

**Fernando Bruno da Silva Beleza Correia Pinto**

***Passing Between: Problemáticas da  
Identidade em Orlando de Virginia Woolf e  
na Adaptação de Sally Potter.***



**Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes  
Porto 2009**

*Passing Between*: Problemáticas da Identidade em *Orlando* de Virginia Woolf e na Adaptação de Sally Potter.

**Dissertação orientada pela Professora Doutora Ana Luísa Amaral.**

Os meus agradecimentos à Professora Doutora Ana Luísa Amaral – pela orientação, pelo apoio, pela compreensão e pela amizade –, à Eva-Maria – pela paciência e todo o resto –, aos meus pais e ao meu irmão.

People are different.

– Eve K. Sedgwick.

**Introdução**.....4

**1. *Queering Orlando.***

1.1 Virginia Woolf e o pós-modernismo.....18

1.2 Linguagem, performance e performatividade.....24

1.3 *The clothes that wear us* – reconsiderando as ambiguidades.....30

1.4 *The grass is green and the sky is blue* – a natureza e o artifício.....46

1.5 *As queer as it gets*.....58

**2. *Coming across the divide.***

2.1 Corpos na História – a reconfiguração moderna do corpo.....64

2.2 *Born fully clothed* – (des)construções da identidade em *Orlando*  
de Sally Potter.....70

**Conclusão**.....98

**Bibliografia.**

## **Introdução.**

All the famous novels of the world, with their well known characters, and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both.

– Virginia Woolf, “The Cinema”.

Virginia Woolf foi uma das primeiras escritoras a debruçar-se sobre o tema da adaptação cinematográfica de textos literários. Num ensaio de 1926, com o título “The Cinema”, publicado originalmente em *The Nation and Athenaeum*, Woolf mostra uma profunda desconfiança em relação à prática da adaptação de obras literárias para o cinema. O interesse deste texto de Woolf, parcialmente citado na epígrafe com que abro esta introdução, reside na forma como aborda a especificidade do meio cinematográfico, essencialmente no campo formal, argumentando que o cinema deve procurar as suas próprias formas de expressão. A crítica que a romancista elabora está manifestamente informada pela teoria do cinema dos anos vinte e pelas experiências do cinema expressionista alemão. No que diz respeito à questão da prática de adaptação de obras literárias para o grande ecrã, Woolf não faz muito mais para além de ecoar alguns dos preconceitos que caracterizaram a abordagem do tema durante várias décadas.

O discurso crítico sobre a adaptação foi, durante uma grande parte do século XX, e continua a sê-lo em alguns sectores, profundamente moralista, apontando muitas vezes, como fez Woolf, para um suposto mau serviço prestado pelo cinema à literatura. Entre os vários

adjectivos usados para exprimir repulsa em relação as adaptações, *infiel* é talvez o mais comum. Nele encontramos uma referência a uma espécie de pureza, própria da obra literária, que é posta em causa pelo cinema. Se pensarmos em todas as conotações que a palavra traz consigo chegamos mesmo àquelas que, na tradição judaico-cristã, se relacionam com o pecado, uma traição face a algo superior, sendo a obra literária essa entidade superior e o filme a sua cópia impura. No processo de construção do segundo lado do binómio original/cópia, que é a adaptação cinematográfica, há, nesta visão, necessariamente uma perda, sendo aquilo que foi perdido na adaptação muitas vezes o tópico principal da crítica. Virginia Woolf no ensaio de 1926 segue esta mesma tendência quando aponta para a redução no cinema do amor a um simples beijo, acentuando uma ideia de perda e de superficialidade, que contrasta com a riqueza e a profundidade alcançadas, aparentemente, apenas na obra literária. Nesta perspectiva uma adaptação não é mais do que uma ilustração do texto literário, uma filmagem do que seria esse original, ao qual acaba sempre por não fazer justiça. As implicações desta conceptualização para a análise do texto fílmico são obviamente enormes. Como Kamilla Elliot afirma, as adaptações são frequentemente vistas como duplamente menores: por um lado não são mais do que a cópia de uma filme, por outro lado, também não são um filme num sentido puro, uma vez que lhes falta uma «fluência na representação própria do meio»(2003:27). Deste modo um filme fiel é visto como pouco criativo, enquanto um filme infiel é visto como uma traição em relação ao original.

A manutenção da centralidade do discurso da fidelidade na crítica das adaptações de obras literárias ao cinema deveu-se em grande medida à pouca vitalidade que caracterizou durante grande parte do século XX os estudos de adaptação. Esta área, embora o seu texto fundador *Novels into Film*, de George Bluestone, tenha surgido ainda na década de 50<sup>1</sup>, manteve-se sempre numa relativa obscuridade até aos anos 80 do século passado. Desde então, assistiu-se a um crescimento no interesse nos estudos de adaptação que culminou em 2004 e 2005 na publicação de três volumes editados por Robert Stam (2005), dois deles co-editados com Alessandra Raengo (2004) (2005), sobre a questão da adaptação de textos

---

<sup>1</sup> Embora este seja considerado o livro fundador dos estudos de adaptação, existem ensaios anteriores nesta área. Entre estes destacam-se: “Dickens, Griffith, and the Film Today” (Eisenstein:1944) e “Adaptation, or the Cinema as Digest” (Bazin:1948). Para uma consulta sobre outros textos anteriores sobre o tema: *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation* (Jenkins:1997), pp. 3-23

literários ao cinema. O projecto de Stam e Raengo, e de muitos outros académicos da área dos estudos de adaptação com ensaios publicados nestes três volumes, é o de advogar a favor da necessidade de abandonar definitivamente o discurso da fidelidade na abordagem crítica das adaptações cinematográfica.

Não podemos no entanto afirmar que não tenha existido anteriormente ao desenvolvimento mais acentuado dos estudos de adaptação nas últimas décadas uma corrente crítica em relação à importância dada à suposta fidelidade do filme em relação ao texto literário. Aliás, esta remonta a autores como André Bazin (1948) e George Bluestone (1957), ou seja, existe desde o início o interesse por este tema. Enquanto Bluestone em *Novels into Film* aponta essencialmente para a necessidade de ter em conta a especificidade do meio antes de fazer juízos de valor baseados numa suposta hierarquia das artes, André Bazin em “Adaptation, or the Cinema as Digest” vai mais longe, defendendo já um conceito alargado de adaptação, também este não preso à ideia de fidelidade em relação à obra literária: um conceito que desse espaço ao que actualmente poderíamos chamar de *transécriture*. A «defesa feroz das obras literárias», em relação à obra cinematográfica, baseia-se para Bazin numa «concepção individualista recente do “autor” e da “obra”[...] definida no final do século XVIII» (1948:46). Curiosamente, a reflexão de Bazin sobre a prática de adaptação leva-o a antecipar algumas das correntes estruturalistas e pós-estruturalistas, que permitiram nas últimas décadas questionar definitivamente o discurso da fidelidade, nomeadamente, a desvalorização do autor de Foucault a favor do carácter anónimo do discurso e a morte do autor proclamada por Barthes; segundo escreve Bazin ainda na década de 40, movemo-nos «direcção de uma noção de adaptação em que a própria unidade da obra de arte, se não a própria noção de autor, será destruída» (idem:ibidem).

Embora a teoria da intertextualidade de Kristeva e a teoria da transtextualidade de Genette, ao colocarem em evidências permutas constantes entre textos, substituindo assim a ideia de uma fidelidade em relação a um texto anterior ou a um modelo, tenham tido uma larga influência na libertação dos estudo de adaptação em relação ao conceito de fidelidade, o impacto mais importante deveu-se aos desenvolvimentos teóricos que permitiram olhar para a adaptação cinematográfica como uma leitura e re-escrita do texto literário, pondo ao mesmo tempo em causa o carácter de originalidade artística. No ensaio “From work to Text”, Barthes distingue entre *obra* e *texto*. Ao contrário da *obra*, que se encontra fechada sobre o seu



significado, o *texto* é necessariamente plural, experienciável apenas no acto de produção, em lugar de ser concebido para consumo passivo, ele exige do leitor uma colaboração prática. A *obra* existe para ser lida, o *texto* para ser escrito. Em *S/Z* Barthes distingue de uma forma aproximada entre textos *legíveis* – textos que limitam o leitor a duas opções, «aceitar ou rejeitar o texto» (1974:4) – e textos *escrevíveis* – textos situados num «presente perpétuo» (idem:ibidem), que permitem ao leitor a liberdade de o re-escrever a cada leitura, sendo produzidos apenas pelo leitor no acto de leitura (idem:5). Por seu lado, Mikhail Bakhtin distingue entre os *discursos autoritativos* – as leis, as escrituras sagradas, etc... – que «nos prendem, independentemente de qualquer poder que tenham para nos persuadir internamente» (1981:342), e os *discursos internamente persuasivos*, cuja «estrutura semântica não é finita, mas aberta; em cada um dos contextos novos com que dialoga, este discurso é capaz de revelar novos significados» (idem:346). Os *discursos internamente persuasivos* são «em parte nossos, em parte de outros» (idem:345)<sup>2</sup>, o que torna os seus significados variáveis e irrepetíveis uma vez que dependem do contexto gerado por leitores particulares e situações de leitura particulares. Por mais de meio século, os estudos de adaptação limitaram os seus próprios horizontes com a sua insistência em abordar os textos literários como discursos canónicos *autoritativos*, como *obras* ou textos *legíveis*, e não como discursos *internamente persuasivos*, *textos* ou textos *escrevíveis*, recusando assim aspectos fundamentais para que a prática da adaptação de obras literárias ao cinema aponta: um texto só se mantém vivo na medida em que pode ser re-escrito e um texto só é experienciável na sua totalidade quando o leitor o re-escreve. Todo o processo da adaptação cinematográfica oferece uma demonstração prática da necessidade da re-escrita, que muitos críticos ignoraram devido à sua devoção pela literatura que os leva a considerar que uma novela de Virginia Woolf é necessariamente melhor que as adições, as subtracções ou as transformações que qualquer realizador pode fazer porque simplesmente é literatura.

---

<sup>2</sup> A prática artística para Bakhtin é sempre uma “construção híbrida”, em que as palavras de um se misturam com as palavras de outros. Desta forma, qualquer texto é um intertexto que incorpora, reflecte, refuta e alude a muitos outros textos, quer sejam literários, cinematográficos ou, mais amplamente, culturais. Porém, embora seja inegável que as adaptações são intertextos que dependem de alguma forma do seu texto de origem, considerá-los apenas desta maneira empobrece-os já que os reduz à simples função de replicar os detalhes do texto de origem.

Depois do que acaba de ser dito pode parecer à partida desapropriado mencionar a insistência de Sally Potter em várias entrevistas numa suposta fidelidade do seu filme em relação ao texto de Virginia Woolf. Ao fazê-lo não estou de forma alguma a defender um retorno ao discurso da fidelidade nem apenas a procurar reabilitá-lo para a análise concreta da adaptação de *Orlando* de Virginia Woolf por Sally Potter. Analisar o texto fílmico de uma adaptação de uma obra literária como uma re-escrita dessa mesma obra permite não só uma libertação em relação aos constrangimentos colocados pelo discurso da fidelidade e pela hierarquização das artes, mas também uma abertura crítica em relação a dimensões da obra, neste caso do filme, que estão vedadas no contexto de abordagens limitadas à busca de equivalências cinematográficas para estratégias literárias ou à descrição das fugas em relação à narrativa do texto literário tido como o original. No que diz respeito às duas obras em questão aqui, como ficará claro ao longo deste estudo, esta abertura a outras dimensões é de extrema importância. Neste caso concreto, perspectivar o filme de Potter como uma re-escrita da novela de Woolf possibilita, em primeiro lugar, uma aproximação a ambos os textos centrada exclusivamente na questão das construções das identidades sexuais, sem que outros planos mais ligados à narrativa ou à relação entre técnicas literárias e cinematográficas tenham necessariamente que ser analisados. Em segundo lugar, como veremos, permite perspectivar o filme de Potter como estando inserido num determinado contexto de leituras pós-estruturalistas e pós-modernas da obra de Virginia Woolf, o que é, de facto, fundamental para compreender o que me parece ser uma política *queer* que está subjacente à adaptação cinematográfica em questão. E, para além de tudo isto, ler o filme de Potter como uma re-escrita torna possível, ainda, evitar a criação de juízos centrados no valor relativo atribuído às duas formas de expressão artística. Isto não significa que as afirmações de Potter sobre uma suposta fidelidade não tenham alguma relevância. Para a abordagem que proponho neste estudo têm de facto importância, porém, não pelas razões que se esperariam numa abordagem crítica centrada na fidelidade, ou não, de Potter a Woolf, mas pelo que está subjacente a elas e pelas reflexões que suscitam.

O filme de Sally Potter, estreado em 1992, é apenas uma das várias adaptações de *Orlando* de Woolf, publicado em 1928, quer para o cinema, quer para o teatro. Fazem parte da lista de adaptações mais recentes: *Freak Orlando*, de Ulrike Ottinger de 1981; Robert Wilson adaptou para o teatro numa versão que foi premiada em 1989 em Berlim (nesta versão a

personagem Orlando foi também, como no filme de Potter, desempenhada por uma única atriz); uma adaptação de Robin Brooks em que Virginia Woolf, Sackville-West, Violet Trefusis e Harold Nicolson surgem em palco por vezes como Orlando; por fim há um libreto para ópera, inacabado até ao momento da sua morte de Angela Carter, *Orlando: or, The Enigma of the Sexes*. Embora a narrativa do filme de Potter esteja indiscutivelmente muito mais próxima da novela de Woolf do que acontece, por exemplo, com o filme de Ottingen, a fidelidade que Potter reclama em relação à novela de Woolf não é uma fidelidade à narrativa da novela mas uma outra forma que o discurso da fidelidade pode assumir. Por trás desta afirmação de Potter está uma perspectiva essencialista de ambos os meios: a realizadora parece considerar a existência de uma espécie de essência escondida por baixo da superfície do texto, e que esta essência pode ou não ser transplantada para o filme. Isto mesmo que não exija uma transposição de acontecimentos e a produção de equivalências. Potter esquece-se assim que uma novela é uma estrutura aberta, constantemente sujeita a novas interpretações e novos contextos. Aquilo que alguns referem como a essência ou o espírito de um determinado texto não é mais do que um consenso crítico numa determinada comunidade de leitores sobre o significado de uma obra.

Há no entanto uma questão ideológica importante a ter em consideração em relação à reclamação de fidelidade de Potter. Apesar de a crítica literária ter proclamado a, aqui já referida, morte do autor, nos estudos de cinema o autor parece estar ainda de boa saúde. Sharon Willis, em *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, sugere que a persistência do interesse nos autores e nas suas palavras sobre os filmes que realizam se deve ao estatuto do cinema como um bem de consumo de massas e à procura de ancoragem da produção cinematográfica a uma determinada «localização social através do seu ponto de enunciação» (1997:7). O «ponto de enunciação» do filme *Orlando* é Sally Potter, que o escreveu e realizou. As afirmações de Potter não podem, por isso, em primeiro lugar, ser separadas deste carácter do cinema como um bem de consumo de massas – que torna o efeito que as palavras do autor podem ter no público do cinema substancialmente maior que noutros campos de expressão artística – nem a sua capacidade de ancorar o filme e a sua autora numa determinada posição ideológica subestimada. Desta forma, Sally Potter coloca-se com esta sua declaração de fidelidade como herdeira de uma herança ideológica, que Woolf representa e que o próprio mercado respeita. Se, por um lado, a associação a um nome como Woolf é

sem dúvida um primeiro passo para um sucesso de bilheteira, como o compravam as outras adaptações de obras suas ao cinema feitas nas últimas décadas, por outro lado, é também uma declaração de carácter ideológico.

A crise das categorias sexuais que caracterizou o contexto cultural em que Woolf escreveu *Orlando* – refiro-me especificamente ao grupo Bloomsbury – foi bastante diferente daquela que surgiu na pós-modernidade em geral e levou durante o final da década de 80 e início dos anos 90, em particular, a debates dentro de feminismo e dos estudos *gay* e lésbicos sobre questões de género, sexualidade, androginia, etc..., e ao surgimento do que acabou por ficar conhecido como estudos *queer*. Quase todas as esferas em campo nestes debates tentaram chamar para si Woolf; muitas tentaram descobrir qual é a “verdadeira” Woolf: a da androginia?, a feminista? etc...<sup>3</sup> A declaração de fidelidade não pode assim ser lida fora do contexto de uma determinada política de adaptação com um marcado carácter ideológico, e por isso importante para uma análise profunda do filme, mas ao mesmo tempo susceptível de ser posta em causa. Tendo isto em conta, podemos então analisar as declarações de Potter, retirando-lhes o peso da herança do discurso da fidelidade, relativizando obviamente a sua importância para o entendimento da obra em questão, mas vendo-as como ponto de partida possível para reflectir quer sobre o filme quer sobre a própria novela de Virginia Woolf.

Segundo Sally Potter, o filme *Orlando* mantém do texto de Woolf uma perspectiva da identidade sexual como algo imposto ao indivíduo. Potter argumenta que quer a novela quer o seu filme apontam para uma suposta essência que se esconde por trás do “eu” construído culturalmente. Nas palavras de Potter:

*Orlando* is a very gentle, very passionate look at the blurring of sexual identity and the nonsense of femininity and masculinity as constructions [...] it's about the claiming of an essential self (Ehrenstein, 1993:5-7);

---

<sup>3</sup> Não foi por acaso que a crítica feminista norte-americana Jane Marcus fez um ataque sem tréguas ao filme de Potter em *The Women's Review of Books*. No artigo que publicou nesta revista Marcus dispara em todas as direcções no que diz respeito ao filme de Potter para ao mesmo tempo elogiar ensaios académicos sobre Woolf publicados na revista *Modern Fiction Studies*. Jane Marcus caracteriza o filme de Potter da seguinte forma: «blancmange», «tapioca pudding», «a sweet white movie taken to the toothache level», «ridiculously bad», «the film-makers didn't know of the novel's cult status in lesbian an gay culture» (1994:11).

For me [...] *Orlando* is not so much about femininity and difference as about Woolf's notion of an essential self that lies beyond gender» (Glaessner, 1992:14);

All this masculinity/femininity stuff is really a dressing up of an essential self. They are identities that you can choose or not choose (MacDonald, 1995:219).

Há, no entanto, na novela de Woolf uma noção de uma essência pessoal que se situa para além do género? Isto é, será de facto em *Orlando* de Virginia Woolf o género conceptualizado como uma construção cultural que podemos escolher para fazer parte da nossa identidade, ou não? Apontará a novela de Woolf, como Potter parece sugerir, para a possibilidade de transcender os limites impostos por essas construções, ou seja, para a possibilidade de o sujeito se colocar fora da cultura e da História? E haverá realmente no filme de Potter esta mesma noção de género? Neste estudo vou procurar responder a estas questões, partindo delas para analisar como as identidades se encontram conceptualizadas na novela de Virginia Woolf e no filme de Sally Potter.

Várias críticas feministas defenderam até hoje que na novela de Woolf existe de facto um “eu” imutável, capaz de se posicionar fora das contingências em que se situa. Nas palavras de Maria DiBattista e Sandra Gilbert:

Sex in *Orlando* is never treated as an indisputable fact of biological and social life [...] Male and female are roles sanctioned by society, roles one may adopt or dismiss at one's whim – or hazard (DiBattista, 1980:117);

Costume, not anatomy, is destiny [...] [Orlando] inhabits a world where almost anyone can change his or her sexual habits at any time [...] [Orlando is] an eternally living doll whose wardrobe of costume selves enables her to transcend the constraints of flesh and History (Gilbert, 1982:206-208).

Esta posição é ainda partilhada pelo próprio Fredric Jameson: em *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981:136), Jameson usa a figura de Orlando como a imagem de uma personalidade imutável e transcendente.

