, ao partir de um determinado entendimento de “bem-estar coletivo”, ou seja, ao projetar um mundo em que se embute uma crença que lhe é constitutiva de uma “felicidade” que se estenderia a todo um conjunto de indivíduos que compõem a Utopia, carrega em seu bojo a potência mesma daquilo que se poderia considerar seu avesso: o rosto mesmo de uma imposição tirânica, que ignora a dissonância, a discordância, embora sua própria fabulação nasça da possibilidade de destoar o mundo que inspira, ainda que negativamente.

Em nosso entender, tudo o que se constitui como assumindo a posição de uma “coletividade” corre o risco de converter-se na equação que, de resto, funda o mundo da *Utopia* de Thomas Morus: O Outro é a um só tempo assumido e subsumido pelo discurso da *Mesmidade*.

Há um “mesmo” que supõe, trama e fabula um “outro”, a partir da ficção do par binário mesmo/outro. No texto de Morus, há a ínsita noção de que um mundo precisa ser “domesticado” para caber nos domínios desta Utopia. Utopus, o fundador deste mundo utópico, “domina uma população grosseira”. Não se pode ignorar que, em um período marcado pelo mercantilismo colonialista, a “invenção” de uma terra “descoberta” e “dominada” pela luz do olhar do “mesmo” poderia instaurar um mundo “melhor”, um mundo renascido, em que os “erros” do mundo da *mesmidade* se “corrigiriam” para que ele pudesse melhor se adequar à idealização

mítica da Utopia. Esta idealização, entretanto, não supõe um mundo outro mas sim o mundo mesmo, o mesmo mundo *como* outro.

Estratégias e Ocultamentos Discursivos: Do Gênero entre a Utopia e a Distopia

A noção de *travestimento* ou *maskamento* tomada em sua acepção metafórica, é aqui instrumental. A figura do mundo utópico precisa destacar-se contra um fundo em que o mundo abjeto que o engendra precisa a todo o instante fazer-se presente ainda que como uma lembrança incômoda que faça as vezes de um alerta contra o qual a figura desta *outridade* se desenha. Ao mesmo tempo, o fundo, cena, ou paisagem que serve de cenário a esta nova realidade figural precisa ser capaz de emanar a novidade que representa *em relação* ao passado com o qual busca a ruptura: sua figura, por sua vez, também precisará reter, conservar algo reconhecível do mundo pretérito ou “real” contra o qual se rebelou. Um mundo despido das avarezas europeias, condenadas. Mundo purificado de suas mazelas. Mundo tão mais “perfeito” por saber-se impossível: mundo que se crê racional, quando, em verdade, é nada senão a repetição de uma ilusão metafísica. O paraíso de Morus tem a aparência de coerência que uma espécie de “efeito de real” aristotélico lhe aparenta conceder tão apenas por incorporar em sua narrativa o mundo, que lhe era contemporâneo então, *às avessas, ajustado, retificado, purificado e corrigido* à sombra de figura e fundo curiosamente tramados nas margens mesmas dos textos platônico e bíblico.

Este prólogo serve-nos aqui ao propósito de pensar as contradições inerentes à fabulação utópica, as quais, mantêm estreitos vínculos com seu avesso tirânico e distópico. Partimos do tema da “Utopia” para refletir ao redor das ressonâncias que, em nossa hipótese, afetam diretamente o cálculo de uma determinada visada deste par utopia/distopia naquilo que diz respeito ao sexo e ao gênero. O próprio texto de Morus é instrutivo neste sentido: a insistência na manutenção da diferença mais essencial entre os dois sexos anatômicos: “As roupas têm a mesma forma para todos

os habitantes da ilha; esta forma é invariável e *apenas distingue o homem da mulher, o solteiro do casado*” (MORUS, 1994, p.88. Grifo nosso).

A instrumentalização discursiva do sexo biológico para fins reprodutivos integra assim a estrutura que garante a continuidade, a perpetuação de uma sociedade que, em sua idealização utópica, não pode desvencilhar-se do binarismo que se encontra na base do edifício discursivo que a mantém. A distinção mais basilar é aquela que garantirá a perpetuação das espécies. Contudo, a constatação de que tal assunção, no que concerne à espécie “humana”, depende de uma estrutura sógnica que possa marcar o corpo como sexuado, que o possa inscrever na linguagem como “genericado”, é explicitamente veiculada no texto da *Utopia* de Morus. O texto de Morus defende a coerção implícita do corpo “sexuado” a aderir à heterossexualidade normativa e normatizada. Ou se é heterossexual ou sua existência não se pode conceber nem mesmo na Utopia que se descreve e desenha nos limites de seu texto.