A hipótese de leitura da obra de Woolf e do filme de Potter que proporei em seguida contraria substancialmente estas mencionadas em cima: ao contrário do que diz Sally Potter, e do que defendem DiBattista, Gilbert e Jameson, parece-me que a novela de Woolf não é uma apologia de uma essência imutável que se esconde por baixo dos género, vistos como performances de um actor que escolhe o papel e o desempenha, tendo sempre a possibilidade de escolher outro papel para desempenhar, ou mesmo não desempenhar nenhum papel e transcender as categorias indo em direcção a uma suposta essência humana. Neste estudo pretendo demonstrar que quer a novela, quer o filme, recusam qualquer leitura de carácter essencialista: não só aquela que Potter reclama, baseada na suposta existência de um “eu” historicamente imutável passível de ser encontrado pelo sujeito ao colocar-se fora da cultura e da História; mas também uma leitura baseada na perspectiva dos géneros como construções que expressam culturalmente uma verdade “natural” biologicamente definida.

Na primeira parte – *Queering Orlando* – apresentarei uma leitura de *Orlando* de Virginia Woolf centrada no modelo de desconstrução das identidades de género presente na novela. A abordagem que proponho insere-se de certa forma no contexto da tradição crítica pós-estruturalista e pós-moderna da obra da autora, definida a partir da década de 80, que, aliás, fornece alguns dos pressupostos iniciais a partir dos quais procurarei aprofundar a análise do modelo de desconstrução das identidades de género, recorrendo ao enquadramento teórico fornecido pela teoria *queer*, nomeadamente pela linha teórica avançada por Judith Butler em *Gender Trouble* (1999) e *Bodies that Matter* (1993).

O campo dos estudos *queer*, ele próprio também com fortes raízes no pensamento pós-estruturalista, continua a ser actualmente, quase vinte anos depois da publicação da primeira edição de *Gender Trouble* de Judith Butler, em 1990, um dos textos, sem dúvida, inaugural desta área de conhecimento, como um campo difícil de definir. A heterogeneidade que o caracteriza, ao mesmo tempo que o enriquece, torna qualquer tipo de definição, delimitação de objecto de estudo e de áreas de acção política, entre outras coisas, como tarefas no mínimo difíceis. É no entanto inegável que nos fornece ferramentas de análise a vários níveis e para vários planos da cultura e da sociedade. A crítica *queer* de uma visão essencialista das

identidades de género e do desejo heterossexual tem vindo a revelar-se, ao longo das últimas duas décadas, como um instrumento potenciador de novas leituras, quer no campo das artes, quer no campo mais vasto da cultura, ou mesmo da sociologia. Por outro lado, as implicações desta visão são inúmeras também no plano da acção política na defesa de minorias: refiro-me em primeiro lugar aos movimentos feministas, *gay* e lésbicos, mas também a outras minorias identitárias, uma vez que a adequação do enquadramento teórico *queer* a questões de raça ou outras ligadas aos estudos pós-coloniais começou há pouco tempo e pode ainda revelar-se profundamente produtiva.

*Orlando* de Woolf, como procurarei demonstrar, aproxima-se do modelo de crítica *queer* das identidades na medida em que refuta o discurso essencialista, quer na dimensão subjacente às palavras de Potter resumidas e discutidas anteriormente, quer na vertente ligada a uma visão estruturalista das identidades de género, que as perspectiva como expressão cultural de uma determinada essência biológica. Virginia Woolf problematiza as identidades sexuais ditas normativas, refutando a visão das identidades e do desejo como estáticos, naturais e fixos, apresentando-os, pelo contrário, como mutáveis, contingentes e arbitrários; põe assim em evidência o carácter múltiplo das identidades, a nível sincrónico, o seu carácter de contingentes históricos, e o carácter mutável destas ao nível diacrónico. Na leitura que proponho a crítica das identidades em *Orlando* abre caminho à desnaturalização das mesmas através de um questionamento das categorias identitárias e da apresentação da identidade como fluida no discurso que performativamente a forma; isto é, não apenas descreve as identidades de género como performances discursivas, mas aponta para como se formam apenas através do discurso e para o próprio limite discursivo das categorias sexuais, deslocando o foco da compreensão do corpo do campo da biologia para o campo da cultura, desnaturalizando assim as identidades de género e sexuais de uma forma que podemos considerar *queer* na linha do que Butler faz essencialmente em *Bodies that Matter*.

Na segunda parte deste estudo – *Coming across the divide* – pretendo argumentar no sentido de que ao, contrário do que afirma Potter, a sua adaptação de *Orlando* de Virginia Woolf não aponta para um mundo sem identidades de género, nem reduz a masculinidade e a feminilidade a performances que cada indivíduo possa recusar, nem sugere a possibilidade de nos situarmos fora das nossas contingências, fora do nosso tempo e fora da História. O filme de Potter, segundo a leitura que apresentarei, não contradiz o modelo de desconstrução das

identidades presente novela de Woolf, pelo contrário, segue as tendências de leitura pós-estruturalistas e pós-modernas da obra de Woolf, tendo em conta a especificidade do meio. Enquanto na novela o cruzamento entre linguagem e identidade se torna fundamental para permitir a desconstrução das identidades, o filme de Potter recorre a outras dimensões ligados à estética cinematográfica e às possibilidades que esta fornece no campo da problematização destas. Teresa de Lauretis, argumenta, tal como Judith Butler, que as identidades de género resultam de práticas de representação, especialmente de auto-representação. Em *Alice doesn't*, Lauretis recorre ao conceito de Foucault de “tecnologias de sexo” como forma de descrever um vasto leque de práticas, imagens e significados na nossa cultura através dos quais representamos as identidades de género. Para Lauretis o cinema é uma das tecnologias de género; como tal o cinema constitui para Lauretis, e obviamente também para a crítica *queer*, um meio importante para analisar as representações de género e as relações destas com o desejo e a identidade sexual. Segundo ela, «o cinema não só exemplifica como emprega, e aperfeiçoa, essa tecnologia de sexo» (1984:86). Não apenas na representação, mas nas próprias técnicas cinematográficas, Lauretis ao longo do seu trabalho crítico descreveu formas através das quais o cinema cria e incita a conformidade em relação aos significados de género e à identidade sexual. Uma das dimensões que aproxima o filme de Potter das práticas *queer* de desconstrução das identidades relaciona-se exactamente com a subversão de alguns destes aspectos, apontando o filme assim para a fluidez das identidades e do desejo e não para a rigidez e um suposto carácter “natural” de ambos, geralmente subjacente às práticas cinematográficas hegemónicas no mercado. Como procurarei demonstrar, Potter questiona as visões essencialistas, por um lado, através de uma recapitulação das transformações no plano das construções identitárias que foram ocorrendo ao longo da vida longa de Orlando, por outro lado, através do recurso a técnicas cinematográficas que permitem questionar o carácter “natural” das identidades de género, e do desejo, e demonstrar, tal como faz Woolf, o seu carácter contingente, arbitrário e fluido.

O filme de Potter não pode ser separado de um certo *zeitgeist* pós-moderno, que Woolf parece abraçar *avant-la-lettre* e Potter definitivamente abraça na década de 90 com o filme que escreve e dirige. O próprio momento da realização do filme coincide com o surgimento da teoria *queer*, que, por seu lado, também está intrinsecamente ligada ao pensamento pós-moderno e à desconstrução do sujeito e das meta-narrativas que lhe está subjacente. Para além



disto, se olharmos para a produção cultural desta década, acabamos por concluir que é evidente o ênfase posto na desestabilização das categorias identitárias de género – desde novelas como a de Sarah Waters, *Tripping the Velvet*, de 1999, sobre um *cross-dresser* nos palcos britânicos dos finais do século XIX, até ao filme de Potter, passando por *Boys Don't Cry*, de 1999.

Esta sensibilidade pós-moderna na re-escrita da novela de Woolf contraria desde logo as palavras de Potter que parece estender até à obra de arte a possibilidade da existência de uma essência capaz de se colocar fora do seu contexto. Numa entrevista a Scott MacDonald Potter diz:

Orlando is not a costume drama, not a period film, no matter how much it may appear so: it's really about the present moment (1995:211).

Numa outra entrevista:

[...] this is not a costume drama, this is not a historical film, it's a film about now that happens to move through these periods (1993:276-277).

A relação entre o *agora* e passado, levantada em ambos os excertos, remete para uma visão da obra de arte como capaz de reflectir a História e ao mesmo tempo não ser tocada por ela, pelo contexto de produção; isto é, implica que o filme *Orlando* pudesse ser algo que vivesse num presente eterno, para além de qualquer condicionalismos. No fundo, Potter aponta para que o filme, tal como o sujeito, se possa colocar numa espécie de limbo fora das suas contingências. Como procurarei provar aqui também isso não é possível e a sensibilidade pós-moderna do filme de Potter demonstra como o próprio filme está imbuído do espírito do seu tempo. Tal como *Orlando* não é capaz de escapar ao seu contexto, também Potter não o fez.

O que Potter faz é, por tudo isto, de um ponto de vista *queer*, muito mais interessante do que aquilo que afirma ter feito. Ao seguir uma leitura de Woolf que aponta para uma recusa do carácter natural das identidades de género e ao demonstrar a sua “natureza” contingente e arbitrária, Potter assume claramente uma posição própria de uma política *queer*. Nenhum sujeito pode constituir-se como tal sem assumir uma determinada identidade de género, porém

podemos procurar transformar os parâmetros segundo os quais essas identidades disponíveis estão construídas e as formas de desejo que condicionam. Tudo o que foi construído pode ser reconstruído.

## ***Queering Orlando.***

The whole is the truth, and the whole is false.

– Herbert Marcuse, *Reason and Revolution*.

## **Virginia Woolf e o pós-modernismo.**

If interpretation were the slow exposure of the meaning hidden in an origin, then only metaphysics could interpret the development of humanity. But if interpretation is the violent or surreptitious appropriation of a system of rules, which in itself has no essential meaning, in order to impose a direction, to bend it to a new will, to force its participation in a different game, and to subject it to secondary rules, then the development of humanity is a series of interpretations.

– Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History”

The only way to get outside the dualisms is to be-between, to pass between, the intermezzo – that is what Virginia Woolf lived with all her energies, in all of her work, never ceasing to become.

– Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus*.

«Em ou por volta de Dezembro de 1985, a crítica de Virginia Woolf mudou» (Caughie, 1991:1). Desta forma começa *Virginia Woolf & Postmodernism* de Pamela Caughie em que esta pretende demonstrar como as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas transformaram efectivamente a forma como actualmente lemos Virginia Woolf. A escolha de 1985 para delimitar temporalmente esta viragem deveu-se em grande parte à publicação ocorrida nesse ano de *Sexual/Textual Politics* de Toril Moi. Neste livro, que se tornou fundamental no âmbito da crítica de Woolf, Moi articula a teoria feminista Francesa e a crítica feminista Anglo-Americana, opondo-se, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, quer às leituras

de Woolf dominantes até ao final da década de 70, que a consideravam como um exemplo da estética modernista, quer às correntes da crítica feminista subsequentes que a constituíram como um exemplo da escrita feminina. Na sua introdução, “Who's Afraid of Virginia Woolf”, Moi interroga os «pressupostos teóricos acerca da relação entre estética e política», que tornaram grande parte da crítica feminista Norte-Americana resistente ao estilo modernista de Woolf, e localiza a vertente política de Woolf na sua prática textual (1985:3-4). De acordo com Moi, a crítica feminista de Woolf, que dominara a década anterior, baseava-se na defesa de uma estética realista e numa concepção humanista do sujeito – perspectivado como um ser autónomo oprimido por uma ordem social – tanto quando lamentava uma suposta fuga em relação a qualquer ataque directo à ordem estabelecida<sup>4</sup>, como quando apresentavam Woolf como tendo descrito de forma exemplar a condição social das mulheres<sup>5</sup>. Para estas correntes da crítica feminista a dimensão «política é uma questão de o conteúdo certo ser representado na forma realista adequada» (Moi, idem:7). Moi defende, porém, que o caminho percorrido desde as leituras modernistas até estas leituras feministas não foi um avanço se não um retrocesso, uma vez que estas últimas se baseavam na defesa de uma estética realista contra a qual o próprio modernismo se tinha definido – o que as tornou, na sua opinião, incapazes de lidar com a inovação estética de Woolf. Moi termina a sua introdução defendendo a

---

4 Esta posição foi defendida por Elaine Showalter no frequentemente citado *A Literature of Their Own*, em que põe em causa a eficácia da política feminista de Virginia Woolf, recusando a sua importância como exemplo de escrita feminina, uma vez que o seu conceito de escrita andrógina seria uma fuga e não uma libertação em relação à questão da diferença sexual. Para Showalter, a androginia é uma fantasia evasiva que permitiu a Woolf ignorar as suas verdadeiras necessidades e a sua expressão como autora feminina: «A androginia foi o mito que lhe permitiu escapar à confrontação com a sua própria feminilidade sofrida e permitiu-lhe silenciar e reprimir a sua raiva e ambição» (1977:264). Segundo Showalter, a androginia é para Woolf não um ideal mas uma forma de sublimação sexual.

5 Alguns anos depois da polémica iniciada por Showalter, Jane Marcus editou dois conjuntos de ensaios – *New Feminist Essays on Virginia Woolf* e *Virginia Woolf: A Feminist Slant* – em que assume o papel de defensora de Woolf no que diz respeito ao seu papel como figura exemplar do feminismo. Woolf é descrita como «tendo atacado o patriarcado e entrado em território masculino, regressando depois para partilhar os despojos com as outras mulheres: as palavras femininas, a frase feminina e também a forma apropriadamente feminina» (1981:xiv).

necessidade de práticas de leitura desconstrutivas de Woolf, que segundo ela são as únicas capazes de compreender a política feminista de Woolf. Como se tornou claro para Caughie, alguns anos depois da publicação de *Sexual/Textual Politics*, a posição de Moi está profundamente ligada a uma transformação maior que ocorreu no campo do pensamento ocidental, e conseqüentemente também no âmbito dos estudos literários e culturais, a qual acabou por conduzir ao que actualmente podemos denominar de Pós-modernismo. Moi inaugurou assim uma nova corrente crítica de Woolf que desde então tem produzido novas leituras, que libertaram Woolf ao mesmo tempo das análises centradas no plano da estética modernista e da crítica feminista tradicional, sem negar, contudo, a importância de ambas as tradições críticas na história da interpretação dos textos de Woolf.

Em *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (1987), o primeiro estudo aprofundado no campo da teoria pós-estruturalista aplicada a Woolf, baseado essencialmente nos pensamentos de Jacques Lacan e Julia Kristeva, entre outras feministas francesas, Minow-Pinkney continua o projecto de Moi e procura explicar o significado do princípio da diferença como oposto à lógica da identidade na compreensão da relação íntima entre a inovação estética e as convicções feministas de Woolf. Para Minow-Pinkney a escrita feminista de Woolf questiona a noção de identidade que concebe o sujeito como separado e em confronto com a realidade externa, capaz de se posicionar fora da História e das condicionantes socio-culturais, e apresenta uma visão mais pós-estruturalista do sujeito como constituído numa e por uma rede de sistemas de signos. A androginia em Woolf é para Minow não «uma falsa transcendência da identidade sexual» ou uma evasão face à realidade, como considerara Elaine Showalter alguns anos antes em *A Literature of Their Own*, mas «um jogo da heterogeneidade, uma diferença fértil» que repensa a unidade como multiplicidade (1987:12).

De uma forma semelhante ao que faz Minow, Michèle Barrett, em *Imagination in Theory: Culture, Writing, Words, and Things* (1999), aborda as várias formas como Woolf se oferece a análises pós-estruturalistas: no plano das identidades foca essencialmente o questionamento de identidades unitárias, fixas, não contraditórias e a exploração levada a cabo na obra de Woolf de identidades múltiplas e consciências divididas. É preciso no entanto ressaltar, desde já, como faz Barrett, que, apesar de o pós-estruturalismo poder iluminar pontos do pensamento de Woolf, não a podemos considerar como uma escritora pós-estruturalista. O que a crítica de Caughie, Minow e Barrett, entre outras, faz é avançar com

um entendimento pós-estruturalista de Woolf, explicando como estas teorias podem aclarar as crenças feministas de Woolf, as suas estratégias narrativas e as implicações políticas da sua escrita.

As leituras pós-estruturalistas e pós-modernas de Woolf, que resumi em cima, têm em comum a forma como sustentam as suas análises em parte no pressuposto que a dimensão política de Woolf se situa no texto, no discurso, num intercruzamento entre identidade e linguagem. Na vastíssima bibliografia crítica sobre Woolf, *Orlando* revela-se como um dos textos de Woolf sobre o qual menos se escreveu. Muitos críticos de Woolf «consideram *Orlando* como sendo uma aberração», para usar as palavras de Caughie (1991:77), no contexto da sua obra, o que se deve essencialmente ao seu carácter de fantasia, paródia e de falsa biografia. Mesmo as correntes da crítica ligadas ao pós-estruturalismo, ao pós-modernismo e aos estudos de género não lhe têm dedicado muitas páginas. As pouco frequentes abordagens pós-estruturalistas de *Orlando* têm partido deste mesmo pressuposto que aponta para um intercruzamento entre linguagem e identidade na obra de Woolf. Para Pamela Caughie, a “superfície lúdica” desta novela de Woolf deve ser ligada às suas ideias centrais, linguagem e identidade estão correlacionadas:

[...] just as Orlando's identity swings from the extreme of conventionality (Orlando as a boy slicing at the swinging Moor's head) to the extreme of eccentricity (Orlando as a woman discovering that she has three sons by another woman) so the language shifts from the transparent conventionality of clichés... to the opaque originality of Orlando and Shel's cipher language (Rattigan Glumphoboo) [idem:77-78].

Caughie, em “Virginia Woolf's Double Discourse”, vê a flutuação de pontos de vista de um narrador/a à primeira vista pouco competente, como analisarei mais profundamente no decorrer deste estudo, como uma estratégia de Woolf para demonstrar como «sexualidade e textualidade actuam no nosso mundo» (1989:48). Caughie considera que a crítica que lê *Orlando* como apontando para a existência de «uma pura e livre essência ontológica, capaz de ser localizada e definida anteriormente à sua inserção na linguagem, na sociedade e na cultura» (1989:46), como, aliás, faz Potter quando reclama a sua fidelidade em relação à

novela de Virginia Woolf, erra no sentido em que segundo ela:

[...] proving the contrary is precisely the point of the vacillating rethoric and epicene protagonist of Woolf's novel [...]. To put sexual identity and textual meaning into confusion, as Woolf does in *Orlando*, is to disclose the dependence of sexual traits [...] on certain kinds of discourse (idem:46-47).

O modelo *queer* de desconstrução das identidades, que, segundo a minha leitura, está presente em *Orlando* de Woolf é, como procurarei demonstrar, possibilitado por esta identificação do sujeito com a linguagem. *Orlando* de Woolf não apenas demonstra como a linguagem desempenha um papel fundamental na constituição dos sujeitos, demonstra também como o nosso entendimento do mundo só é possível através da linguagem; o que quer que seja que exista no mundo para além da linguagem, o nosso conhecimento das coisas está desde logo ligado aos termos que usamos para as descrever. Para além disso, esses mesmos termos que usamos participam na constituição desses mesmos objectos ou sujeito que reconhecemos no mundo. Este reconhecimento é, por seu lado, essencial para compreender o processo de produção de sujeitos e contestar o valor relativo que culturalmente é atribuído a cada um, dependendo da categoria identitária em que se insere, havendo sempre, no acto de categorização, um lado do binómio que se destaca e se coloca hierarquicamente numa posição superior, quer seja nos binómios homem/mulher, hetero/homossexual, branco/negro, etc.... Esta função categorizante e no fundo avaliativa depende até um certo ponto dos modelos de categorização. O carácter *queer* quer da novela de Woolf quer do filme de Potter reside exactamente na forma como enfatizam a multiplicidade, a fluidez, a impossibilidade de categorização que minam constantemente o vocabulário conceptual usado normativamente para atribuir a cada um de nós uma identidade, minando assim também os discursos que atribuem aos indivíduos uma determinada posição hierárquica segundo a sua categoria identitária. Assim, o que Potter faz no seu filme é muito diferente daquilo que diz querer fazer e, ao mesmo tempo, politicamente mais interessante e eficaz no plano da defesa de todos aqueles cujas identidades são objecto de actos discriminatórios.

Antes de apresentar a minha proposta de leitura de *Orlando* importa sintetizar os



aspectos fundamentais, para essa mesma leitura, do pensamento de Butler, nomeadamente a noção da performatividade dos géneros, distinguindo-a de uma concepção de performance no contexto teatral, que é o que farei em seguida.

## **Linguagem, performance e performatividade.**

There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results.

– Judith Butler, *Gender Trouble*.

O trabalho de Judith Butler ao longo das últimas décadas tem combinado aspectos da teoria feminista, da filosofia, dos estudos *gay* e lésbicos, da teoria *queer* e da psicanálise. O conceito de performatividade dos géneros, produto deste ecletismo do pensamento de Butler, representa, ao mesmo tempo, um contributo profundamente influente para algumas destas áreas, fundamentalmente para o feminismo e para a teoria *queer*, que surgiu no início da década de 90, quando foi publicado *Gender Trouble*.

A base teórica do conceito de performatividade de Butler encontra-se numa visão pós-estruturalista do sujeito, enraizada numa crítica da metafísica da substância, como esta foi formulada por Nietzsche, e da metafísica da presença, no sentido postulado por Derrida<sup>6</sup>. Neste contexto filosófico, o “eu” torna-se uma ilusão, um produto da estrutura gramatical, em lugar de um ser uno e coerente que as categorias linguísticas simplesmente representariam. A aplicação de Butler da crítica do sujeito humanista à problemática das identidades sexuais no feminismo e no campo dos estudos *queer* levou à rejeição de uma versão do conceito de género em que o feminino e o masculino sejam articulações culturais do sexo biológico e à

---

<sup>6</sup> Segundo Derrida, a metafísica da presença é uma característica fundamental do pensamento e da cultura ocidentais e um aspecto basilar da tradição filosófica moderna. O mito da presença está, segundo ele, na base da visão humanista do sujeito como o ser racional e uno, capaz de transcender a natureza e a cultura, capaz de observar o mundo objectivamente e alcançar uma verdade universal. A estratégia desconstrutivista de Derrida procura demonstrar a impossibilidade da presença e o acesso ao sujeito humanista fora dos nossos esquemas conceptuais.

negação da possibilidade de alcançar de uma forma pura uma suposta essência humana situada fora da cultura e da História.

Judith Butler, em *Gender Trouble*, descreve o conceito de performatividade e estabelece uma genealogia<sup>7</sup> crítica da construção das categorias de sexo, género, sexualidade, desejo e corpo como categorias identitárias. Estas e o enquadramento binário que as estrutura são descritas como sendo produtos de uma heterossexualidade compulsória. Butler procura assim demonstrar como as categorias identitárias são ficções, produtos de «regimes de poder/discurso» (Butler, 1999:xxxiii) e não efeitos naturais, com uma existência anterior aos regimes de poder/conhecimento mas sim produtos performativos destes. Estas categorias aparentemente fundacionais são na verdade produtos culturais que «criam o efeito de natural, de original, de inevitável» (idem:xxxix). Os géneros são performances culturais às quais os sujeitos não podem escapar uma vez que são compelidos a tal pelo regime hegemónico da heterossexualidade compulsória, o que a leva a caracterizar os géneros como performativos, e não simples performances que os sujeitos podem livremente decidir levar a cabo ou não. Os géneros não expressam assim uma essência anterior à inserção da pessoa na cultura, ou uma essência biológica íntima, nem é possível ao sujeito posicionar-se fora da sua contingência, pelo contrário, a performance de género produz a ilusão dessa mesma essência. A própria essência é um efeito cultural.

Uma das causas de maior controvérsia no contexto da recepção de *Gender Trouble* foi o surgimento de leituras que tendencialmente associavam a noção de performatividade dos géneros a modelos teatrais de subjectividade, que implicam naturalmente a existência de um actor que escolhe e desempenha os papéis. Esta perspectiva aponta necessariamente para uma espécie de voluntarismo, o mesmo que está subjacente à corrente crítica de *Orlando* que descrevi na introdução a este estudo, apresentada pelas palavras de Maria DiBattista, Sandra Gilbert e pela própria Sally Potter. Embora seja em *Gender Trouble* e em *Bodies that Matter*

<sup>7</sup> A forma mais adequada para expor as categorias fundacionais do sexo, género e desejo como efeitos de formações específicas do poder é, segundo Judith Butler, uma forma de inquirição crítica que Foucault, partindo de Nietzsche, designa como genealogia: «A genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view; rather, genealogy investigates the political stakes in designating as an origin and cause those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin » (Butler, 1999:xxxix).

que o conceito de performatividade dos géneros é exposto mais claramente, começara já anteriormente a ser delineado por Butler. Em “Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988), Butler procura distinguir o conceito de performance, o conceito de actos numa visão performativa dos géneros, e a questão dos papéis desempenhados voluntariamente, quer nas abordagens fenomenológicas de Edmund Husserl e Maurice Merleu Ponty, quer no interaccionismo simbólico de George Herbert Mead e Erving Goffman. Para Butler, a diferença fundamental reside no papel de quem pratica o acto. Enquanto, segundo Butler, as abordagens que discute parecem ter como base a existência de um verdadeiro “eu” por trás dos actos, alguém que leva a cabo o acto, segundo a noção de performatividade de Butler é no e através do acto que o sujeito é produzido, não se encontrando assim fora dele ou numa posição anterior a este que lhe permita a reflexão. Desta forma, Butler abandona a tradição fenomenológica segundo a qual «os agentes sociais *constituem* a realidade social através da linguagem, dos gestos e de todas as outras formas de signo social» [sic] (Butler, 1988:519) para colocar o foco no recurso à «doutrina da constituição que considera os agentes sociais como *objecto* e não como sujeito de actos constitutivos» [sic] (ibid, ibidem). Assim, segundo afirma Butler:

In opposition to theatrical or phenomenological models which take the gendered self to be prior to its acts, I will understand constituting acts not only as constituting the identity of the actor but as constituting that identity as a compelling illusion, an object of *belief* [sic] (idem:520).

Partir da tradição fenomenológica, pela forma como esta procura fornecer uma teoria da acção humana em que o corpo não é uma fonte de significado e de identidade, permite a Butler colocar o foco nas práticas significatórias que atribuem aos corpos significado social e simbólico e que estruturam as acções dos sujeitos. Esta abordagem, nas palavras de Butler, «afasta o conceito de género de um modelo essencialista da identidade exigindo que este seja substituído por uma concepção baseada numa *temporalidade social constituída*» (ibidem:idem). Butler vai mais longe na aplicação desta abordagem, uma vez que a sua aplicação à performatividade dos géneros envolve a ampliação do conceito de actos constitutivos para além da constituição da identidade para um enquadramento segundo o qual

a identidade é constituída «como uma ilusão, um objecto de crença» (idem:ibidem). As categorias identitárias são neste sentido efeitos performativos da linguagem e da significação, e não propriedades dos indivíduos ou uma expressão linguística de uma essência construída a partir da materialidade do corpo.

A aparência de género envolve um processo de contínua repetição através da qual os sujeitos *actuum* o seu género numa repetição de actos, actos de género. A repetição destes actos envolve gestos e movimentos corporais que são socialmente sancionados ou não e politicamente regulados. Os actos de género são, porém, necessariamente produzidos por cada um e são eles que constituem os sujeitos como detentores de um determinado género. A identidade de género não é, desta forma, uma performance realizada por um sujeito que a escolheu, apesar de ser socialmente construído e politicamente sancionado, nem é uma propriedade interna de um sujeito pré-existente; pelo contrário o género é tenuemente constituído ao longo da vida através de uma repetição de actos, que eles próprios constroem a ilusão de uma identidade fixa, estável e pré-existente. Nas palavras de Butler:

The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. [...] Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief (1999:191-192).

Embora o corpo desempenhe um papel neste conceito de performatividade dos géneros, não se trata como ficou evidente de uma visão essencialista tradicional segundo a qual há uma relação entre uma essência biológica e a performance individual. A teoria da performatividade dos géneros, segundo Butler, sugere que o corpo não possui estatuto ontológico separado dos vários actos que constituem a sua realidade. O género é assim uma incorporação na qual os actos, gestos e desejos produzem o efeito de uma essência ou substância, porém produzem-na na superfície do corpo. Assim o corpo não é a base a partir da qual o género é construído; o próprio corpo é produzido performativamente através da

sedimentação de actos corporais.

The “real” and the “sexually factic” are phantasmatic constructions – illusions of substance – that bodies are compelled to approximate, but never can (Butler, 1990:199).

Este conceito de performatividade de Bulter permite teorizar sobre a subjectividade de uma forma que coloca a formação do sujeito na História e na cultura, rejeitando assim a noção de universal, do sujeito transcendental e, conseqüentemente, das hierarquias baseadas no género e na orientação sexual. A proposta da substituição do “eu” tido como origem e causa da acção por um “eu” tido como efeito da História permite-nos ler a subjectividade humana de formas absolutamente diferentes. Embora este “eu” não seja reduzível a um mero produto linguístico, este “eu” é linguisticamente constituído. O “eu” não é situável anteriormente ao discurso, que depois possibilitaria a expressão daquele; a constituição discursiva do “eu” precede qualquer “eu” como a sua invocação transitiva. O “eu” é assim uma citação da posição do “eu” no discurso, no qual possui uma determinada prioridade em relação à vida que anima:

[...] it is the historically revisable possibility of a name that precedes and exceeds me, but without which I cannot speak (Butler, 1993:226).

Butler não defende, porém, que a materialidade do corpo seja apenas um produto linguístico, o que argumenta é que o próprio conceito de materialidade está intrinsecamente ligado à linguagem. A perspectiva de Butler sobre a questão da materialidade do corpo está expressa principalmente em *Bodies that Matter*. Segundo ela, a diferença entre a matéria e a significação é uma diferença de uma incomensurabilidade radical, porém não no sentido de duas entidades discretas. Nem a matéria nem a significação podem ser absolutamente separadas uma da outra, nem uma pode exceder a outra ou ser reduzida à outra. Embora se mantenham radicalmente diferentes não pode haver acesso a uma materialidade pura fora, ou antes, da significação. Assim, «qualquer esforço de referência à matéria só é possível através de um processo significatório [...] o qual é já por si material» (Butler, idem:68). Desta forma:

«não é possível a referência a uma materialidade pura excepto através da materialidade» (idem:68). As implicações desta posição no que diz respeito ao corpo e à identidade sexual ficam claras desta forma:

To claim that discourse is formative is not to claim that it originates, causes or exhaustively composes that which it concedes; rather, it is to claim that there is no reference to a pure body which is not at the same time further *formation* of that body. In this sense the linguistic capacity to refer to sexed bodies is not denied, but the very meaning of “referentiality” is altered. In philosophical terms the constative is always to some degree performative [sic] (Butler, idem:10-11).

O objectivo de Butler ao desconstruir, em *Bodies that Matter*, as noções de corpo e matéria é deslocar estas noções dos contextos em que elas são usadas como justificação para formas de poder opressivas. Isto não significa que Butler recuse a existência real do corpo. Obviamente que não o faz. O recurso a uma retórica alicerçada numa defesa de uma suposta predisposição natural para determinadas formas de comportamento no plano da sexualidade tem sido sistematicamente posto em prática por sectores da sociedade interessados na manutenção de estruturas de poder opressivas, daí a relevância da crítica de Butler.

Desta forma, nem o género nem o sexo como culturalmente acedemos a eles são um dado natural ou material cuja essência possa ser determinada pela biologia, a identidade é assim um produto ilusório da própria performance da identidade; por outro lado, o género também não é um papel desempenhado por um “eu” anterior a essa performance, capaz de escolher desempenhar o papel de género.

No próximo capítulo procurarei fazer uma leitura de *Orlando* de Virginia Woolf tendo a crítica das identidades que acabei de delinear como base teórica e tentarei demonstrar como a novel de Woolf refuta a possibilidade de existência de uma essência imutável que se esconde por trás de cada sujeito, aproximando-se assim de um modelo *queer* das identidades sexuais na linha formulada por Judith Butler.

## ***the clothes that wear us - reconsiderando as ambiguidades.***

When you meet a human being, the first distinction you make is 'male or female?' and you are accustomed to make the distinction with unhesitating certainty.

– Sigmund Freud, “Femininity”.

A certeza que, como Freud afirmou, estamos habituados a ter sobre a identidade sexual de qualquer pessoa é no caso de Orlando, desde o primeiro parágrafo da novela de Virginia Woolf, posta em causa:

He – for there could be no doubt of his sex [...] (1928:11)

A dúvida é introduzida no texto através de uma aparente certeza que, no fundo, não faz mais do que instalar essa mesma dúvida. A esta dúvida acrescentar-se-á pouco depois uma descrição física de Orlando que lhe atribui uma certa feminilidade,

[...] the red of the cheeks was covered with peach down [...] arrowy nose  
[...] the hair was dark [...] the ears small (idem:12),

sublinhando assim um certo carácter andrógino da aparência de Orlando. A própria rainha Isabel I, apesar do que nos é dito:

[she knows] a man when she [sees] one (idem:19)

– não assegura nenhuma verdade absoluta sobre Orlando. A incerteza sugerida não se limita porém a instaurar uma determinada ambiguidade em relação à personagem; vai muito mais



longe: demonstra como a distinção de género é ao mesmo tempo visual e discursiva<sup>8</sup>, cruzando assim, logo desde o início da novela, percepção, linguagem e identidade. Este cruzamento, como ficará claro mais tarde, é fundamental para o modelo de desconstrução das identidades sexuais em *Orlando* de Woolf. Agora, porém, importa retomar a questão da percepção do outro e a importância das roupas.

Voltando à primeira frase da novela, é sugerido que uma possível ambiguidade em relação à identidade sexual de Orlando se fica a dever a própria moda da época:

[...] though the fashion of the time did something to disguise it [...]  
(idem:11).

Se partirmos destas palavras concluímos que a verdade do sexo se pode esconder por baixo da roupa; sendo assim possível revelar a verdadeira identidade de qualquer sujeito através da visão da sua nudez. Por outro lado, esta passagem implicaria também que o uso de roupas associadas a outro género seria suficiente para realizar uma transformação da identidade de género aos olhos do outro, mantendo a identidade sexual, por baixo da roupa, intocável, fixa e imutável. Porém, como se tornará claro mais tarde, a relação da aparência de género com uma suposta verdade do sexo é vista numa perspectiva muito diferente desta.

O cruzamento entre percepção, linguagem e identidade volta a ser sugerido pouco depois no encontro de Orlando com a Princesa Sasha. Durante a Grande Geada, no ambiente carnavalesco montado sob o rio gelado por ordem de Jaime I, já depois da morte de Isabel I, de quem o seu pai recebeu a propriedade que será mais tarde posta em causa pela mudança de sexo, Orlando vê uma figura que lhe corta a respiração. Este não está à partida certo se se trata de uma mulher ou de um homem. Deseja que não seja um homem, já que tal impediria qualquer forma de contacto mais profundo, apesar de a forma como se move e a própria roupa que usa o fazerem pensar que provavelmente se trata de alguém do sexo masculino:

[...] a figure, which, weather boy's or woman's, for the loose tunic and

---

<sup>8</sup> A percepção e a classificação surgem em conjunto, sem uma fronteira clara a separá-las, o processo através do qual o signo visual é interpretado nunca é realmente analisado neste movimento inconsciente de classificação dos indivíduos.

trousers of the Russian fashion served to disguised, filled him with the highest curiosity. [...] a boy it must be – no woman could skate with such speed and vigour (idem:26).

Desde o primeiro parágrafo da obra de Woolf, como vimos, a própria confiança no olhar e na sua capacidade de aceder a uma verdade, qualquer que seja a natureza desta, em especial no que diz respeito à identidade sexual e à orientação sexual, são postas em causa. Neste caso concreto, as roupas confundem não apenas as identidades de género mas o próprio desejo sexual. A possibilidade de Sasha ser um homem quase leva Orlando à loucura por este não querer equacionar a hipótese de estar apaixonado por outro homem.

Esta figura não é apenas difícil de definir em termos de género no momento em que Orlando a vê pela primeira vez. Mesmo depois de Orlando descobrir que se trata de uma Princesa Russa, com o nome Marousha Stanislovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch, estando assim a sua identidade definida, o próprio Orlando reinstala uma certa ambiguidade ao tratá-la por Sasha, um nome de origem russa que tanto pode ser o diminutivo de Alexandre como de Alexandra. Por seu lado, a dificuldade em caracterizar Sasha não se limitam à questão da identidade sexual: as metáforas que usa para descrever são uma mistura de categorias:

Images, metaphors of the most extreme and extravagant twined and twisted in his mind. He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow (idem:26).

A impossibilidade de categorizar conclusivamente através da linguagem é aqui uma vez mais sugerida. Apenas um conjunto de metáforas tão díspares pode servir, embora como simples tentativas, sem de facto alcançar uma representação de Sasha. Para além disto, ela é também difícil de categorizar no ambiente social em que se move Orlando. Também aí ela é ambígua. Sasha representa o outro para Orlando: ela é uma mulher estrangeira com a qual ele só pode comunicar em Francês:

There was something hidden in her, for her true origin is unknown: something rank in her, something coarse flavoured, something peasant

born? (idem:38)

Levados pelas queixas de Sasha, para quem a corte era uma prisão, saem dos limites desta; refugiam-se nas multidões de gente comum ou procuram a solidão em partes isoladas da superfície gelada do Tamisa. Ambos ignoram as fronteiras sociais e escapam às imposições da corte num comportamento claramente transgressivo. Fazem-no no que é o tempo do Carnaval, que, como Bakhtin definiu, é por si próprio um tempo de transgressão, de suspensão do senso comum, um espectáculo sem palco em que a lei e a ordem se encontram suspensas e os tabus sexuais são levantados. Durante a suspensão do senso comum que é relação de Orlando com Sasha, a rotina do quotidiano é também ela congelada; as regras e as imposições sociais deixam momentaneamente de ter qualquer efeito sobre ambos e a sexualidade de Orlando é pela primeira vez libertada. Segundo Minow-Pinkney este acaba mesmo por ser o momento em toda a sua obra em que a escrita de «Woolf atinge o seu ponto mais alto em termos de intensidade sexual» (1987:123).

Mais tarde, a capacidade de aceder a uma verdade sobre o sexo através do olhar volta a ser posta em causa quando a Arquiduquesa Harriet também transgride as fronteiras de género, mantendo a aparência do sexo oposto ao de Orlando, para que a sua paixão por este tenha sempre um aspecto heterossexual. Só depois da mudança de sexo de Orlando, Harriet confessa que

[he] was a man and always had been one (1928:126).

Harriet pode, depois de o carácter heterossexual da sua paixão estar assegurado, parodiar a sua própria aparência como mulher, já que o espectro da homossexualidade foi levantado devido à mudança de sexo de Orlando. O carácter transgressivo da relação está assim posto de parte. Porém, a manutenção da atracção por Orlando depois da mudança de sexo deste não deixa de ser significativa. Woolf questiona desta forma as relações entre sexo, género e desejo, criando significado através das falhas de percepção. Por um lado, uma vez que no texto de Woolf as roupas são um elemento essencial na caracterização de género, quando a indumentária das personagens é ambígua, como acontece com Sasha, a possibilidade de um desejo que não seja categorizável como heterossexual surge quase imediatamente; por outro lado, essas mesmas

roupas podem servir para confundir e dar um aspecto normativo a formas de desejo que não estão de acordo com a visão heteronormativa. Woolf recorre assim ao uso da máscara, da dissimulação, em *Orlando*, para desestabilizar categorias fundacionais. Terry Castle, num texto sobre os bailes de máscaras do século XVIII afirma que o disfarce projecta:

[...] an anti-nature, a world upside down, an intoxicated reversal of ordinary sexual, social, and metaphysical hierarchies (1986:6).