Tal “naturalização” discursiva vale-se do sexo anatômico como “dado” da natureza, “dado”, no sentido de concedido pela “natureza”. É daí que se erige a razão sexuada binária e pensada estritamente como “universal” por revelar o cálculo da *Naturalia* como espelho a um só tempo divino e científico. A racionalização do modelo binário, calcado no sexo anatômico, equivale à sua “naturalização” discursiva, a qual reclama a obediência a seus ditames por crer-se fundada sobre uma universalidade indisputável. O gênero adequar-se-ia então à racionalidade anatômica como se esta desde sempre enraizasse sua significação em uma espécie de “revelação” metafísica, *a priori*. Naturaliza-se historicamente um modelo do qual se deduz uma racionalidade de base reprodutiva a qual se converte na “verdade” tirânica de uma divisão essencialista entre os dois sexos, a qual ignora que seu avesso se inscreve como possibilidade de desvio e mutação paródicas, previstas pela lei mesma e dela constitutivas como força produtiva de subversão. O sexo e o gênero não se prestam à averiguação de instâncias veritativas para além da linguagem.

Este “corpo” que se trama como distinto sexualmente precisa invariavelmente do signo vestimentar que o possa designar “como” macho ou “fêmea”. E o laço

matrimonial nada é senão um “efeito” desta sexuação primeira e a figuração contígua destes elementos na frase de Morus não pode deixar dúvida quanto a esta “lei” primeira que naturaliza a interdição de qualquer ameaça ao edifício de sustentação de toda a arquitetura da Utopia.

A ficção linguística do “sexo” é uma categoria produzida e disseminada pelo sistema de heterossexualidade compulsória, num esforço que se articula como a mais estratégica restrição de identidades em conformidade com o desejo heterossexual. Afinal, como nos lembra Monique Wittig (1983), a humanização do bebê é sancionada no momento de determinação de seu sexo.

Não é fortuito, pois, que o olhar de reconhecimento e determinação do corpo santo de Cristo se dirija precisamente à assunção ótica, ocular de seu sexo em incontáveis pinturas da Renascença e mesmo do Maneirismo e do Barroco. Sobretudo, nestas imagens em que figuram os Reis Magos, a associação a um mundo de bênçãos materiais a rondar a aparição do corpo do bebê santo a partir da confirmação de sua masculinidade e tudo a que ela se atrela como contiguidade discursiva de “poder”, torna-se evidente. Há, com assombrosa frequência, uma personagem que dirige o olhar para a confirmação do sexo de Cristo.

Nem que a personagem sejamos nós, fisgados, capturados para dentro do quadro e, portanto, partícipes do ritual de ingresso simbólico do corpo sexuado e masculino do Cristo na História do Ocidente Cristão e falocêntrico.



Cornelis Engelbrechtsz, *The Adoration of the Magi*, 1525
Óleo sobre madeira



Jan Van Scorel, *Holy Family*, 1515-25, óleo sobre madeira, 102 x 131cm, Museo di Strada Nuova.



Parmigianino, A virgem do pescoço longo (c.1535), Óleo sobre tela, 2,16m x 1,32m, Galeria degli Uffizi, Florença, Itália

Ou que se ocultem os sexos das personagens decaídas de Adão e Eva, ocultamento de uma vergonha que se imputa à mulher, que, na concepção de Monique Wittig, é a única a apontar para a realidade sexuada e generificada do corpo e da espécie humana, uma vez que o “homem” é o implicitamente suposto sujeito do saber, marcado como “neutro”. O “homem” recebe inversamente seu lugar sexuada e infeliz daquilo que fez a mulher. E não à toa, Virginia Woolf, em *Orlando* sardonicamente denuncia as ofensas verbais que se destinam à “mulher” historicamente como uma espécie de decorrência desta narrativa e de suas consequências para a sexuação dos corpos.