O valor da máscara e da dissimulação em *Orlando* aponta exactamente para esta capacidade que ambos possuem de pôr em causa regimes tidos como “naturais”, como é o caso associação entre heterossexualidade e normalidade. Porém, Woolf não apresenta uma visão segundo a qual basta o sujeito voluntariamente mudar de roupa para mudar de identidade. Em *Orlando*, a importância da roupa na caracterização das personagens serve, como vimos, para desestabilizar as categorias de género, colocar em causa a percepção e questionar as relações entre sexo, género e desejo; como ficará claro mais tarde, não se trata, como alguma crítica apontou, de uma perspectiva segundo a qual a identidade é tão facilmente mutável como a nossa aparência.

A cena da transformação de sexo na novela de Woolf é um dos momentos fundamentais para analisar a forma como Woolf parodia a distinção entre uma verdadeira e uma falsa identidade sexual. A transgressão das fronteiras de sexo acontece numa realidade que também é estranha a Orlando, Constantinopla. Antes de cair no transe depois do qual acordará como mulher, Orlando casa-se com uma mulher cigana, o que é revelado mais tarde por um documento que deixa no seu quarto. Este casamento é também uma transgressão, um cruzar de fronteiras, uma vez que viola as imposições do império britânico relacionadas com o comportamento esperado de um embaixador do reino. Porém a maior transgressão, e a mais fantástica – só comparável ao incrível tempo de vida de que goza – entre as várias cometidas por Orlando é sem dúvida a sua transformação de sexo.

Depois de voltar a cair num transe que dura vários dias – o mesmo acontecera anteriormente depois da partida de Sasha – Orlando acorda e subitamente:

[...] he was a woman (1928:97).

A agramaticalidade sugere desde logo o carácter fantástico do acontecimento e a dificuldade em representar linguisticamente a mudança de Orlando. A capacidade do olhar de distinguir entre o falso, a roupa, e o verdadeiro, o corpo que se esconderia por baixo, é parodiada uma vez mais na passagem da transformação pelas dançarinas com véus e os trompetes que gritam,

The truth! (idem:97),

numa espécie de *striptease* metafísico que, depois de encorajar a ideia da capacidade do olhar para distinguir categoricamente a nova identidade de Orlando, frustra as expectativas logo de seguida. O excesso que transborda de toda esta cena é evidente. O carácter alegórico das figuras que a compõem, desde as dançarinas que representam a pureza, a castidade e a modéstia, até aos trompetes que gritam “verdade”, impõem a esta passagem um carácter dramático, não “natural”<sup>9</sup>. Os véus, que as dançarinas ondulam para se esconder, cobrem o corpo de Orlando ao mesmo tempo que cobrem também os trompetes que exclamam “verdade” e prometem um desvendar absoluto da nova identidade sexual de Orlando. Porém esta cena alegórica e cómica não faz mais do que assegurar que a nudez não representa uma identidade verdadeira e “natural”.

Depois do último trompete, fica no ar uma sinceridade nova em Orlando. Uma sinceridade que até aqui o leitor ainda não tinha encontrado. Enquanto Orlando está nua, o/a biógrafo/a<sup>10</sup> diz:

No human being, since the world began has ever looked more ravishing  
and the silver tongues of truth seemed to caress his body (idem:98).

Porém, fica claro logo de seguida que a transformação de Orlando complica muito mais as questões da identidade sexual e de género do que as clarifica. Como podemos classificar um

<sup>9</sup> No próximo capítulo aprofundarei a importância do binómio natural-artificial, fundamental, também, no contexto desta leitura que proponho.

<sup>10</sup> Ao contrário de quem escreve em Inglês, não posso “escapar” ao género do/a biógrafo/a na novela. Mais à frente discutirei a questão e tornar-se-á clara a razão pela qual mantenho ambas as possibilidades em aberto.

homem que se torna uma mulher mas que continua apaixonada por Sasha, a mulher com características geralmente consideradas masculinas que ele há séculos amara?

[T]hrough the culpable laggardry of the human frame to adapt it self to convention, though she herself was a woman, it was still a woman she loved (idem:115).

Ou alguém que, apesar de se ter tornado uma mulher, se mantém “igual” ao que fora?

[I]n every other respect, he remained precisely as he had been? (idem, ibidem)

A passagem da transformação termina com o/a biógrafo/a a anunciar que aproveitará a pausa criada pelo espanto em relação à beleza de Orlando para tecer algumas considerações sobre o significado da mudança de sexo. Porém o carácter contraditório destas considerações não apenas deixa o espectador confuso, como lhe retira a possibilidade de testemunhar a verdade sobre a transformação de Orlando, que anteriormente tinha sido sugerida pela promessa do desvendar do corpo.

As referências do/a biógrafo/a sobre o carácter estritamente físico da transformação de Orlando, feitas logo depois da transformação, na pausa que o/a biógrafo/a julga oportuna para tecer considerações sobre a transformação, não necessariamente negam a materialidade do corpo ou a transformação física ocorrida, mas rejeitam, isso sim, a visão essencialista baseada na distinção estruturalista entre género e sexo, em que aquele é uma simples expressão social de uma “verdade” interior. A mudança biológica não significa uma mudança na personalidade. Uma vez que Orlando não começa logo a viver como uma mulher no contexto específico em que se encontra, o Médio Oriente, ele mantém-se exactamente como tinha sido até aí. O/a próprio/a biógrafo/a logo depois da transformação continua a usar o pronome pessoal masculino para se referir a Orlando:

[...] his form combined in one the strength of a man and a woman's grace (idem, ibidem).

Depois da mudança de sexo, na novela, Orlando torna-se um cigano nas montanhas da actual Turquia. Woolf segue aqui nitidamente uma tradição que associa os ciganos a uma certa liberdade e energia. Não estando ainda consciente da sua sexualidade, Orlando continua ambíguo como a roupa usada pelos turcos, usada indiferentemente por ambos os sexos e não sente ainda a necessidade de se comportar segundo um código rígido de regras como acontecerá quando voltar a Inglaterra e tiver que assumir a identidade de género que lhe é definida. O modelo de micro-sociedade em que vivem os ciganos com que Orlando convive representa de certa forma uma outra versão do Carnaval: a rigidez das imposições sociais que mais tarde condicionarão Orlando estão neste ambiente ainda suspensas.

Na sua viagem para Inglaterra, Orlando toma consciência do seu estado de deserddada. Embora a transformação não tenha feito Orlando perder as suas memórias do passado – nem o amor por Sasha –, a transformação altera o seu futuro, uma vez que a partir essencialmente do regresso a Inglaterra se torna evidente como a sua sexualidade passa a ser construída nos termos do contexto sócio-cultural em que se vai encontrar. A novela nega assim o biologismo e o psicologismo, defendendo que a sexualidade é construída e não dada à partida. Uma vez que a sexualidade não é “natural”, e por no caso de Orlando ser o contrário do que fora anteriormente, o seu sexo torna-se num assunto legal que os tribunais têm de decidir.

Woolf, ao construir uma personagem que se torna mulher aos trinta anos, tem em Orlando a possibilidade de abordar com uma consciência crítica a formação do sujeito no plano das identidades de género e todos os condicionalismos que são colocados a este. Face à misteriosa mudança de sexo, o processo que lhe é movido em tribunal, em Inglaterra, para o definir socialmente é resumido da seguinte forma:

The chief charges against her were (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to much the same thing; (3) that she was an English Duke who married one Rosina Pepita, a dancer; and had had three sons [...] Thus it was in a highly ambiguous condition, uncertain whether she was alive or dead, man or woman, Duke or nonentity, that she posted down to her country seat, where, pending the legal judgement, she had the Law's permission to reside in a state of incognito or incognita, as the case might turn out to be (idem:119-120).

Curiosamente as duas últimas hipóteses são verdadeiras e não se excluem uma à outra. Tendo vivido como um homem por dois séculos, embora nunca tenha sido particularmente viril, Orlando naquele momento continua sendo-o; contudo terá de aprender a ser uma mulher nos anos que se seguirão. Depois da sua transformação, a governanta confidencia:

[...] it was no surprise to her (here she nodded her head very knowingly)  
(idem:121).

Este processo judicial que Orlando atravessa para que seja determinado o seu direito a herdar ou não a propriedade da sua família, depois de regressar a Inglaterra como mulher, coloca a incerteza sugerida logo nas primeiras linhas da novela num contexto absolutamente oposto. Enquanto desde o início a indeterminação visual é sugerida frequentemente, o processo, apesar da ausência de qualquer possibilidade de uma classificação baseada em provas empíricas, instala a identidade de Orlando sem fazer qualquer referência a qualquer forma de materialidade do corpo.

É absolutamente vital para Orlando que tenha um sexo legalmente definido, seja ele qual for, para que possa continuar a viver; sem os atributos quer masculinos quer femininos o sujeito, como Woolf demonstra, simplesmente não é um sujeito: deixa de existir.

“Sex” is, thus, not simply what one has, or a static description of what one is: it will be one of the norms by which the “one” becomes viable at all, that which qualifies a body for life within the domain of cultural intelligibility. (Butler, 1993:2)

A necessidade de categorização leva a que Orlando na segunda metade da novela seja definido como detentor de um determinado sexo, neste caso feminino, o que desde logo nos remete para uma visão da sexualidade como algo que não é “natural”: o género de Orlando depende da decisão dos tribunais. Como argumenta Stephen Heat:

[...] the individual subject is not constructed from sexuality, sexuality is constructed in the history of the subject, with difference a function of that



construction not its cause, a function which is not necessarily single (on the contrary) and which, *a fortiori*, is not necessarily the holding of the difference to anatomical difference (phallic singularity). Production, construction in the history of the subject, sexuality engages also from the beginning, and thereby, the social relations of production, classes, sexes (1978:65-6).

Neste contexto de construção dos sujeitos, os sistemas jurídicos de poder são decisivos, o que é evidente na novela de Woolf. Como mostra Foucault em *The History of Sexuality*, são eles que produzem os sujeitos que subsequentemente acabam por representar. É preciso no entanto deixar claro que Woolf ao sugerir em *Orlando* a produtividade destes sistemas jurídicos não aponta para uma abordagem simplista das questões de género ou da sexualidade como imposições externas a que o sujeito livremente obedece. Foucault falou na sexualidade em termos de “governo”, não numa acepção limitada ao estado e à política, mas num sentido mais lato, em que o sujeito é formado por um conjunto de redes de poder que o condiciona. Os sistemas jurídicos são apenas uma das várias formas de poder que constituem o sujeito.

No seu projecto genealógico, Foucault procurou demonstrar, entre outros aspectos, a forma como recorremos a instituições e a práticas hegemónicas para impor uma determinada ordem em nós através da identidade individual. Segundo Foucault, a sexualidade tornou-se um elemento fundamental através do qual os estados Europeus no início da modernidade puderam ligar o mais pessoal, as práticas íntimas do indivíduo ou da célula familiar, às questões mais vastas, relacionadas com a produção de toda a população. Foi assim uma forma crucial de estabelecer uma determinada ordem normativa. A autoridade produz os próprios corpos através das suas práticas normativas. Apesar de o desejo de Orlando se manter igual – continua a amar Sasha –, apesar de a sua identificação com o sexo feminino não se poder considerar total, não lhe cabe a ele definir-se, é o estado que declara o seu sexo, o que faz, aliás, afirmando não haver qualquer dúvida, levantando assim essa mesma dúvida e, em última análise, questionando a categorização dos sujeitos segundo sistemas binários. Porém, vivendo como uma mulher numa sociedade estruturada com base numa divisão heterossexual dos géneros, Orlando não pode evitar ser constituída como uma mulher de acordo com as linhas que configuram a divisão. Apenas o/a biógrafo/a, em *Orlando*, parece ter a capacidade

de poder não ser definida em termos de género.

A pergunta fica no ar durante quase toda a novela: trata-se de um biógrafo ou de uma biógrafa? A seguinte passagem, que se segue a uma troca de confidências ditas femininas entre Orlando e Nell, é porventura a única em que a questão pode ser vista:

Many were the fine tales they told and many the amusing observations they made, for it cannot be denied that when women get together – but hist – they are always careful to see that the doors are shut and that not a word of it gets into print. All they desire is – but hist again – is that not a man's step on the stair? All they desire, we were about to say, when the gentleman took the very words out of our mouths. Women have no desires, says this gentleman, coming into Nell's parlour; only affectations [...] Since... it is well known (Mr T. R. has proved it)'that women are incapable of any feeling of affection for their own sex and hold each other in the greatest aversion', what can we suppose that women do when they seek out each other's society?

As that is not a question that can engage the attention of a sensible man, let us, who enjoy the immunity of all biographers and historians from any sex whatever, pass it over, and merely state that Orlando professed great enjoyment in the society of her own sex, and leave it to the gentlemen to prove, as they are very found of doing, that this is impossible (idem:152).

Até ao momento em que declara a sua, e de todos os biógrafos e historiadores, imunidade em questões de sexo, o/a biógrafo/a parece assumir uma posição feminina: é capaz de reflectir sobre o que se passa entre mulheres quando nenhum homem está presente, reagindo até ao som de passos masculinos que ameaçam interromper o encontro de mulheres; é capaz de contradizer a ausência de desejo nas mulheres. Porém, utiliza o pronome 'elas' para se referir às mulheres, o que de certa forma a afasta em relação a estas. Se aplicarmos a possibilidade de *cross-dressing* ao/a biógrafo/a também podemos pensar que por vezes parece uma mulher actuando como um homem, ou um homem actuando como uma mulher. O disfarce de mulher pode ter-lhe permitido entrar na sociedade feminina para depois o poder relatar aos leitores. A

todo esta ambiguidade, acrescenta-se o facto de toda esta passagem ser profundamente irónica, o que acaba por complicar ainda mais as coisas. Parece-me, por tudo isto, impossível concluir qual é o género do/a biógrafo/a. No entanto, o que interessa realmente notar é a forma como Woolf testa os limites do discurso e a fluidez da representação e da identificação com identidades de género. Como defendo aqui, este é um aspecto fundamental para a compreensão do modelo de desconstrução das identidades presente na novela.

Voltando a Orlando, mais exactamente ao processo judicial, Woolf mostra ainda como o processo de normalização dos indivíduos está intrinsecamente ligado à linguagem, isto é, como factores legais e discursivos estão profundamente interligados. Enquanto o sexo de Orlando não for definitivamente definido pelas instâncias legais, linguisticamente estas apenas o podem definir como incógnito ou incógnita, o que, revela desde logo que mesmo um cidadão incógnito ou uma cidadã incógnita, tem necessariamente um sexo legalmente definido. Não é possível uma representação linguística sem anteriormente o sujeito ser categorizado como do sexo masculino ou feminino, da mesma forma que qualquer representação legal está dependente da possibilidade de representação linguística. Porém, a relação entre linguagem e identidade é muito mais profunda que esta simples impossibilidade de juridicamente representar o sujeito, como fica claro mais à frente na novela quando o/a biógrafo/a volta a discutir a importância da roupa para a definição da identidade sexual de cada um de nós.

Porém, como foi dito anteriormente, numa sociedade dividida segundo o paradigma heterossexual Orlando não tem outra alternativa para além de constituir-se como uma mulher. Apesar da hostilidade que revela em relação ao período vitoriano, partilhada com o grupo de Bloomsbury, este molda-a, torna-a num produto do seu tempo. A procura inicial de experiências nocturnas “masculinas” – devidas não só à sua fidelidade ao seu passado, mas também a uma certa insatisfação no que concerne às relações que começa por experimentar como mulher, desde o amor confessado pelo Arquiduque Harry, passando pela vivência na sociedade londrina –, que a levam a estabelecer amizade com uma prostituta, vai gradualmente deixando de lhe interessar. Orlando acaba por reconhecer a impossibilidade de evitar a influência do *zeitgeist* vitoriano, que se apresenta muito mais hostil que qualquer outro dos momentos históricos que vivera até aí:

Orlando had inclined herself naturally to the Elizabethan spirit, to the Restoration spirit, to the spirit of the eighteenth century [...], but the spirit of the nineteenth century [...] took her and broke her, and she was aware of her defeat at its hands as she had never been before (idem:167-168).

Até que, por fim, segundo as palavras do/a biógrafo/a, a imagem de Orlando se torna na própria imagem da feminilidade:

[Orlando was] the very image of appealing womanhood [...] Her words formed themselves, her hands clasped themselves, involuntarily, just as her pen has written of its own accord. It was not Orlando who spoke, but the spirit of the age (idem:169).

Porém, apenas o casamento de Orlando com Shelmerdine lhe dá finalmente um lugar legítimo na sociedade vitoriana. Orlando nutre de facto sentimentos pelo seu marido (talvez não seja alheio a isso o facto de ele estar sempre longe), no entanto o casamento funciona essencialmente para o acomodar Orlando ao espírito da época, pelo menos na superfície.

A questão da roupa é retomada depois da mudança de sexo, enquanto Orlando assume a sua nova identidade, tendo agora uma importância primordial. No entanto, como se torna evidente, as contradições no discurso do/a biógrafo/a são uma vez mais evidentes; as perspectivas que defende são mesmo inconciliáveis. Numa passagem, podemos ler:

The change of clothes had, some philosophers will say, much to do with it. Vain trifles as they seem, [...] they change our view of the world and the world's view of us. (idem:131)

De acordo com esta visão, a identidade é tão facilmente mutável como a nossa aparência. A diferença sexual seria assim superficial. Esta é claramente uma abordagem baseada num paradigma voluntarista em que os géneros são perspectivados como performances que qualquer um pode escolher e actuar, ou não. Porém em seguida podemos ler:

That is the view of some philosophers and wise ones, but on the whole,

we incline to another. The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but the symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and a woman's sex (idem:132).

Segundo esta nova passagem, não são as roupas que fazem a mulher ou o homem, mas elas apenas servem para marcar a mulher ou o homem que está debaixo delas. Este excerto aponta assim para uma visão da distinção entre gênero e sexo baseada na divisão estruturalista entre natureza e cultura, estando o sexo para a natureza e o gênero para a cultura.

Seguidamente encontramos o que acabou por ser talvez o excerto mais citado na discussão gerada em torno das várias tentativas de definição para um suposto conceito de androginia que várias correntes da crítica feminista procuraram em *Orlando* a partir fundamentalmente da década de 60<sup>11</sup>:

For here again, we come to a dilemma. Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above (idem:132-133).

Este excerto, no seu contexto, acaba por contradizer ambos os anteriores aqui citados e em última análise contradiz-se a si próprio. O/A biógrafo/a começa por argumentar que as roupas funcionam como um símbolo de algo que estará por baixo delas, sendo assim uma expressão de uma identidade natural da qual acabam por ser uma extensão, dizendo logo de seguida que o que está por baixo dessas roupas é por vezes o oposto do que essas roupas supostamente indicam. As roupas são vistas ao mesmo tempo como expressão natural da identidade sexual e ao mesmo tempo como enganadoras, o que é, claramente, uma contradição. Parece-me que o mais importante aqui é não cometer o erro de tomar qualquer uma destas passagens como passível de ser interpretada literalmente, o que depois da forma como começa a novela não

---

<sup>11</sup> Para uma análise abrangente do percurso do conceito de androginia no contexto da crítica feminista e da relação do debate suscitado à volta da obra de Woolf neste plano pode ser consultado: *Androgyny and the Denial of Difference* (1992), de Kari Weil.

deve acontecer: desde o início que se torna claro que estamos perante um narrador não confiável.

Esta passagem, no seu contexto, leva-nos a concluir que Woolf não procura defender, através do sentido literal das palavras do/a biógrafo/a, uma determinada teoria ontológica: quer que a identidade de género é fixa ou mutável, quer que a diferença sexual é natural ou sócio-culturalmente construída. Temos assim que concordar com Pamela Caughie e tal como ela concluir sobre as intenções de Woolf em *Orlando*:

[...] *she is testing out the consequences of different concepts of language*  
[sic] (1991:80).