...metido na água até os joelhos, proferiu contra a infiel mulher todos os insultos que tinham sido, desde sempre, a sina de seu sexo. Infiel, mutável, volúvel, - dizia dela; diabólica, adúltera, impostora; e as águas revoltas, recolhendo-lhe as palavras, atiraram-lhe aos pés um jarro quebrado e um fiapo de palha. (WOOLF, 2015, p.44)



Jan Van Scorel, *The Fall of Man*, 1530, óleo sobre madeira, 121 x 156 cm, Frans Hals Museum.

A divisão entre os sexos é vivida, segundo Butler, a partir do processo de identificação como perda, renúncia e melancolia. O gênero que “triumfa” reterá, conservará a lembrança de uma identificação amorosa sob a forma de interdição. É neste sentido que Judith Butler poderá sustentar que a lei conserva sob a máscara da interdição o objeto abandonado.

É a partir desta visada em que o gênero comunga de uma ficção que possui a força de uma lei estruturante, que se revisita aqui *Orlando* de Virginia Woolf em uma leitura de inspiração butleriana de suas motivações desejanças em que sexo, gênero e corpo são repensados. E é da capacidade de conservar aquilo que se crê abandonar que se tece nosso texto: pensar o avesso constitutivo.

A Utopia como Distopia de Gênero: Paródia e Escrita em *Orlando*

A insistência no binarismo sexual de inspiração biológica, enraizamento que, de resto, o naturaliza perigosamente, oculta um apagamento constitutivo: a mulher inexistente; exceto como o negativo do homem. É ao homem que se destina a neutralidade universal do sujeito, o que leva Monique Wittig a afirmar que o sexo é apenas o feminino. Ou seja, homem e sujeito são fusionados e fundidos e o corolário

desta imbricação que se encontra na origem do logos é a noção de gênero como “heterossexualidade falocêntrica compulsória”. A seguirmos o argumento de Wittig:

O gênero é o índice linguístico da oposição política entre sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, o “masculino” não sendo o gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral. (WITTIG, 1983, p.64)

Não parece ser outra, portanto, a genealogia em que se inscreve o irônico autorretrato da pintora Sofonisba Anguissola (1532-1625), cuja produção pictórica se dá na fronteira entre o Maneirismo e o Barroco europeus. Nesta tela, o autorretrato de Anguissola recebe a “unção” de sua materialização pelas mãos do pintor Bernardino Campi (1522-1591). A constatação de que, em um mundo dominado pela “neutralidade” do sujeito que pinta – “naturalmente” um “homem” – a pintura de Anguissola só pode surgir neste horizonte “pelas mãos” de Campi.



Sofonisba Anguissola (1532-1625), *Bernardino Campi Pintando Sofonisba Anguissola*, 1559, Óleo sobre tela, 111 x 110 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Em *Orlando, uma biografia*, seu romance de 1928, escrito como uma ficção que parodia o gênero biográfico, Virginia Woolf inspira-se na figura de Vita Sackville-West (1892-1962), aristocrata casada, com quem Woolf viveu uma curta e intensa história de amor extraconjugal. A personagem principal Orlando encarna a mascarada do sexo em sua história que se estende por quase quatro séculos à maneira de uma ficção paródica: aqui é a noção mesma, a “ideia” de um “original” do sexo e do gênero que é parodiada. O gênero em *Orlando* é vivido *como* perpétuo

trânsito. Uma instabilidade oscilatória marca a personagem em sua capacidade de, por meio da máscara, viver as ficções “generificadas” do homem e da mulher.

“Ele- pois não poderia haver nenhuma dúvida sobre o sexo, embora a moda da época contribuísse para mascará-lo” (WOOLF, 2015, p.11). Assim começa *Orlando* e ao afirmar a impossibilidade da dúvida quanto ao sexo de seu protagonista, Woolf instala no texto aquilo que arditosamente alega abolir: a dúvida quanto ao “sexo” de sua personagem principal assolará o tecido escritural de *Orlando*. Como garantir, poderíamos perguntar-nos, a continuidade da ficção reguladora e contínua conhecida como “identidade”, uma vez que Orlando transiciona de um sexo para um outro e ainda mantém-se reconhecivelmente “Orlando”?