Assim, procurar definições ou classificações na novela de Woolf é um erro contrário à própria novela, que resiste quer à definição do que é androginia, quer à definição de quem Orlando realmente é. O que se torna assim importante é tentar perceber quais as implicações de apresentar as identidades de género nestes termos.

A famosa passagem sobre a androginia deve ser lida não como uma síntese de contrários, ou uma transcendência dos géneros, mas como uma metáfora da recusa das categorias identitárias; uma consciência da falência das categorias de género, das categorias sexuais e das categorias de hetero e homo. O que é curioso em alguma crítica é a forma como toma esta passagem como se fosse uma definição literal do conceito de androginia de Woolf. Quando Sandra M. Gilbert oferece a possibilidade de nos livrarmos das «roupas (e do que somos) para revelar um ser puro, sem sexo (ou com um terceiro sexo) que se situa para além do género e do mito» (1982:214-215), ou quando Sally Potter afirma a sua fidelidade à ideia de uma essência imutável em cada um de nós, ambas partem do princípio que existe uma essência ontológica anterior à inserção na linguagem, na sociedade e na cultura. Porém provar o contrário disto é o que faz Woolf com as oscilações de identidade e de retórica<sup>12</sup>. Androginia em *Orlando* representa a fluidez entre posições na cadeia discursiva. A androginia em *Orlando* não é nem uma forma de transcendência dos papéis de género nem uma união de opostos; é apenas uma das várias formas de identificação disponíveis ao sujeito para se tornar viável, inteligível. Assim, parece-me possível considerar que o enquadramento teórico mais

---

12 No próximo capítulo esta questão será mais aprofundada.

produtivo para ler a novela de Woolf é um que não procure definições nem mesmo de androginia, mas um que aborde as relações múltiplas e em constante mudança no seio dos sistemas significatórios, quer seja a retórica, a moda, o género. Tornam-se assim claras as razões porque neste estudo proponho uma abordagem *queer* da obra de Woolf.

O próximo capítulo procurará analisar a importância da desconstrução do binómio natural/artificial no texto de Woolf para concluir como a ideologia do “natural” e a metafísica da substância, quer seja uma associada a uma construção binária dos géneros, quer seja a de uma bissexualidade original na ideia de ser andrógino, são textualmente refutadas em Orlando pelo questionamento do regime do “natural”.

## ***The grass is green and the sky is blue – a natureza e o artifício.***

It is a style which makes fun of style: it is glibly rhetorical, glibly sententious, glibly poetic, glibly analytical, glibly austere, by turns – deliberately so [...] Her roses are cloth roses, her scenes are scenes from a tapestry, her “wisdom” (that is, her shrewd and very feminine comments on men and things) has about it an air of florid and cynical frigidity, a weariness wrought into form...

– Conrad Aiken, “Review of *Orlando*”.

[T]he category of sex is a gendered category, fully politically invested, naturalized but not natural.

– Judith Butler, *Gender Trouble*.

Jesus, it must be great to be straight.

– Jarvis Cocker, *Do you remember the first time?*

Críticos literários contemporâneos de Woolf apontaram para o que consideravam ser o carácter artificial de *Orlando*. A crítica sugeriu que se tratava de uma obra demasiado auto-reflexiva, com um estilo demasiado artificial; Aiken, citado em cima, escreveu que o tom da obra era não apenas artificial mas elaboradamente artificial (1929:148). Esta defesa do “natural”, do simples e do não auto-reflexivo destoa à primeira vista vinda de um crítico modernista: afinal o modernismo no contexto europeu é caracterizado pela sua tendência auto-reflexiva, alienante e pelo contexto social instável da época. Porém, contrariando o espírito da época, há nestas críticas de artificialidade de *Orlando* um claro sentimento de certa forma



nostálgico. Estas posições em relação ao que diziam ser a artificialidade do texto implicam um desejo implícito por modelos literários intemporais e “puros”, que *Orlando* de Woolf não satisfaz logo à partida pela forma como dificulta uma categorização em termos literários (trata-se de uma novela, uma novela fantástica, uma falsa biografia?), o que no plano da sexualidade se revela na assumpção da existência de uma ordem natural como base para a diferença sexual: ambos os discursos sugerem que o natural é unitário, simples e capaz de ser analisado empiricamente. No entanto, como Butler afirma, a categoria sexo é uma categoria *tornada natural* pela cultura, mas não “natural” num sentido que transcenda essa mesma cultura. Em seguida procurarei discutir a forma como Woolf, em *Orlando*, partindo do cruzamento entre linguagem e identidade, põe em causa a existência de uma essência “natural”, fixa e imutável, desnaturalizando a categoria sexo e apontando para a rejeição da perspectiva essencialista baseada numa predisposição natural heteronormativa.

O discurso social do “natural” das primeiras décadas do século XX teve as suas origens nas ciências do século anterior, mais exactamente na tendência destas para perspectivar o carácter biológico dos corpos como definitivo, o que levou a uma espécie *biologização* do corpo humano e a um conseqüentemente repúdio pelo que no contexto criado por este discurso foi tido como “não-natural”. Por seu lado, esta defesa do “natural”, no plano institucional, servia não só para contrariar as aspirações das mulheres à igualdade como para condenar quaisquer práticas não heterossexuais ou que pusessem em causa a suposta “verdade” sobre a sexualidade.

Apesar da rejeição da tradição do século XIX, grande parte dos modernistas anglo-americanos não abandonaram as ideias vitorianas de “natural”, não só no plano da linguagem como também no plano da sexualidade. A crença numa linguagem “natural” é aliás bem afirmada por vários escritores modernistas. Pound defende, por exemplo, que «o objecto natural é sempre o símbolo adequado (1968:5), enquanto Yeats descreve a boa escrita como «as palavras naturais na ordem natural» (1964:56). A linguagem “natural” nesta perspectiva recusava qualquer forma de ornamento, sendo este visto como algo de artificial. A retórica foi neste contexto redefinida como algo de supérfluo. Como declara Marjorie Perloff

The declared enemy of modernism was said to be artifice, specifically the artifice of separating the word from the “natural object” to which it

ostensibly refers (1991:30).

Embora a prática poética destes poetas tenha frequentemente contrariado estas declarações<sup>13</sup>, elas não deixam de sugerir uma nostalgia em relação à natureza num momento de rápida industrialização.

O argumento a favor de uma suposta sexualidade “natural” é, ainda hoje em dia, um dos mais recorrentes, senão o mais recorrente, quando o que está em questão é a ordem social e a manutenção de um discurso hegemónico heteronormativo. Um dos princípios organizadores deste regime do normal é sem dúvida a dicotomia hetero/homo, surgida também durante a segunda metade do século XIX como Foucault mostra em *History of Sexuality: The Will to Knowledge*, o primeiro de três volumes sobre a História da sexualidade. Como procurarei demonstrar em seguida, Virginia Woolf não procura criar um lugar para o que pudesse ser considerado como “não-natural”, quer estivesse relacionado com o lugar das mulheres na sociedade, quer estivesse ligado ao plano das sexualidades não normativas, mas rejeita a própria ideologia do “natural” no seu todo, recusando assim a existência de uma essência fixa em cada ser humano.

A fé moderna numa linguagem “natural” representa uma extensão até ao campo da linguagem da crença fundacional que sexo e biologia são definitivos e fazem parte de uma ordem “natural”. O tratamento que Woolf faz da escrita como artifício tem claras implicações nas teorias do significado. A ideologia do natural, é baseada numa fé na representação, que a dissimulação, por um lado, e o excesso retórico, por outro, questionam, precisamente por resistirem a interpretações definitivas e fixas.

No início de *Orlando*, encontramos-lo à procura de um estilo poético. Num dos momentos em que tenta descrever a natureza, como, segundo o biógrafo, todos os jovens poetas tentam constantemente, Orlando tem a audácia de olhar para a própria natureza para procurar ser fiel ao tom de verde que pretendia descrever (1928:13). Depois de olhar para a

---

13 Em relação à obra de Yeats, podemos dar como exemplo o uso de símbolos rosacrucianos nos seus primeiros poemas e o sistema de símbolos que criou mais tarde a partir das “visões” da sua mulher. Baseando-se nestes e em outros argumentos, Perloff afirma na sua discussão do contraste entre a prática poética e a poética enunciada que a própria ideia de um «discurso natural era ela própria uma simulação» (1991:221).

natureza, já não pode escrever; segundo o biógrafo:

Green in nature is one thing, green in literature is another. Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces (idem:ibidem).

A escrita fluente de Orlando é interrompida pela incursão do “real”; abandona então a pena e decide passear pela natureza em direcção a uma colina. Esta passagem nitidamente parodia a definição tradicional da linguagem como uma janela para o real: afinal, a única forma de Orlando se aproximar da natureza é deixar a escrita e sair para o campo. Contrariando a visão de uma linguagem “natural”, capaz de expressar uma essência das coisas, só passível de ser obscurecida pela retórica excessiva, Orlando mostra como a linguagem não é transparente. Ao longo da novela, Woolf voltará a sugerir, através das experiências literárias de Orlando, que tentar escrever de uma maneira natural não é mais do que outra pose, outro estilo de escrita.

Mais à frente, depois de uma relação inicial positiva com a metáfora, Orlando chega à conclusão que esta afinal é inimiga da boa escrita: isto por tratar algo em relação com qualquer outra coisa, logo não apontando directamente para esse algo primordial. Porém, apesar desta tentativa, Orlando acaba por reconhecer a inevitabilidade da metáfora no pensamento, comparando esta inevitabilidade com:

[...] a lump of glass which, after a year at the bottom of the sea, is grown about with bones and dragon-flies, and coins and tresses of drowned women (idem:69).

Isto é, a sua busca por uma verdade, por uma linguagem transparente acaba por ser afinal mais uma metáfora. Num texto que desnaturaliza sexo e identidade, a confiança de Orlando em ideias como “verdade” e “simplicidade” são objecto de paródia de Woolf. Orlando não consegue sequer pensar na literatura e na verdade sem embelezar a relação.

Numa das tentativas de austeridade poética por parte de Orlando encontramos a seguinte passagem:

'Why not say simply in so many words [...] a figure like that is manifestly

untruthful' he argued, [...] and if literature is not the Bride and Bedfellow of Truth, what is she? Confound it all', he cried, 'why say Bedfellow when one already said Bride? Why not simply say what one means and leave it? (idem:70)

Orlando rejeita, neste excerto, o recurso à aliteração - «Bride» e «Bedfellow» – e defende o ideal de um discurso transparente, porém, como verifica logo de seguida, a procura de formas linguísticas claras e literais não leva a alcançar as suas metas poéticas. Com o objectivo de afastar qualquer tentativa retórica, Orlando toma como axioma a afirmação:

[...] the grass is green and the sky is blue [...] (idem:ibidem).

Porém quando ele olha vê que é ao contrário. Orlando conclui que a austeridade poética não é mais verdadeira que o ornamentalismo:

Looking up, he saw that, on the contrary, the sky is like the veils which a thousand Madonnas have left fall from their hair; and the grass fleets and darkens like a flight of girls fleeing the embraces of hairy satyr from enchanted woods. 'Upon my word,' he said (for he had fallen into bad habit of speaking aloud), 'I don't see that one's more true than another. Both are utterly false' (idem:ibidem).

Quer procure um discurso literal, quer procure um discurso mais sofisticado, Orlando está sempre limitado à própria linguagem, a qual, metaforicamente ou literalmente, já substituiu no seu discurso aquilo a que ele se refere. É impossível escapar à metáfora; ver é sempre ver algo como *algo*. Em vez de assumir um significado transcendental para a linguagem na “natureza”, Woolf vê a escrita como estilo – historicamente determinado e temporalmente frágil.

O próprio texto de Orlando, embora a metáfora esteja presente quase desde o início, revela-se consciente dessa presença e crítico em relação a ela através do/a biógrafo/a, que frequentemente faz observações em que descreve a metáfora como algo de extravagante e de extremo:

Now the Abbey windows were lit up and burnt like a heavenly, many-coloured shield (in Orlando's fancy); now all the west seemed a golden window with troops of angels (in Orlando's fancy again) (idem:38).

Porém, depois da transformação de sexo, o carácter auto-reflexivo do texto em relação à metáfora desaparece gradualmente. Da mesma forma que Orlando aceita a inevitabilidade do discurso metafórico, também o/a biógrafo/a abandona a crítica em relação aos excessos desse discurso.

O questionamento da existência de um elo “natural” e transparente entre a palavra e o mundo em *Orlando* contribui para a problematização mais profunda de uma metafísica da substância associada às identidades de género. Tal como o ornamento e o excesso são vistos como perigosos por separarem a palavra do objecto numa visão referencial da linguagem, também a ambiguidade de género, que analisámos no capítulo anterior, a retórica, o tom paródico e fantasioso põem em causa a ideia de uma identidade individual fixa e de uma visão essencialista dos géneros e da identidade sexual. Tal como a poesia e a natureza são aprendidas em conjunto, também a linguagem e a identidade o são.

Quando Woolf mina a possibilidade de uma linguagem “natural” está também a quebrar os alicerces que sustentam (e sustentam) o suposto determinismo biológico que serve de argumento para qualquer discriminação em função de género ou orientação sexual. Em *Orlando* de Woolf a instabilidade da categoria género, o cross-dressing e a mudança de sexo põem em questão uma visão estruturalista da linguagem da mesma forma que questionam uma perspectiva essencialista das identidades sexuais e qualquer tentativa de estabelecer uma verdade transcendente sobre essas mesmas identidades.

O discurso essencialista dos géneros é assim desconstruído pela artificialidade do discurso na novela. A novela, que, lembremo-nos, abarca um conjunto de estilos de vários períodos, desde o ornamento retórico do Eufuismo e das digressões de Sterne até às colagens da prosa surrealista. Orlando desnaturaliza sexo e género através da linguagem e da transformação fantástica de Orlando ao mesmo tempo que desnaturaliza a voz autoral através das mudanças de idioma da tradição literária britânica. Da mesma forma que a erosão das fronteiras de género para que apontam logo as primeiras linhas da novela, a erosão das fronteiras entre géneros literários e de períodos literários e épocas históricas (desde a Era

Isabelina até à Era Moderna), bem como a violação de fronteiras ontológicas, ao colocar figuras históricas como personagens, torna o processo de significação baseado em polaridades fixas instável, o que se alonga até às categorias sexuais de diferença entre sexos baseadas em perspectivas essencialistas. O texto de *Orlando* é instável como a identidade de Orlando.

Virginia Woolf, em *Orlando*, demonstra como as categorias “natural” e “artificial” são intrinsecamente dependentes, colocando o artifício como elemento central do estilo e da caracterização das personagens. Desta forma mostra como conceber a retórica como reveladora ou dissimuladora, falar da aparência como “natural” ou “artificial”, é conceber falsos dualismos; é assumir a possibilidade de ir para além do paradigma linguístico em que a diferença sexual funciona, o que implica a aceitação de um determinado estado “natural”, um discurso “natural”. Provar o contrário é exactamente o que acontece em *Orlando* de Woolf. Em *Orlando*, as roupas, a identidade e a retórica não são extensões de algo “natural”, mas um passo em direcção a uma outra coisa. O que interessa não é o que estas simbolizam, mas o que permitem atingir, o processo de interpretação que desencadeiam. Na novela de Virginia Woolf a linguagem não é nem uma janela para o real nem uma barreira que nos impede de contactar com uma essência natural em estado puro, ela é o próprio real.

Na sua teoria dos actos de fala, Austin (1975) distingue os actos de fala performativos de outros que apenas visam comunicar. Aqueles define-os como actos de fala que actuam sobre o real, que fazem acontecer a acção a que se referem; o exemplo da declaração de um padre, ao declarar os noivos marido e mulher na cerimónia de casamento, é talvez o mais citado neste contexto. Austin distingue ainda entre enunciados constantivos, de carácter descritivo, e enunciados performativos, que são produtivos. Para poder fazer esta distinção, Austin diferencia actos de fala sérios que serão performativos e os actos de fala não sérios (como um actor a representar um papel, por exemplo) que não serão performativos. A lista de actos excluídos pelo seu carácter não sério é feita tendo em conta o contexto e a intenção do falante. Desta forma, é o contexto e a intenção do falante que fixa o significado do acto de fala e o torna performativo, ou não. Porém, o que nos interessa aqui é a crítica que Derrida faz à teorização de Austin. Derrida aplica a sua crítica da presença e o seu método de desconstrução para demonstrar que a questão do contexto não pode ser fixada da forma como Austin

defende. Segundo Derrida, os actos de fala considerados não sérios, e portanto excluídos, são de facto o modelo dos actos de fala performativos.

Para descrever a posição de Derrida é necessário abandonar a noção de escrita no sentido tradicional. Derrida, em *Of Grammatology* (1976) demonstra como a tradicional oposição entre discurso oral e escrito, na qual o primeiro é privilegiado por ser mais imediato que o segundo, está baseada na supressão do papel da “escrita” na produção e na interpretação do discurso. É mais imediato ou presente que o discurso escrito porque é composto por uma série de marcas cuja inteligibilidade advém da relação destas com outras marcas na economia geral do significado. Este processo na sua globalidade é descrito como uma espécie de estrutura grafemática. É a estrutura grafemática que abre a possibilidade da interpretação, experiência, significado e subjectividade, mesmo que marque a impossibilidade de uma presença absoluta em qualquer destas áreas. Simplesmente não é possível sair deste processo grafemático que permite a interpretação, isto é, sair da *différance*. Ao demonstrar isto, Derrida estabelece que não há significado fora do processo de interpretação, fora da estrutura grafemática – apenas o excesso, que não é circunscrito pela interpretação. Esta perspectiva invalida a pretensão a significados presentes.

Aceitar a estrutura grafemática de todas as locuções, segundo Derrida, implica que consideremos que quer o discurso escrito quer o discurso oral estão marcados pela ausência de presença e pela possibilidade de iteração. Neste caso, não é apenas sublinhada a impossibilidade de fixar o sentido ou do contexto, mas a possibilidade de falha torna-se um elemento estrutural. Para além disto, todos os actos de fala se tornam performativos. Assim, o ritual que, segundo Austin, caracteriza o contexto dos actos performativos, é substituído por Derrida pelo conceito de iterabilidade. Como afirma Butler noutra contexto, Derrida «substitui o termo ritual por iterabilidade estabelecendo assim uma noção estrutural de repetição no lugar de um sentido de ritual social semanticamente mais composto» (1997:165-166). Segundo Butler:

The binding power that Austin attributes to the speaker's intention in such illocutionary acts is more properly attributable to a citational force of the speaking, the iterability that establishes the authority of the speech act, but which establishes the non-circular character of that act. In this sense,

every 'act' is an echo or citational chain, and it is its citationality that constitutes its performative force (1993:282).

Desta forma, Derrida parte do princípio que a possibilidade de comunicação reside na condição que qualquer marca ou signo pode ser citado. Porém adiciona a este princípio a noção de iterabilidade, que lhe permite desenvolver a noção de citação para algo mais que simples repetição mecânica, para em lugar desta sugerir uma repetibilidade que inclui a possibilidade de alteração em si própria. Exactamente porque qualquer marca pode ser citada, pode também fugir a qualquer contexto prévio e engendrar um número infinito de novos contextos. Segundo Derrida:

This does suppose that the mark is valid outside its context, but on the contrary that there are only contexts without any center of absolute anchoring» (1982:320).

Desta forma a fixação de um significado é impossível.