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gêneros coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de *homem* e *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade. E resulta que a denúncia dessa produção fictícia é condicionada pela interação desregulada de atributos que resistem à sua assimilação numa estrutura pronta de substantivos primários e adjetivos subordinados. Claro que é sempre possível argumentar que os adjetivos dissonantes agem retroativamente redefinindo as identidades substantivas que supostamente modificam, e expandindo conseqüentemente as categorias substantivas do gênero, para incluir possibilidades que elas antes excluíam. Mas se essas substâncias nada mais são do que coerências contingentemente criadas pela regulação de atributos, a própria ontologia das substâncias afigura-se não só um efeito artificial, mas essencialmente supérflua. (BUTLER, 2010, p.48)

O fato de que Woolf tenha recorrido à subversão paródica da biografia, primeira-irmã da História e dela dependente naquilo que diz respeito ao arranjo escritural do documento, faz de *Orlando* um texto definitivo naquilo que se pode avistar no horizonte do discurso da experiência do gênero como avessa a um desenvolvimento causal, comandado pela noção pré-discursiva e substantiva de sexo marcado pela essencialidade de um “ser mulher” ou “ser homem”. A inspiração paródica de *Orlando* acaba por acomodar à perfeição a fabricação do “drama” do gênero a partir de suas ressonâncias parodísticas, subversivas, insuspeitadas e, é o que aqui se sustenta, “poéticas” da matriz heterossexual.

A noção de *performatividade*, que Butler cautelosamente distingue em seu texto daquela de *performance*, torna o “gênero” indeterminável no que tange a seu cálculo figural final, pois que nenhum “sujeito” do discurso lhe preexiste. A *performatividade* de gênero, em Butler, abarca todos os corpos sexuados e “generificados”. As inscrições corpóreas do gênero e do sexo, contudo, não se podem atribuir a um sujeito que lhes preceda. O gênero assim não é teleológico, pois que ele tampouco remete a uma anterioridade consciente. Há algo no gênero que se produz no corpo, que, de uma lei que se impõe, legifera-se igualmente o produto de sua interdição. A lei não se a produz, a seguirmos a argumentação butleriana, para interditar. A interdição, o que a produz, é a lei mesma. A lei conserva em seu bojo o objeto a ser renunciado. Assim, não há “fazedor” por trás da “obra”. O gênero, é, para Butler, “feito” e não “efeito”.

Ao mesmo tempo em que há “evocação” da matriz heterossexual, o gênero também opera por *deslocamentos* incessantes deste mesmo modelo de heterossexualidade. O deslocamento parodístico e subversivo da heterossexualidade, uma vez que sua transcendência seria uma fantasia impossível. Como nos lembra Butler:

A presença dessas normas não só constitui um lugar de poder que não pode ser recusado, mas pode constituir, e de fato constitui, um lugar de competição e manifestação parodísticas, o qual rouba à heterossexualidade compulsória sua afirmação de naturalidade e originalidade. (2010, p.180)

A incerteza quanto a qualquer estabilidade no que tange à *generificação* de Orlando se alastra por toda a narrativa e a tão decantada cena que marca no texto a transição do gênero masculino para o feminino na verdade parece repetir-se em escala microscópica por toda a escritura de Woolf antes e depois da *transição* de Orlando para o gênero feminino. “Daí que rumores cresciam à sua volta. Tornou-se o querido de muitas mulheres e de alguns homens.” (WOOLF, 2015, p. 82-3). E tal ambiguidade vacilante rondará o encontro de Orlando, ainda oficialmente “homem”, com Sasha, a princesa moscovita.

Ele mal tinha se endireitado, pelas seis da tarde de sete de janeiro, ao final de uma quadrilha ou minueto qualquer, quando viu, saindo do pavilhão da

Embaixada Moscovita, uma figura que, fosse rapaz ou mulher, pois a túnica e as calças amplas da moda russa serviam para mascarar o sexo, despertou-lhe a maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou sexo, era de estatura média, esbelta de forma e estava inteiramente vestida em veludo cor de ostra, enfeitado com alguma pele esverdeada e desconhecida. Mas esses detalhes eram obscurecidos pelo extraordinário poder de sedução que emanava da pessoa como um todo..... quando o rapaz, pois ai, 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 teve esses seios; rapaz nenhum teve esses 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 com a camarista, a criatura sobre patins se deteve. Não estava a mais que um palmo de distância. Era uma mulher. (WOOLF, 2015, p.26).

Em *Orlando* enlaçam-se a complexidade atinente ao gênero da personagem principal e sua relação com a literatura. Orlando ambicionava tornar-se escritor/a e o drama de seus esforços acompanha a narrativa desde as primeiras páginas do romance woolfiano. Em larga medida, a naturalização discursiva da *Naturalia* que acaba por instrumentalizar o sexo e o gênero é a mesma que a um só tempo se ocupa e interdita que o “verde”, que habita a “natureza” possa ser o “mesmo” da literatura.

Estava descrevendo, como fazem sempre todos os jovens poetas, a natureza, e para acertar com precisão o matiz de verde olhou (e aqui revelava mais audácia que a maioria) para a própria coisa, que por acaso era um pé de louro que crescia debaixo da janela. Depois disso, é claro, não conseguiu escrever mais nada. O verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura, outra. A natureza e as letras parecem nutrir uma mútua e instintiva antipatia; junte-as e uma destruirá a outra. O matiz de verde que Orlando via agora lhe estragava a rima e quebrava-lhe o metro. (2015, p.13)

O “verde” torna-se um signo recorrente em *Orlando* e assombrará a narrativa inúmeras vezes como um espectro figural que ameaça a estabilidade e univocidade significantes do texto, como no deserto turco, em que Orlando, agora “mulher”, em meio aos ciganos nômades, tem dificuldade em encontrar uma tradução para expressar a beleza que lhe invadia os olhos ao contemplar o por do sol nas montanhas desérticas e então diz “bom de comer”, ao que os ciganos riem, afinal como poderia a cena a que Orlando se referia ser “boa de comer”, ainda que ela não pudesse dizer “belo”?

Essa diferença de opinião perturbava Orlando, que até agora tinha sido perfeitamente feliz. Ela começou a indagar se a Natureza seria bela ou cruel; e depois, perguntou-se como seria essa beleza; se estava nas coisas em si ou apenas nela mesma; e assim chegou à questão da natureza da realidade, o que a levou à verdade, que por sua vez, a levou ao Amor, à Amizade, à Poesia (como nos tempos em que ficava no alto do monte, lá na sua terra); meditações que, por não poder partilhar nenhuma de suas palavras, a fizeram desejar, como nunca desejara antes, ter pena e tinta à sua disposição...Ah, se ao menos eu pudesse escrever. (2015, p.97)

A intraduzibilidade como uma característica intrínseca não apenas da translação de uma língua a outra mas antes do “mundo” para a língua é, em nossa visada, um mecanismo fundamental no que concerne ao funcionamento da engrenagem textual de *Orlando*, uma vez que “vida” e “sexo” são ambos objeto daquilo que a ficção é capaz de prover como espaço de “invenção”. O escrito converte-se então em uma arena de incessante negociação sem que se possa estipular seu sentido definitivo e categórico. O texto torna-se o *locus* de investimentos que o reescrevem incessantemente.

O “sexo” e o “gênero” reescrevem-se sem cessar e por isso Orlando é “imortal”, atravessa os séculos fantasmal e sedutoramente indecifrável, críptica e “criptografada”, carregando a “pele morta” de suas modulações generificadas ao longo dos séculos, como este corpo que, segundo Butler, precisa ser antes o “lugar de uma destruição”, antes que de uma construção, para que o sujeito seja daí inferido, deduzido. Como “efeito” daquilo que é a um só tempo “feito” e “desfeito”.

A cena transicional de Orlando envolve-se em opacidade. E é emoldurada pelo sono, estado fronteiro que permite o acesso ao sonho e é em tudo passagem, mediação, trânsito, transe.

Agora ficamos, portanto, inteiramente a sós no quarto, com Orlando adormecido e os trombeteiros, que, alinhados, fazem soar a única e horrível clarinada: “A VERDADE!”, fazendo Orlando despertar. Espreguiçou-se. Saltou da cama. Ergueu-se em toda nudez de nossos olhos, não nos restando outra escolha, enquanto as trombetas ressoavam Verdade! Verdade! Verdade! Verdade!, que a de admitir...ele era uma mulher. (2015, p.92).