Porém, como afirma Derrida não nos é possível abandonar a tradição metafísica e colocarmo-nos fora do nosso contexto cultural e histórico; o que podemos de facto fazer é desconstruir os elementos fundadores dessa tradição. As respostas possíveis à impossibilidade da presença são, por um lado, limitar-nos a reconhecer a impossibilidade da linguagem, a impossibilidade de expressar qualquer essência; por outro lado, tal como faz Woolf, podemos focar-nos no poder produtivo da linguagem, na sua performatividade, na sua materialidade e nas possibilidades que as noções de excesso e de iterabilidade abrem. Iterabilidade envolve movimento, tempo e espaço. Não se trata de uma repetição mecânica, como numa tradição logocêntrica em que repetição implica repetição do mesmo. Isto porque o significado não se encontra fixado. Uma repetição mecânica implicaria a supressão da diferença e do que Derrida chama *différance*. Esta definição de Derrida torna-se essencial na teorização de Butler essencialmente em *Bodies that Matter*, em que o conceito de performatividade avançado anteriormente em *Gender Trouble* é aprofundado através da discussão do carácter iterativo, segundo o conceito de iterabilidade de Derrida, dos actos de género:



[...] performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed *by* a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that “performance” is not a singular “act” or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance (Butler, 1993:95).

Considerando as identidades como performativas e os actos de género como actos de carácter iterativo, a possibilidade de transformação da forma como essas mesmas categorias identitárias se encontram construídas, bem como do discurso heteronormativo que as condiciona, reside no espaço que a *différance* e a iterabilidade abrem, pela forma como excedem o fechamento logocêntrico. É na possibilidade da diferença que reside a possibilidade de transformação. Como se torna evidente em *Orlando*, a subjectividade humana resulta da intersecção dos corpos e da História. Ao pôr em evidência a possibilidade de criar novos contextos e novas formas de significação, Woolf abre as portas ao que Butler em *Bodies that Matter* considera como uma das possíveis formas de agência para a transformação social no plano das identidades. Enquanto, em *Gender Trouble*, argumenta que os actos de subversão e de paródia como por exemplo os “drag acts” se revelam capazes de potenciar formas de acção política no campo *queer*, em *Bodies that Matter*, Butler apresenta o carácter iterativo dos actos de género como o elemento que abre a possibilidade de transformação pelas novas formas de significação que permite criar. Uma vez que o carácter da repetição dos actos de género não é meramente mecânico, a possibilidade de apropriação e reiteração está sempre envolvida, o que permite pôr em causa a forma como as categorias sexuais se *naturalizam*.

As a sedimented effect of a reiterative or ritual practice, sex acquires its naturalized effect, and, yet, it is also by virtue of this reiteration that gaps and fissures are opened up as the constitutive instabilities in such

constructions, as that which escapes or exceeds the norm, as that which cannot be wholly defined or fixed by the repetitive labor of that norm. This instability is the *deconstituting* possibility in the very process of repetition, the power that undoes the very effects by which “sex” is stabilized, the possibility to put the consolidation of the norm of “sex” into a potentially productive crisis [sic] (Butler, *idem*:10).

Ao mostrar que a escrita é sempre apenas um estilo, e ao colocar em evidência a forma como em cada novo contexto se formam novos significados – como já referi anteriormente a novela abarca um conjunto de estilos, desde o ornamento retórico do Eufuismo e das digressões de Sterne até às colagens da prosa surrealista – Virginia Woolf aponta para a impossibilidade de fixar significados e demonstra a possibilidade da re-significação constante.

Woolf cruza linguagem e identidade e rejeita que ambas sejam expressões de uma determinada natureza. Desta forma, recusa a crença num corpo material pré-cultural, como o último reduto da identidade, que, no fundo, como mostra através da linguagem depende apenas da forma como os sentidos circulam na cultura. A compreensão do corpo, muda-se assim do campo da biologia para o campo da cultura. Woolf coloca o foco na maneira como a cultura informa o nosso conhecimento da biologia e como não podemos aceder à matéria de outra forma que não seja através da linguagem; da mesma forma que a literatura, a biologia e a anatomia, com o intuito de descrever a irreduzível diferença sexual, mostram os signos da sua constituição na linguagem e a conseqüente indeterminação dos significados. *Orlando* rejeita a ideia de uma verdade sobre a sexualidade humana e mostra-nos como a própria visão do corpo como origem resulta dos significados contingentes do género na nossa cultura.

Como resposta à teorização do género como performativos de Judith Butler, alguns sectores feministas, *gays* e lésbicos basearam a sua crítica no que pensavam ser o esquecimento da materialidade do corpo que lhe estaria subjacente. A resposta Butler foi na direcção de apontar que embora o conceito de “materialidade” refira algo não linguístico, quem quer que o invoque não alcança assim um acesso directo a esse algo não linguístico.

This is not to say that, on the one hand, the body is simply linguistic stuff or, on the other, that it has no bearing on language. It bears on language all the time. The materiality of language, indeed, of the very

sign that attempts to denote “materiality”, suggests that it is not the case that everything, including materiality, is always already language. On the contrary, the materiality of the signifier (a “materiality” that comprises both signs and their significatory efficacy) implies that there can be no reference to a pure materiality except via materiality. Hence, it is not that one cannot get outside of language in order to grasp materiality in and of itself; rather, every effort to refer to materiality takes place through a signifying process which, in its phenomenality, is always already material. In this sense, then, language and materiality are not opposed, for language both is and refers to that which is material, and what is material never fully escapes from the process by which it is signified (idem:68)

Assim, a materialidade do corpo não é uma espécie de último reduto contra um alegado determinismo linguístico. O reconhecimento que apenas podemos fornecer atributos ou discutir atributos através da linguagem, a atribuição de qualidades à matéria apenas produz efeitos através da linguagem. Butler não refuta o estatuto extralinguístico da “materialidade do corpo”, porém, devido a que ninguém pode falar sobre esse estatuto sem usar a linguagem, aponta para que não há nenhuma forma de o alcançar. Uma vez que as palavras não apenas se referem a objectos ou a matérias mas os constituem através do processo de nomeação, o processo de tentar separar o “corpo material” da linguagem está à partida condenado ao fracasso (Butler, idem:67-69).

Ao rejeitar o discurso do “natural”, Woolf está a assumir uma posição semelhante àquela que actualmente é defendida no contexto dos estudos *queer*; segundo a qual a “materialidade do corpo”, ou uma procura para justificar biologicamente o desejo, não são bases sólidas a partir das quais se pode fazer política, quer seja no âmbito feminista, quer seja nos movimentos *gay* e lésbico.

No próximo capítulo, aprofundarei a discussão sobre a aproximação entre o que actualmente podemos considerar como uma política *queer* e a política textual de Woolf em *Orlando*.

## *As queer as it gets*

Normatively, it should be possible to deduce anybody's entire set of specs from the initial datum of biological sex alone – if one adds only the normative assumption that 'the biological sex of your preferred partner' will be the opposite of one's own. With or without that heterosexist assumption, though, what's striking is the number of difference of the dimensions that 'sexual identity' is supposed to organize into a seamless and univocal whole. And if it doesn't?  
– Eve Sedgwick, *Tendencies*.

Como procurei demonstrar, *Orlando* de Virginia Woolf é uma novela sobre a própria escrita, sobre a construção de vidas, sobre a construção de uma identidade no discurso. A androginia em *Orlando* não é uma categoria essencialista, na linha de pensamento que considera a androginia como uma manifestação de uma espécie de bissexualidade inata, ou uma metáfora a apontar para a transcendência dos género em direcção a uma essência humana imutável que se esconderia por baixo deles, mas um posicionamento do sujeito no discurso, apenas uma das possibilidades de identificação disponível ao sujeito para actuar socialmente.

O modelo de desconstrução das identidades de género em *Orlando* aponta para um paradigma segundo o qual não é possível encontrar uma natureza original dos géneros, nem uma metafísica eterna imutável, num contexto de mudança de atitudes, paradigmas e convenções, quer seja a nível literário, quer seja a nível da diferença sexual. Daqui resulta uma política textual que podemos considerar *queer* pela forma como mostra a necessidade de duvidar, explorar, e questionar as categorias disponíveis e procurar reconstruí-las, sem cair na utopia de uma transcendência total das categorias identitárias, para o que, segundo Sally

Potter, quer a novela de Woolf, quer o seu filme, apontariam.

Hence, power can be neither withdrawn nor refused, but only redeployed. Indeed, in my view, the normative focus for gay and lesbian practice ought to be on the subversive and parodic redeployment of power rather than on the impossible fantasy of its full-scale transcendence. (Butler, 1999:169).

Da mesma forma que a identidade de Orlando é uma busca constante, com as várias citações literárias, os vários géneros, os vários períodos que constituem o texto, a novela parece também ela à procura de uma identidade, que acaba por ser múltipla, polimorfa. Mostrando textualmente como a identidade de género é assumida na linguagem e como esta existe apenas no discurso - pela mudança de sexo de Orlando, pela mudança de uma linguagem poética para outra, pela mudança de estilo na sua própria novela – Virginia Woolf expõe a arbitrariedade da identidade e da própria linguagem. Porém não aponta para um mundo sem géneros; demonstra, porém, que qualquer identidade de género assumida de forma definitiva e tida como autêntica e natural é necessariamente ilusória.

Já depois da transformação de sexo de Orlando, o biógrafo escreve:

[...] if there are (at a venture) seventy-six different times all ticking in the mind at once, how many different people are there not – Heaven help us – all having lodgement at one time or another in the human spirit? Some say two thousand and fifty-two. [...] [T]hese selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will (and for many of these things there is no name) so that one will only come if it is raining, another in a room with green curtains, another when Mrs. Jones is not there, another if you can promise it a glass of wine – and so on; for everybody can multiply from his own experience the different terms which his different selves have made with him – and some are too wildly ridiculous to be mentioned in print at all (1928:212-213).

Embora reconheça que há muitas possibilidades dentro de cada um de nós, o/a biógrafo/a reconhece também que a nossa capacidade de escolha é limitada: todos estes “eus” têm um carácter contingente e dependem do contexto em que estão inseridos. Não é possível o controlo sobre todos estes “eus” – isto é, de acordo com o texto, não há um sujeito autónomo que escolhe o papel que deseja desempenhar – da mesma forma que a nossa sexualidade não é uma escolha:

For sexuality cannot be summarily made or unmade, and it would be a mistake to associate “constructivism” with “the freedom of a subject to form her/his sexuality as s/he pleases”. A construction is, after all, not the same as an artifice. On the contrary, constructivism needs to take account of the domain of constraints without which a certain living and desiring being cannot make its way. And every such beings is constrained by not only what is difficult to imagine, but what remains radically unthinkable: in the domain of sexuality these constraints include the radical unthinkability of desiring otherwise, the radical unendurability of disiring otherwise, the absence of certain desires, the repetitive compulsion of others, the abiding repudiation of some sexual possibilities, panic, obsessional pull, and the nexus of sexuality and pain (Butler, 1993:94).

Porém está ao nosso alcance reflectir sobre todas as possibilidades de identificação que residem em nós e tornam as identidades humanas fluidas e não estáticas e condicionadas por uma essência, como o discurso essencialista quer fazer crer.

A novela de Virginia Woolf não aponta para uma transcendência das identidades, nem se propõe a imaginar um mundo sem identidades de género. *Orlando* apresenta sim as identidades de género como algo que deve ser constantemente posto em causa e repensado. O texto de Woolf aponta assim para a forma como nos podemos reposicionar no discurso, repensar as identidades de forma a respeitar a diferença, uma vez que qualquer identidade tida como absoluta é por si só uma prisão.

O que está em causa em *Orlando* é a consciência da impossibilidade de categorizar identidades em sistemas binários. Linguagem e identidades estão ambos baseados em

distinções, porém estas distinções não estão fixas a a nenhum referente fora do discurso, a nenhuma forma eterna e natural de distinção categórica. Woolf não priva *Orlando* de uma identidade, mas põe em causa as categorias através das quais ela é determinada, fixada e legalizada. *Orlando* demonstra como as identidades e os textos actuam, não nos diz porém o que deveriam ser. O que Woolf recusa é qualquer tentativa de definir ou categorizar quer a escrita quer as identidades individuais através de sistemas rígidos.

As limitações do texto para representar Orlando são postas em evidência ao longo da obra, o que aponta para as limitações da categorização das identidades segundo um sistema binário fixo, incapaz, tal como o texto biográfico, de expressar a quantidade de “eus” que se aglomeram no sujeito. Apenas partindo de uma troca dinâmica entre estes vários seres e formas diferentes de representação podemos alcançar algum conhecimento crítico sobre a verdade de identidades humanas, que não se limitam, claro, às identidades de género, que se relacionam intimamente com identidades de classe, raça, etc...

Virginia Woolf ao questionar várias posições, ao testar várias estratégias narrativas, não estabelece conclusões, apenas associações contextualizadas. Assim, *Orlando* de Virginia Woolf não apresenta um modelo de desconstrução das identidades de género pelo que diz, mas pela forma como evidencia como estas são performativas, como são formadas discursivamente no contexto de uma heterossexualidade compulsória. Da mesma maneira, Orlando não nos dá uma teoria da androginia ou mesmo uma definição, como várias correntes dentro do feminismo procuraram, mas sim uma performance da androginia, uma determinada actualização dessa hipótese de identificação do sujeito.

A novela de Woolf deve ser, por tudo isto, lido não à procura de uma definição de uma essência humana comum a todos ou de uma classificação das identidades como naturais ou construídas, mas sim num paradigma *queer* que coloca a ênfase nas relações múltiplas e sempre mutáveis dentro dos sistemas de significação. Isto claro não só em relação ao género mas também em relação à retórica, à moda e ao género literário. Parece-me, assim, que qualquer enquadramento teórico baseado em modelos dualístico, quer seja baseado numa divisão heterossexual dos géneros, quer seja baseado numa proposta de transcendência através da androginia, não é capaz de aclarar a política textual subjacente à novela de Woolf.

Na próxima secção deste estudo, argumentarei no sentido de que a leitura de Sally Potter, que está por trás da sua re-escrita da novel de Woolf, ao contrário do que as suas

palavras afirmam, segue a tradição crítica pós-moderna, que delineei anteriormente, de desconstrução das identidades de género, ao impor ao seu filme um carácter marcadamente *queer*, numa linha muito próxima daquela que acabei de enunciar.



## ***Coming across the divide.***

For Orlando, transformation is sex and sexuality. Orlando pushes through the confines of time, now in a petticoat, now with a cutlass. Love objects, male and female, are appropriately wooed and bedded but not according to the confines of heterosexual desire. The lover knows what it is to be the beloved. The beloved knows in her own body the power of the lover. The Orlando who holds Sasha in his arms is still the Orlando who holds Shelmerdine in hers. Woman to Woman, man to man, is the sub-sexuality of Orlando.

– Jeanette Winterson, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* .

I am coming! I am Coming!

I am coming through!

Coming across the divide to you

– Jimmy Somerville, *Coming (Orlando o.s.t.)*.

## **Corpos na História – a reconfiguração moderna do corpo.**

We are all queer, if we will simply admit it.

– Donald E. Hall, *Queer Theories*.

A configuração actual das construções normativas de género começou a definir-se no século XVIII e acabou por solidificar-se no século seguinte. Thomas Laqueur em *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* demonstra como o pensamento médico, legal e social sobre a sexualidade humana, na Europa e noutras partes do mundo a ela culturalmente ligadas, mudou por volta da metade do século XVIII. Segundo ele:

[...] the female body came to be understood no longer as a lesser version of the male's (a one-sex model) but as its incommensurable opposite (a two-sex model) (1990:viii);

[...] the old model, in which men and women were arrayed according to their degree of metaphysical perfection, their vital heat, along an axis whose telos was male, gave way by the late eighteenth century to a new model of radical dimorphism, of biological divergence (idem:5-6);

[...] sometime in the eighteenth century, sex as we know it was invented (idem:149).

O modelo de apenas um sexo, como é descrito por Laqueur, permitia a existência, até ao final do século XVII, de fronteiras menos rígidas entre masculino e feminino, se comparadas com aquelas que se seguiram a esta mudança. Ainda segundo Laqueur:

[...] in the world of one sex, the body was far less fixed and far less

constrained by categories of biological difference than it came to be after the eighteenth century (idem:106).

Randolph Trumbach, num estudo sobre a forma como se acentuou a intolerância no século XVIII em relação à ambiguidade de hermafroditas ou aos comportamentos homossexuais (1991), aponta também para o que se pode considerar como uma solidificação das identidades sexuais, que terá acompanhado aquele processo:

By 1800, it was conceived in discussion both of men and women that there were only two types of bodies, male and female. But the variety of sexual acts in which human bodies might engage guaranteed that there were four genders, two of them legitimated, and two stigmatized. Consequently, in the modern western world, there were men and women, and sodomites and sapphists (1991:135).

Até à consolidação deste processo de transformação, na ausência de um sistema estável de dois sexos, «leis sumptuárias rígidas procuravam estabilizar os géneros – mulher como mulher e homem como homem» (1990:124-125). As marcas visíveis, a roupa e outros acessórios, serviam para evidenciar quer o género quer o estatuto de classe do sujeito. Embora fossem claras as diferenças entre o vestuário feminino e o vestuário masculino, estas tornar-se-iam bastante mais demarcadas nos séculos que se seguiram. As roupas masculinas durante o reinado de Isabel I, em Inglaterra, eram tão ornamentadas, ou em alguns casos ainda mais, que as roupas femininas. Quando se iniciou o reinado de Jorge III tinha, no entanto, acontecido já uma transformação muito profunda ao nível do vestuário e não só.

No século XVIII assistiu-se ao que Flugel, em *The Psychology of Clothes*, denomina como “a renúncia masculina”, associada às mudanças que Laqueur descreve. Esta consistiu numa transformação da moda masculina que se tornou muito mais sóbria e simples, enquanto a moda feminina manteve a ornamentação e reservou para si um determinado carácter de espectacularidade. Depois de durante séculos a moda masculina se ter desenvolvido no sentido da riqueza e da elegância, as roupas masculinas passaram, durante o século XVIII, por um processo de “purificação” visual, da qual renasceram absolutamente diferentes. Flugel coloca a questão da seguinte forma:

At about that time there occurred one of the most remarkable events in the whole history of dress, one under the influence of which we are still living, one, moreover, which has attracted far less attention than it deserves: men gave up their right to all the brighter, gayer, more elaborate, and more varied forms of ornamentation, leaving these entirely to the use of women, and thereby making their own tailoring the most austere and ascetic of arts. [...] Man abandoned his claims to be considered beautiful. He henceforth aimed at being useful. So far as clothes remained of importance to him, his utmost endeavours could lie only in the direction of being “correctly” attired [...] henceforward, to the present day, woman was to enjoy the privilege of being the only possessor of beauty and magnificence [...] (1971:117-119).

Flugel considera que a “renúncia masculina” envolveu mais do que apenas a renúncia ao luxo visual; terá, na sua perspectiva, envolvido também um colapso nas próprias formas visuais de distinção social em termos de classe, que até então marcavam claramente a posição dos sujeitos masculinos na estrutura hierárquica. As roupas masculinas passaram por um processo de democratização, tornando-se mais simples e mais uniformes. Deixaram de apontar para distinções de classe e grupo social, passando a significar uma solidariedade entre homens. As roupas masculinas começaram também a apontar para um suporte da ordem social e mais especificamente para o privilégio masculino nessa ordem social. Flugel coloca a questão da seguinte forma:

[...] modern man's clothing abounds in features which symbolize his devotion to the principles of duty, of renunciation, and of self-control. The whole relatively 'fixed' system of his clothing is, in fact, an outward sign of the strictness of his adherence to the social codes (idem:113).

Para Kaja Silverman, que discute numa perspectiva psicanalítica a “renúncia masculina”, em “The Fragments of a Fashionable Discourse”, esta reconfiguração aponta para a não equivalência do pénis e do falo, no sentido lacaniano, que segundo ela se tornou mais clara

depois desta transformação cultural. As roupas masculinas, embora tenham continuado a construir a masculinidade, separaram-se do próprio corpo. A construção da masculinidade normativa moderna é, neste sentido, menos definida pelo corpo e mais pela negação deste. Esta transformação levou a que o sujeito masculino tenha atravessado um processo de dissociação do campo do visível, tentando ligar-se à ordem simbólica dentro da qual o falo se tornou num significante para o conhecimento simbólico, para o poder e o privilégio, sublimando a relação entre a masculinidade e o falo.