Note-se que se no início do escrito, Orlando era um homem sobre cuja sexualidade não poderia pairar dúvida exceto por um detalhe: a moda da época instalava um elemento que perturbava tal certeza. Agora o corpo nu de Orlando atesta

sua pertença ao sexo feminino. Teria Orlando então sido até este momento da narrativa uma mulher travestida de homem, ou um homem ambíguo? Uma personagem ambígua cuja “verdade” sexual é enfim revelada. A ambiguidade de um trânsito intermitente entre os gêneros, contudo, continua a assombrar o texto de Woolf e o corpo, em particular, o corpo-vestido de Orlando. As roupas, herança de uma Eva decaída, ocultam do olhar o objeto desta vergonha que é a “sexuação” do corpo. “Qual êxtase é maior? O do homem ou da mulher? E não são, por acaso, o mesmo?” (2015, p.104).

É um fato estranho, mas verdadeiro, que até esse momento ela quase não tivesse tido consciência de seu sexo...é possível que as calças turcas que tinha usado até então tivessem contribuído para distrair seus pensamentos; e as mulheres ciganas, exceto por um ou dois detalhes importantes, diferem muito pouco dos homens ciganos. De qualquer modo, não foi senão quando sentiu a saia enredando-se nas pernas e o capitão, com a maior gentileza, se ofereceu para mandar instalarem um toldo para ela no convés, que se deu conta, com um sobressalto, das penalidades e dos privilégios de sua posição. (2015, p.103)

A suposta “unidade metafísica” a prover o liame para o sistema “sexo-gênero” é calcada na falácia da existência de uma substância ou essência que pudesse servir de garante para a *sexuação* do corpo biológico. Não havendo “verdade” do sexo ou gênero, os “corpos” fazem e desfazem gêneros pela “repetição” e nesse (des)fiar intermitente, o que resulta nunca é idêntico a si mesmo. O sujeito não preexiste ao ato de *tornar-se* sem cessar, é o movimento de um constante devir processual que empresta sentido e coerência ao “eu falante” generificado.

Há todo um aparato semiótico que serve à estilização do corpo sexuado e generificado. Um corpo-vestido e travestido é investido de significações que apresentam o corpo, cuja superfície se torna o *locus* de inscrições que o ressignificam sem cessar. Assim, é a *drag queen* a figura a prover o argumento de Butler da justificativa do recurso à “paródia” como uma espécie de “apropriação estilizada” e citacional do vocabulário que designa as inscrições corporais como “masculinas” ou “femininas” tornando-as elásticas e fantasmagóricas, no sentido de que oscilam entre os motivos da retração e da eclosão, tornando o gênero um palco de instabilidades significantes. Os itens da sintaxe vestimentar, por exemplo, servem a

todo o instante à confirmação de que o gênero opera na subversão e inversão imprevisível da estrutura que é a heterossexualidade compulsória de onde se produz aquilo que a desestabiliza como fixidez incessantemente.

...agora 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 ricamente enfeitado com renda veneziana. Deu uma ou duas voltas diante do espelho para se assegurar de que as saias não lhe tinham tirado a liberdade das pernas, saindo depois furtivamente de casa. (2015, p.141).

Ou ainda:

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...elas só adquirem essas graças, sem as quais não podem gozar de nenhum dos prazeres desta vida, à custa da mais tediosa disciplinaa lida do penteado...(2015, p.105).

O excerto woolfiano em tudo antecipa a famosa máxima de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*: “não se nasce uma mulher. Torna-se uma mulher”. A prisão a que a sexuação de seu corpo e existência “como mulher” condenaram Virginia Woolf inscrevem-se indubitavelmente na genealogia de *Orlando* e de outros textos woolfianos como *Um quarto todo seu*, em que reflete sobre sua inscrição “como mulher” em uma sociedade claramente falocêntrica.

O pai de Virginia Woolf, Sir Leslie Stephen, um eminente intelectual vitoriano, não permitiu que Virginia ou sua irmã Vanessa frequentassem as universidades de Oxford ou Cambridge, diferentemente de seus irmãos do “sexo masculino”. Em *Orlando*, a crítica ao sexismo do sistema sexo-gênero-desejo ronda sua escritura e fornece-lhe seus motivos estruturantes. Orlando, ao ter seu sexo oficialmente declarado como feminino – e aqui é importante ressaltar a oficialização legiferante que forçosamente precisa determinar com precisão um sexo *ou* outro- é impedida de dispor de seus bens como bem lhe aprouvesse, pois a lei inglesa que regulava grandes e aristocráticas fortunas estipula que sejam os herdeiros masculinos a assumir o poder decisório:

Sexo? Ah! O que diz sobre sexo? Meu sexo”, leu, um tanto solenemente, “é declarado, inquestionavelmente e sem a menor sombra de dúvida (o que eu lhe dizia há pouco, Shel?), como sendo feminino. O direito às propriedades, que são agora perpetuamente restituídas, fica limitado aos meus herdeiros diretos do sexo masculino ou, na ausência de matrimônio”- mas aqui ela se irritou com o palavreado legal e disse: “mas não haverá ausência de matrimônio nem de herdeiros, de maneira que o resto pode ser dado como lido.” (2015, p. 168).

“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. (2015, p. 166)

Orlando acaba por converter-se em um assumida e estruturalmente inacabado *Bildungsroman* (romance de formação). Como em seu espaço escritural, o sexo e o gênero se fiam e desfiam na trama mesma do texto e engendram e fabricam ficções a partir de seus efeitos fantasmagóricos sem começo ou fim discerníveis. Sexo e gênero fundam-se sob a forma de aparições, emergências, eclosões cujo cálculo figural é sempre *em trânsito*, imprevisível, quase alucinatório.

Ao final do livro, o poema *O Carvalho*, que Orlando escrevera na juventude e cuja lembrança mais que o acompanha o assombra por toda a narrativa, é enterrado. A “formação” desconstrutivista de Orlando inclui sua aventura como um corpo sexuado que conhece os sabores e dissabores das derivações e modulações incessantes que derivam da matriz heterossexual. O fato de que em *Orlando* esta aventura existencial se dê sob a forma de uma biografia parodiada encerra, para nós, a concepção de que sexo e gênero são variações parodísticas sem uma origem identificável, faz-nos pensar no gênero a partir de uma perspectiva monista, no sentido de não revelam qualquer verdade essencialista ou substantiva, avizinhandose de uma poética – *poiesis*- que fabrica e fabula o “mundo” dos corpos sexuados e generificados em que se (re)inventam estilizações destas “inscrições corporais” a ecoar inopinadas os motivos da matriz heterossexual.

Ainda que a matriz heterossexual seja estruturalmente binária, aquilo que se abre como possibilidade de inscrição no corpo é marcado por uma imprevisibilidade. O gênero e o sexo igualmente engajam-se em um processo da mais radical invenção, marcado pela subversão e pela instabilidade. Neste espaço de verdadeira *poiesis*, o

gênero aponta para um devir de criação de mundos que possam questionar a distopia de gênero, o lado avesso daquilo que textos como os de Woolf e Butler proclamam. Intuições que se fazem ouvir em *Orlando*: “...de parede ou substância não havia nada, tudo era fantasmagórico. Tudo iluminado como à espera de uma rainha – “queen” – morta.” (2015, p. 211).

Que o espaço de possibilidade de reflexão acomode um pensar a Utopia também a partir da rasgadura, da fissura de tecido de que é tramada. “Não lugar” – *u-topos*- como lugar em que coexistam o *interdito* e o *entredito*.

Enterrar o corpo-poema vivo, criptografá-lo como morto, carregar o objeto causa do desejo como um fantasma inscrito em seu corpo: máscara, travestimento, alucinação, delírio. A linguagem provê a estrutura acomodar o rigor da loucura de uma escrita à qual cabe devolver, sob a forma de imagens paródicas, uma mascarada em trânsito e transe perpétuos. Homem? Mulher? Zona gris e difusa em eterna convulsão.

É Orlando que nos olha. Estamos todos despídos, mas nada mais nos é dado ver como antes. Depois de *Orlando*...

Abrem-se as cortinas.

Referências

BEAUVOIR, Simone De (1949). *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BUTLER, Judith (1990). *Problemas de gênero- feminismo e subversão de identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MORUS, Thomas (1516). *Utopia*. São Paulo: Edipro, 1994.

SALIH, Sara (2002). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WITTIG, Monique. “The point of View: Universal or Particular?”, *Feminist Issues*, Vol.3 number 2, p.64, 1983.

WOOLF, Virginia (1928). *Orlando – uma biografia*. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Pós-fácio: Silvano Santiago. Belo Horizonte: Autêntica: 2015.