Sobre o processo de reequacionamento da masculinidade normativa com uma espécie de rectidão ideológica e a feminilidade com o espectáculo, Silverman argumenta:

This dissociation has been no easy matter, for the equation of woman with lack follows only from the identification of man with specularity. The female genitals, in other words, can be defined as a “nothing-to-see” only by contrast with the “strikingly visible” male organ, so that it would seem almost impossible to maintain the former definition while denying the latter. However, through an extraordinary sleight of hand, woman has been the repository not only of lack but of specularity. She has also come to be identified with two other qualities, narcissism and exhibitionism, which would seem more compatible with male subjectivity – qualities which are almost synonymous with organ display (1988:26).

De acordo com Silverman, a identificação da mulher com exibicionismo e narcisismo é o resultado de uma série de actividades defensivas destinadas a proteger o sujeito masculino de si próprio (idem:ibidem). Esta renúncia masculina não só conduziu à reconfiguração da construção normativa da masculinidade como conduziu a uma redefinição do sujeito feminino – um sujeito que se tornou não apenas no reflexo da castração do sujeito masculino, mas também do seu exibicionismo e narcisismo (idem:27). Silverman sugere que o sujeito masculino se protege de si próprio, isto é, da sua equação como algo para ser visto, que em parte o define, através da conversão desta característica no seu oposto, a escopofilia<sup>14</sup>, e em

---

14 Este termo é aqui utilizado no sentido em que Freud o faz em *Three Essays on Sexuality* – o termo alemão originalmente usado é *Schaulust*. Escopofilia surge neste texto de Freud para descrever o acto de tomar outros indivíduos como objectos, sujeitando-os a um olhar dominador e de curiosidade.

parte também pela projecção desta dimensão de objecto observável na mulher. É posto assim em prática um contrato erótico que liga de forma complexa o sujeito masculino e o sujeito feminino: ela não é apenas o mecanismo através do qual ele estabelece a sua totalidade fálica, mas providencia também os meios através dos quais ele continua a retirar prazer do que ele tão ostensivamente renunciou.

What has happened to the psychological tendencies (Narcissistic, exhibitionist, etc.) which formerly found expression in the decorative aspects of [male] dress? [...] In general, it would seem that, when a satisfaction is denied, the desires connected with the satisfaction are either inhibited or displaced [...] in case of the exhibitionistic desire connected with self-display, a particularly easy form of conversion may be found in a change from (passive) exhibitionism to (active) scopophilia [...] the desire to be seen being transformed into desire to see and know. It is perhaps no mere chance that a period of unexampled scientific progress should have followed the abandonment of ornamental clothing on the part of men at the beginning of the last century.

Another subtle psychological change may consist in the projection of the exhibitionistic desire on to a person of the opposite sex [...] In such cases there is clearly some elements of identification with woman (idem:115-119).

Esta mudança manifesta-se numa vasta variedade de discursos do século XIX e XX, desde as artes visuais, pintura, fotografia, até à psicanálise e à literatura. Segundo Silverman, esta reconfiguração das construções de género aponta não só para a descontinuidade entre a moda das últimas décadas do século XVIII e a que a precede, mas também para uma continuidade entre a moda do século XVIII e o cinema, essencialmente, nos planos das representações de género e da relação estabelecida entre filme e espectador.

No âmbito da crítica feminista – e mais recentemente no campo dos estudos *queer* –, várias vozes foram surgindo ao longo das últimas décadas no plano da abordagem da sexualização do corpo feminino no cinema narrativo, analisando técnicas (luz, enquadramento, montagem, etc...) e códigos cinematográficos (o olhar das personagens e da

câmara) que constroem a mulher como imagem, como o objecto do olhar voyeurístico<sup>15</sup> do espectador masculino heterossexual. Neste contexto foram desenvolvidas várias correntes de análise dos discursos sociais, estéticos e filosóficos que estão por trás da representação do corpo feminino como um lugar de prazer sexual e visual no cinema. Estas abordagens, essencialmente aquelas que se seguiram ao ensaio seminal de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, em que a masculinidade é ligada à actividade, ao sadismo e ao voyeurismo, enquanto a feminilidade é ligada à passividade, ao masoquismo e ao exibicionismo, estabeleceram frequentemente uma relação entre o olhar da câmara e o olhar masculino heterossexual. Numa abordagem mais específica da masculinidade, concluiríamos claramente que a existência de várias formas de masculinidade, cada uma afectada por posicionamentos de classe, raça, nacionalidade, orientação sexual, etc..., cada uma com uma relação diferente às instituições e ao discursos de poder, torna problemático o estabelecimento de uma equivalência entre o olhar da câmara e o olhar masculino tomado de uma forma abstracta<sup>16</sup>. Porém, ter em consciência este processo de transformação moderna das construções de género e esta continuidade entre a reconfiguração das identidades e o cinema nos âmbitos da representação e da relação entre o espectador e o filme, como se tornará claro mais tarde, é essencial para compreender o modelo de desconstrução das identidades em *Orlando* de Sally Potter.

No filme *Orlando*, encontramos cuidadosamente delineada a trajectória das

---

15 Segundo Laura Mulvey, em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, o cinema oferece um vasto conjunto de possíveis prazeres: um destes é o prazer do olhar voyeur. De acordo com ela, o cinema de Hollywood – assim como outras tendências que se situam sob a sua esfera de influência – e as convenções que evoluíram com ele e que o estruturam procuram representar um mundo hermeticamente fechado, indiferente àqueles que o observam na sala escura do cinema. Aliás, a própria diferença entre a escuridão do lugar em que o espectador se encontra e a luz do ecrã ajuda, na opinião da Mulvey, a promover esta ilusão de uma separação voyeurística entre o espectador e o que este observa. Assim, embora o filme esteja realmente a ser passado para que o espectador o possa ver num local público, as condições de projecção deste, bem como as convenções narrativas que o caracterizam, dão ao espectador a sensação de estar a olhar para um mundo privado.

16 Para além destas variáveis referidas, haveria ainda que considerar as masculinidades que são socialmente construídas como marginais em relação à norma e que apontam, pelo seu carácter não normativo, para falhas no próprio discurso normativo.

construções de género descrita por Laqueur e o que Flugel denomina de “a renúncia masculina” ao nível do vestuário. Sally Potter, tal como Virginia Woolf, problematiza a importância assumida pela roupa como marcador visual de género num contexto heteronormativo de distinção binária e recorre a esta para colocar em causa uma visão essencialista das identidades de género e do desejo. No próximo capítulo argumentarei no sentido de que a representação da trajectória das identidades de género ao longo dos quatro séculos de vida de Orlando, tal como ela é feita no filme de Sally Potter – através das roupas e dos cenários –, e a problematização do carácter “natural” das categorias identitárias através da sua desestabilização e do recurso a determinadas técnicas cinematográficas, que transformam a relação espectador-filme e subvertem o olhar tradicional da câmara, não permitem uma leitura do texto fílmico como apontando para a possibilidade de uma transcendência das identidades; ao delinear o percurso das identidades e das formas de representação, Potter apresenta o carácter contingente e arbitrário destas construções, sugerindo, ao mesmo tempo, como a novela de Virginia Woolf, a possibilidade de repensar os modelos em que estão configuradas hierarquicamente e o carácter heteronormativo do contexto que as naturaliza.



## ***Born fully clothed* – (des)construções da identidade em Orlando de Sally Potter.**

For a strange thing has happened – while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully clothed.

– Virginia Woolf, “The Cinema”.

Transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself.

– Marjorie Garber, *Vested Interests*.

Can we not hear in the resonances of queer protest an objection to the normalization of behaviour in this broad sense and, thus, to the cultural phenomenon of societalization?

– Michel Warner, *Fear of a Queer Planet*.

A transgressão das fronteiras de gênero e a sugestão de uma maior fluidez das identidades, em *Orlando* de Sally Potter, marcam essencialmente as sequências que antecedem a mudança de sexo da personagem no século XVIII, regressando nas cenas finais em que a realizadora traz Orlando até ao século XX, o que está inteiramente de acordo com o processo de mudança no campo dos sistemas de representação ao longo dos quatro séculos da sua vida. Isto não significa que o texto filmico sugira uma impermeabilidade absoluta dos limites dos modelos de masculinidade e da feminilidade em qualquer período, nem mesmo no contexto da rigidez da sociedade vitoriana. Como é evidente no momento histórico em que

nos encontramos, o *zeitgeist* pós-moderno levou a um questionamento do processo de naturalização das identidades e por isso seria sair deste percurso se Potter, ao trazer Orlando até à última década do século XX, não restabelecesse nas cenas finais do filme uma maior ambiguidade na forma de representação. Porém, mesmo nos momentos em que os limites são mais rígidos e o preço da transgressão é maior, como acontece depois da transformação de Orlando, nos séculos XVIII e XIX, o filme não deixa de sugerir a possibilidade de subversão das identidades e de reconstrução destas de acordo com outros parâmetros, mesmo quando o faz simplesmente demonstrando o seu carácter de construção e por isso coloca em evidência a sua dimensão de estruturas abertas a uma reconfiguração.

Na cena inicial, encontramos Orlando, representado pela actriz Tilda Swinton, com roupas que segundo os padrões actuais poderiam ser descritas como femininas, embora estejam de acordo com a maior fluidez das construções de género da época. A opção de Sally Potter por uma actriz para desempenhar o papel de Orlando também na fase masculina – recorrendo para isso ao *cross-dressing* – é desde logo significativa: a escolha podia, obviamente, ter recaído num actor masculino ou mesmo em dois actores. Significativo é também o facto de não ter havido por parte de Potter uma tentativa real de masculinizar a imagem, a voz ou os movimentos da actriz. Estes factores acrescentam desde logo à imagem cinematográfica um tom irónico e de performance a partir dos primeiros momentos do filme.

A primeira cena mostra Orlando num campo, sentado por baixo de uma árvore. Ele está a caminhar de um lado para o outro; a câmara depois de breves instantes em que se mantém estática, começa também a mover-se, porém na direcção oposta àquela em que se move a personagem. Embora se mova na direcção contrária, a cadência é a mesma: quando ele se move a câmara move-se, quando ele pára, a câmara imobiliza-se, sugerindo uma relação de proximidade entre a câmara e a personagem. Este jogo entre Orlando e a câmara chama a atenção para a presença desta e sugere a sua libertação face a uma posição de mera observadora, apontando para a sua participação na construção da narrativa e da representação, recusando assim uma perspectiva segundo a qual a imagem cinematográfica possui um carácter neutro e verdadeiro ao chamar a atenção para a sua própria dimensão subjectiva.

A voz do narrador começa quando Orlando termina um trajecto da esquerda para a direita. Nos primeiros momentos da película, o espectador teve alguns segundos para contemplar Orlando e questionar-se sobre a sua identidade de género, antes de ouvir a voz do

narrador, que surge aqui pela única vez:

ORLANDO: (*Voiceover*) There can be no doubt about his sex – despite the feminine appearance that every young man of the time aspires to.  
(Potter, 1994:3)

A dúvida sobre a identidade de Orlando não é apenas instaurada através da estranheza subjacente à afirmação de uma total certeza, como acontece na novela de Virginia Woolf, mas também pela imagem da personagem; esta levanta necessariamente dúvidas, ou, pelo menos, problematiza a atribuição de significado à performance de género da actriz, pelo carácter não marcadamente masculino de Tilda Swinton como Orlando.

Desde os segundos iniciais, a identidade de Orlando posiciona-se numa espécie de limbo, suportado pelas contradições e incertezas, que fornecem também ao espectador uma posição instável: entre uma leitura em que a performance de género de Swinton, e consequentemente o género de Orlando, sejam aceites sem reservas ou uma outra em que o sexo da actriz se sobreponha na interpretação da personagem, acentuando-se assim o carácter de performance pelo distanciamento entre o corpo desta e o género de Orlando. Porém, qualquer que seja a forma de ler a personagem, será sempre uma interpretação contextualizada, o que serve para mostrar que, tal como na novela de Virginia Woolf, na adaptação de Sally Potter as posições do sujeito na cadeia discursiva são sempre flexíveis e não rigidamente configuradas.

A dimensão de contingência e arbitrariedade da identidade de género de Orlando é sublinhada pelo próprio narrador desde a primeira cena, quando aponta para o carácter nem sempre coerente das construções identitárias, ao afirmar que os jovens da altura ambicionavam uma aparência feminina. Masculinidade e feminilidade são assim, logo desde os primeiros instantes do filme de Sally Potter, apresentadas como não estando directamente relacionados com a materialidade do corpo, ou seja, com um determinado sexo biológico, a partir da qual seriam construídas.

A performance de Tilda Swinton como Orlando mantém ao longo de todo o filme um conjunto de tensões entre corporalidade, sexo, género e desejo que nunca são completamente solucionadas, mesmo depois da transformação de sexo em que o corpo da actriz se expõe ao

olhar do espectador. Muitas das roupas de Orlando na sua fase masculina são excessivamente elaboradas e femininas, como o lenço que usa ao estilo de um poeta do século XVII ou as cabeleiras postiças que usa um século depois. Após a transformação de sexo, embora a indumentária perda o carácter ambíguo, a performance de Swinton nunca perde uma dimensão de distanciamento entre o corpo e os signos que marcam a identidade, em grande parte pelo carácter excessivamente feminino das roupas de lady Orlando, que parodiam uma eventual ligação natural entre o corpo da actriz e as marcas visuais de género. Se, na fase masculina, a ambiguidade da roupa e da personagem contribuíam para questionar esta ligação; depois da mudança de sexo é o carácter excessivo que fundamentalmente marca a artificialidade da relação. As roupas de Orlando são interpretações citacionais e não reproduções realistas, existem num campo abstracto entre o abstracto e o real. No universo da adaptação, as roupas possuem assim um papel fundamental de signos indexicais de género e ao mesmo tempo de separação em relação ao que de um ponto de vista estruturalista estariam ligados: o corpo.

As roupas, quer na fase masculina, quer na fase feminina de Orlando, desenhadas por Sandy Powell, reflectem não só a ambiguidade da relação entre a roupa e o corpo, mas também, pelo seu carácter excessivo, parodiam a sua dimensão performativa. Ao contrário do que acontece na novela em que os criados de Orlando, no seu regresso a Inglaterra, não sabem como reagir depois da mudança de sexo,

[...] Mrs. Grimsditch, who, making as if to curtsy, was overcome with emotion and could do no more than gasp Milord! Milady! Milady! Milord! (Woolf, 1928:120);

no filme de Sally Potter, a indiferença dos criados aponta para esta dimensão performativa, indicando como é fácil aceitar e acreditar numa imagem de género tal como ela nos é oferecida.

O excesso visual na representação dos padrões de género permite assim desnaturalizar as identidades de género ao demonstrar o seu carácter arbitrário, aprendido e performativo. Swinton parece estar a actuar em *cross-dressing* não só na sua fase masculina, mas também na sua fase feminina; o carácter marcadamente performativo da sua identidade nunca se perde,

embora a ambiguidade na representação e a fluidez das fronteiras de género desapareçam depois da transformação, para surgir só nas cenas finais.

Nas décadas de 70 e de 80, vários teóricos ligados à crítica do cinema começaram a abordar a questão do excesso na imagem cinematográfica. Barthes chamou o excesso de “sentido obtuso”, um significado que ultrapassa ao mesmo tempo denotação e conotação. Trata-se de um sentido que resiste ao próprio sentido, um significante sem significado. Segundo Barthes:

Obtuse meaning, a new practice – rare and asserted against a prevailing one, that of the signification – inevitably appears as a luxury, an expenditure without exchange (1973:49).

O “sentido obtuso” não se acrescenta à narrativa ou ao que a narrativa comunica, mas, pelo contrário, excede a estrutura narrativa de um filme; revela a incapacidade desta para se tornar total e aponta para a existência de elementos que sempre escaparão à interpretação. O excesso no cinema, para Barthes, é excessivo em relação às exigências da estrutura narrativa, limitando por isso a nossa capacidade para ler e interpretar os elementos excessivos no texto fílmico. Ele indica o que a nossa interpretação não é capaz de incluir. O acto de Sally Potter ao tornar o universo da sua adaptação num universo excessivo é, por isso, também um acto de subversão do domínio e da unidade da narrativa, não se limitando só à dimensão meramente visual. Neste sentido, podemos considerar que a dimensão política do excesso no filme de Potter se prende também com a relação entre narrativa e ideologia: subverter a narrativa é subverter a forma como a ordem social cria as justificações ideológicas. O excesso no filme, no contexto da problemática das identidades, aponta assim para a subversão das justificações essencialistas e para uma rejeição da hierarquização dos indivíduos tendo como base a sua identidade de género e/ou a sua orientação sexual, que se baseia muitas vezes em discursos que apelam a um suposto carácter não natural de todos aqueles traços identitários do sujeitos que não estejam de acordo com a norma. Em Orlando, ou em qualquer sujeito, há sempre algo excessivo, algo que ultrapassa a norma. A tendência para a fixação de identidades com base em sistemas de divisão binários procura ocultar este facto através da delimitação das categorias e de uma ideologia que permite a naturalização dessas mesmas categorias. O

reconhecimento que em cada um há sempre algo que não está de acordo com a norma é talvez um dos primeiros passos para reconhecer o direito à diferença; Sally Potter aponta para isso mesmo.

Ao analisar o poder subversivo dos actos *drag* Judith Butler afirma:

In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency [...] In place of the law of heterosexual coherence, we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity (1999:187-188).

A construção da personagem na sua fase masculina ou mais tarde na fase feminina, por parte de Tilda Swinton, não sugere uma transcendência dos géneros em direcção a uma essência humana; o que faz de facto é demonstrar as possibilidades de desestabilização do processo, que possibilita a naturalização das identidades, fornecidas pelos actos *drag* e pelo recurso ao excesso que se acrescenta ao *cross-dressing*, sublinhando o seu carácter de performance e acentuando o distanciamento entre o corpo e o acto. Ainda nas palavras de Butler:

This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization; parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities. (idem:188).

Os momentos históricos que antecedem a maior normalização das identidades, que terá ocorrido a partir do século XVIII, fornecem a Sally Potter, mais que quaisquer outros, a possibilidade de colocar em prática uma política de subversão das identidades de género que, pela forma como aponta para o carácter de construção contingente e arbitrária destas categorias e para a dimensão polimorfa do desejo – sem abandonar os paradigmas de representação da época –, rejeita categoricamente as justificações ideológicas do discurso essencialista.

A dimensão de performance do filme estende-se para além do modelo de representação de Tilda Swinton e das consequências do *cross-dressing* na criação de sentido: está também sugerida pela *mise-en-scène* e pela linguagem cinematográfica empregue por Sally Potter.

As formas excessivas estendem-se até aos cenários, desestabilizando assim também a lógica de ligação entre as personagens e os ambientes e atribuindo um carácter de artificialidade à relação. Num ensaio sobre os regimes da visão em *Orlando*, Cristina Degli-Esposti argumenta também neste sentido:

The grandiose, the redundant, the trompe l'oeil, the excessiveness of the details of the mise-en-scene work together to produce an effect of estrangement and separation [...] (1996:79)

A aparência de Orlando na sua fase masculina, quer a aparência física ambígua que Tilda Swinton lhe empresta, quer as cores, o corte e a textura das suas roupas, ligam-o em termos estéticos à figura de Isabel I. Na cena 4, que decorre na corte, em que Orlando declama para a rainha, ao contrário dos pais de Orlando e dos criados, cuja aparência é menos excessiva em termos de cores e formas, Orlando, com o cabelo ruivo de Swinton, os calções dourados e as calças castanhas justas da época, liga-se à rainha Isabel, representada pelo célebre *cross-dresser* inglês Quentin Crisp, com o cabelo também ruivo e o seu vestido excessivamente ornado. Numa das cenas seguintes, passada nos aposentos da rainha, as riscas na parte superior do traje de Orlando voltam a combinar desta vez com as riscas na roupa de cama da rainha. Esta ligação entre Orlando e Isabel I, para além de sublinhar o facto de que estamos perante um filme, pondo em evidência o carácter artificial da *mise-en-scène*, liga sugestivamente estas duas personagens e aponta para o carácter performativo de ambas as representações. A performance de Quentin Crisp como rainha Isabel não possui o carácter de ambiguidade de Orlando, porém o actor trás para o filme a sua história pessoal. A personagem e o performer confundem-se e criam várias camadas de sentido abertas ao espectador para ser interpretadas. O seu corpo não é apenas um texto para ser lido na sua performance, mas em toda a sua história, de 83 anos, como actor, *cross-dresser* e homossexual assumido numa época em que tal acto era extraordinariamente corajoso. Orlando, depois da cena passada nos aposentos da rainha, em que esta lhe concede a propriedade que mais tarde, como mulher

perderá, volta a estar sozinho:

ORLANDO throws himself down into his pillow in the moonlight.  
Night birds cry in the distance. ORLANDO lies very still then slowly  
turns to the camera.  
ORLANDO: (To camera) Very interesting person.  
(Potter, 1994:9).

Não sabemos realmente a quem Orlando se refere: se a Isabel I ou a Quentin Crisp, ou, ainda, se se refere a ambos. Porém, esta ambiguidade permite que o actor se torne parte da narrativa, sugerindo a ausência de limites definidos entre actor e performance, quebrando-se o binómio.

É também significativo no contexto da quebra da ilusão do espectador o recurso de Sally Potter a performances, num sentido de espectáculos dentro do próprio espectáculo, em quase todas as épocas representadas, que apontam quer para uma certa teatralidade no universo do filme quer para o carácter contextual das convenções sociais: desde a recitação de Orlando para a rainha, passando pelas danças no gelo, pelo fogo de artifício, etc... Se incluirmos ainda os momentos em que Jimmy Somerville actua – primeiro para a rainha e, mais tarde, no final – e para o eunuco que canta para os poetas, temos de facto um vasto conjunto de performances.

Regressando à cena inicial, a incerteza sobre a identidade se Orlando, que os primeiros segundos do filme instaura, é levada até uma dimensão ainda mais radical de problematização da representação quando Orlando interpela a audiência:

(ORLANDO *turns and looks into the camera.*)  
(*To camera*) – that is, I –  
(Potter, *idem*:3)

Depois de questionado o binómio masculino/feminino, é agora posta em causa a divisão entre filme e espectador. O olhar de Orlando para a câmara destrói a quarta parede logo desde o início do filme, que segundo a teoria do cinema permite assegurar que a personagem não está consciente do espectador.

Como demonstrou Laura Mulvey em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, esta



quarta parede está associada a uma posição do espectador como entidade privilegiada por um ponto de vista anónimo face à narrativa que se desenrola no filme. Este olhar voyeur, por seu lado, estabelece um conjunto de relações de poder dentro do enquadramento e fora dele, entre os corpos e o espaço, no primeiro caso, e entre a audiência e o filme, no segundo. Sally Potter, ao retirar a quarta parede, está necessariamente a questionar estas relações de poder.

A capacidade de categorização da personagem através de categorias fixas e pré-definidas é posta definitivamente em causa pelo próprio Orlando quando a sua voz interpela e questiona a autoridade da voz do narrador. Orlando estabelece a sua autonomia em relação ao narrador e em relação à tentativa deste de o representar linguisticamente. Ao longo do filme, dirigir-se-á directamente à câmara – e à audiência – mais doze vezes. Estes momentos fornecem-lhe a possibilidade de comandar a sua própria representação; pode assim dar instruções ao espectador de como ler o filme e como lê-lo a si. A afirmação da personagem não dá ao espectador uma identificação concreta; coloca-o como elemento fundamental no processo de construção de sentido. O sujeito insere-se no discurso através de categorias pré-definidas, mas o seu posicionamento é sempre o de uma entidade num processo eterno de auto-representação, um processo performativo. Orlando revela-se, desde esta primeira interpelação dos espectadores, como apenas definível na cadeia discursiva, através de um processo em constante progresso. Orlando só pode ser descrito através da interpretação do seu próprio discurso e como tal está aberto a um conjunto infinito de re-interpretações.

A crítica de cinema apontou em vários casos para as interpelações da audiência por parte de Orlando, o que considerou como uma tentativa de Sally Potter para encontrar um equivalente cinematográfico para o carácter auto-reflexivo da novela. Não me parece produtivo analisá-lo deste ponto de vista. Como deixei bem claro na introdução a este estudo, não interessa aqui abordar o filme a partir de uma perspectiva em que as equivalências ou a fidelidade em termos narrativos sejam postas em primeiro plano. O que interessa é o efeito desta escolha de Potter para o que considero ser o modelo de desconstrução das identidades presente no filme.

A imagem cinematográfica pode facilmente ser lida como verdadeira, como uma janela para um determinado real. Por se basear na imagem fotográfica, em conjugação com a ideia de imagem em movimento, possui a aparência de uma mensagem sem codificação. Colin MacCabe, em “Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses” (1974),

começa por discutir o texto realista clássico, exemplificado por uma cena no novela *Middlemarch*, de George Eliot, para depois sugerir que, com uma pequena adaptação, a noção de texto realista clássico pode ser transposta para o cinema. Segundo MacCabe:

The narrative prose [in the classic realist novel] achieves its position of dominance because it is in the position of knowledge and this function of knowledge is taken up in the cinema by the narration of events. Through the knowledge we gain from the narrative we can split the discourses of the various characters from their situation and compare what is said in the discourses with what has been revealed to us through narration. The Camera shows what happens – it tells the truth against which we can measure the discourses (1974:10).

Em *Orlando* de Sally Potter, a capacidade de a câmara dizer a verdade é posta em causa pela forma como Orlando quebra a quarta parede e pelas consequências deste acto. Orlando, quando interpela a audiência pela primeira vez, põe em causa não só as palavras do narrador, mas também a capacidade da câmara de mostrar o real tal como ele é. Nem o narrador, nem a câmara, são entidades fiáveis, capazes de representar transparentemente o real e as identidades. Tal como Orlando, enquanto poeta jovem na novela de Virginia Woolf, procurava uma linguagem transparente, levando-nos a concluir que qualquer que seja o estilo adoptado, trata-se sempre de um estilo; Sally Potter aponta para o carácter desde logo subjectivamente marcado da própria imagem cinematográfica. Não apenas a linguagem não é uma janela para o real, como a própria imagem fotográfica também não o é.

A teoria do cinema diz-nos que o olhar para a câmara, por parte das personagens, afecta também o efeito de ilusão que o cinema ficcional tradicional tenta geralmente manter. O cinema clássico cria uma ficção fechada que retém a quarta parede e nunca se dirige directamente ao espectador, impondo-se a si próprio um carácter de verosimilhança e de ilusão. Neste sentido, as interpelações de Orlando podem ser consideradas como uma estratégia desconstrutivista com o objectivo de transformar a relação espectador-texto, de uma recepção passiva por parte do espectador para uma posição crítica.

O cinema desconstrutivista é frequentemente comparado com o teatro épico de Brecht. Esta analogia entre o teatro épico e o cinema desconstrutivista baseia-se essencialmente nas

formas de quebrar a ilusão e nas técnicas de distanciamento de ambos. As palavras de Walter Benjamin acerca do teatro épico podem ser facilmente transferidas para esta forma de cinema e relacionadas com a adaptação de *Orlando*:

[...] advances by fits and starts, like the images on a film strip. Its basic form is that of the forceful impact on one another of separate, distinct situations in the play. The songs, the captions included in the stage decor, the gestural conventions of the actors, serve to separate each situation. Thus distances are created everywhere which are, on the whole, detrimental to illusion among the audience. These distances are meant to make the audience adopt a critical attitude (1973: 21).

Torna-se claro nesta passagem que o efeito da forma épica nasce da relação espectador-texto que esta constrói. As estratégias formais do cinema desconstrutivista são usadas para criar um distanciamento no mesmo sentido referido por Walter Benjamin em relação ao teatro e, ao contrário daquelas estratégias usadas no cinema dominante, que têm como objectivo o contrário, envolver o espectador o mais possível, procuram também situar o espectador numa posição crítica face ao que está a ver.

Uma das fórmulas mais comuns no âmbito do cinema de Hollywood para procurar envolver o espectador no filme, e desta forma possibilitar a identificação com as personagens, é através de um processo de fechamento. Annette Kuhn torna claro o funcionamento e as consequências desta estratégia:

[...] classic narrative codes structure relations for spectator identification with fictional characters and also with the progress of narrative itself. By means of these identifications, the spectator is drawn into the film, so that when the questions posed by the narrative are resolved by its closure, the spectator is also “closed”, completed or satisfied; in cinema, this partly operates through the “binding in” process of suture (157-158).

Este processo de fechamento que Kuhn descreve é realizado através de estratégias que mantêm a ilusão de transparência em relação ao real e de verosimilhança da imagem

cinematográfica, mantendo assim o espectador numa posição passiva de receptor. A eliminação de possíveis traços da presença do equipamento fílmico é uma das estratégias fundamentais para procurar evitar uma consciência de distanciamento em relação ao que surge no ecrã por parte da audiência. A interpelação da câmara por parte de Orlando quebra a quarta parede, que separa as personagens e os espectadores, chamando a atenção para a presença da câmara e para o facto de que o espectador está perante um filme; desta forma quebra a ilusão e o carácter de verosimilhança, que marca ideologicamente o cinema de Hollywood.

O olhar de Swinton, ao quebrar a ilusão, põe em causa o olhar dominador da câmara, criando uma instabilidade no olhar que funciona como uma extensão da instabilidade de género no filme. Por seu lado, ao questionar o olhar dominante da câmara está necessariamente a apontar para o carácter de construção desse mesmo olhar e para formas de o reformular. Potter desfaz desta maneira qualquer relação de inevitabilidade entre o olhar dominador, quer o queiramos associar à masculinidade ou não, e o cinema. Tal como na novela de Virginia Woolf, em que a capacidade da visão para atingir o conhecimento real sobre a identidade aponta para a sua própria falência, no filme de Potter a câmara evidencia o carácter sempre subjectivo do seu olhar, condicionado por formas de representação que tal como os géneros se “naturalizam” através do discurso reiterado. A câmara abandona a posição de elemento dominante e passa a estar ao serviço da personagem no seu processo de auto-representação. Neste processo, embora parta de fórmulas pré-existentes, evidencia o seu carácter de construção cultural e coloca o ênfase no posicionamentos da personagem no discurso, no texto fílmico: no contexto em que se encontra e nas contingências que caracterizam cada período da História.

A posição do espectador de Orlando não é a posição tradicional passiva e ao mesmo tempo dominante em relação ao mundo que anonimamente observa. Como referi, o movimento da câmara no filme de Potter aponta para um determinado carácter auto-reflexivo; a *mise-en-scène* e o desempenho dos actores sugerem o artifício através da performance; tudo isto contribui para quebrar a ilusão da audiência. Sally Potter não apenas faz uma re-escrita pós-moderna da novela de Virginia Woolf, como também recorre a técnicas modernistas, ou brechtianas, e impõe-lhes um carácter pós-moderno, ao torná-las estratégias fundamentais no processo de questionamento das identidades de género. O espectador, tal como Orlando, é colocado numa posição que é também ela contraditória. Sally Potter aponta para a

possibilidade de ler o cinema de outra forma, como também de ler as identidades a outra luz. A marca ideológica de um cinema que procura a ilusão do real pode ser estendida até uma perspectiva essencialista das identidades, que recusa a contradição para que as falhas nas construções de género apontam. Ao quebrar a ilusão, Sally Potter aponta para a ideologia que sustém e naturaliza as identidades no contexto de uma heterossexualidade compulsória, ofuscando os conflitos no seu interior.

As implicações da não masculinização de Tilda Swinton são grandes ao longo do filme. Um dos momentos em que se torna num aspecto fundamental, que é preciso analisar aqui, é no contexto do romance de Orlando com Sasha, que surge assim com uma dimensão que aponta para um encontro entre mulheres<sup>17</sup>. No filme de Sally Potter a relação entre Orlando e Sasha é revestida por um carácter de transgressão das fronteiras de género, o que lhe incute uma dimensão que não está no texto de Virginia Woolf; a ambiguidade da aparência de Sasha, bem como de Orlando, de certa forma sugere-o, mas no filme há de facto outros

---

17 O desejo homoerótico é sugerido não apenas na cena entre Orlando e Sasha; um outro exemplo é o momento em que Sally Potter coloca em cena, num palco montado na superfície gelada do Tamisa, a morte de Desdemona, em *Otelo*, de Shakespeare. Quando o actor que representa Otelo abraça o jovem actor que desempenha o papel de Desdemona, o desejo homoerótico, desta vez entre homens, ecoa o anteriormente sugerido entre mulheres de uma forma que aponta para o carácter polimorfo do desejo, embora, o contacto entre os dois esteja revestido de uma aparência heterossexual. Segundo Judith Butler, as práticas sexuais não normativas questionam a estabilidade dos géneros como categoria analítica. Se o género não pode ser entendido como consolidado através de uma sexualidade normativa, há necessariamente uma crise de género específica em contextos não heterossexuais. A ideia de que as práticas sexuais têm o poder de desestabilizar os géneros e de que práticas normativas fortificam géneros normativos baseia-se na sua leitura de “The Traffic in Women”, de Gayle Rubin. Segundo Judith Butler, uma vez que um enquadramento heterossexual seja posto em causa, o sentido de pertença a um género por parte do sujeito é também posto em causa. Ser *gay* é neste sentido uma espécie de forma de perder o lugar no género. Podemos, assim, considerar que a presença do desejo homoerótico no filme de Sally Potter ultrapassa um carácter de sugestão da fluidez do desejo, apontando também para as falhas e incoerências no interior das categorias identitárias construídas num enquadramento heterossexual.

aspectos a ter em conta.

A roupa pouco ornamentada, escura e de corte justo de Sasha, contrasta com a indumentária brilhante e visualmente complexa de Orlando desde o momento em que este a vê pela primeira vez. Apesar de a roupa de Orlando não diferir muito da de outros elementos da corte inglesa, que se encontram presentes, no que diz respeito ao corte, a textura e os brilhantes dão-lhe um carácter excessivo em termos visuais em comparação com as outras figuras em cena. Este contraste entre as roupas de ambos – em que a roupa do elemento masculino é mais ornamentada que a do elemento feminino –, em conjunto com o que desde o início é evidente para qualquer espectador em relação ao sexo de Swinton, sugerem desde logo um carácter ambíguo em termos de género ao romance entre Sasha e Orlando.

Para Leslie K. Hankins o tratamento de Potter de *Orlando* representa uma traição «de uma carta de amor entre mulheres» (1995:168), referindo-se obviamente à ligação entre *Orlando* de Virginia Woolf e a relação desta com Vita Sackville-West. Ela aponta para o casting de *gays* (Quentin Crisp e Jimmy Somerville) mas lamenta que «a presença lésbica no filme prime pela sua ausência» (idem:172). Por seu lado, Eileen Barrett afirma que Potter realizou uma fantasia para *gays* e não para lésbicas, dizendo que Swinton «é convincente apenas como gay» (1995:198). Para a crítica lésbica houve um apagar do carácter sáfico da novela de Virginia Woolf. Eileen Barret sublinha, por exemplo, o facto de Sally Potter chegar a acrescentar ao filme cenas que sugerem o desejo entre homens, mesmo não estando na novela de Virginia Woolf, ao mesmo tempo que não transpõe para o filme a relação entre Orlando e Nell:

The bonding between Orlando and the Turkish Khan – a scene that is not in the novel – exudes the homoerotic [...] [while] Potter omits the lesbian scenes between Orlando and Nell that are in the novel (idem:198).

Por seu lado, Roberta Garrett considera que o romance entre Orlando e Sasha é um romance lésbico. Não pretendo aqui aprofundar uma argumentação contra nenhuma destas posições. Parece-me, no entanto, que abordagens baseadas em pressupostos essencialistas, desde perspectivas *gays* ou lésbicas, falham necessariamente pelo facto de que não reconhecem que, tal como Virginia Woolf, a abordagem do desejo por parte de Sally Potter aponta para uma

visão fluida deste; ambas não procuram justificar um lugar para práticas sexuais não normativas apelando a argumentos essencialista: a estratégia é a de desnaturalizar as identidades e o desejo, mostrar que não há uma essência que o defina, não há uma predisposição natural, biologicamente configurada. O desejo é, nesta perspectiva, fluido e produto de um conjunto de identificações. Porém, o filme de Sally Potter, ao distanciar-se de questões relacionadas com a orientação do desejo de uma perspectiva psicanalítica<sup>18</sup>, permite-nos analisar o desejo também como um conjunto de signos que pode ser interpretado.

Em alguns momentos do romance de Orlando com Sasha, é concedido àquele o olhar da câmara, o que não deixa de ser significativo no contexto da construção da masculinidade da personagem, uma vez que assim lhe atribui a autoridade geralmente ligada à câmara. Kaja Silverman, ao analisar o olhar da câmara quando este é atribuído a uma personagem, põe a questão da seguinte forma:

In fact, the only truly productive gaze in the cinema is that of the camera [...] However, just as a shot of a character within the fiction engaged in the activity of seeing functions to cover over the camera's coercive gaze, so the representation of the male subject in terms of vision has the effect of attributing to him qualities which in fact belong to that same apparatus – qualities of potency and authority (1983:223).

A cena 12, em que Orlando vê Sasha pela primeira vez, é um dos casos em que o poder do olhar da câmara é dado a Orlando. A filmagem segue parâmetros convencionais: começamos por ver Orlando a patinar com a sua noiva, Euphrosyne. Subitamente algo que acontece fora do enquadramento desperta a atenção de Orlando. O plano seguinte revela ao espectador que o que despertou a atenção de Orlando foi Sasha. Os planos que se seguem apresentam Orlando a conversar com o conde de Morey enquanto o seu olhar está apontado para Sasha. O seu olhar confunde-se com os planos da câmara. Sasha sente que está a ser observada, mas não é capaz de distinguir de onde vem esse olhar, o que é posto em evidência

---

<sup>18</sup> Há um momento em que a questão da identificação é abordada, porém de forma paródica. Refiro-me à cena número 10 em que Orlando posa, juntamente com Euphrosyne, a sua noiva, para um pintor que os está a retratar; por trás deles há um quadro dos pais de Orlando em relação ao qual Orlando está na posição da sua mãe e Euphrosyne ocupa o lado do seu pai.

pelo *close-up* que lhe é feito em que parece estar à procura de algo. O olhar de Orlando controla toda a cena; Sally Potter oferece-lhe o poder enunciatório que no cinema é tipicamente atribuído a personagens masculinas em contexto heterossexual. Porém, a forma como o faz não pode ser desligada de um certo tom irónico.

Num ensaio dedicado à questão dos planos em Orlando, “Sally Potter's Orlando and the Neo-Baroque Scopic Regime” Cristina Degli-Esposti considera que o controlo enunciador do olhar é também dado a Orlando depois da transformação, logo, segundo ela, também lhe é atribuindo como mulher:

Orlando [...] is now the authoritative central figure of the narrative, a position, and a privilege that has been traditionally masculine. Potter's filme gives Orlando as a woman the chance to hold that privilege and to be equated with a man. Orlando in his dual identity, exits the frame as “the author of a text”, the maker of the word, a male prerogative by tradition (1996:90)

De facto, este olhar privilegiado é atribuído também a lady Orlando, porém Degli-Esposti, parece-me, não considera aquela que me parece ser a dimensão irónica da oscilação ao longo do filme entre olhares privilegiados e planos que objectificam o corpo de Tilda Swinton, quer na fase masculina, quer na fase feminina.

A autoridade do olhar da câmara é atribuída, por vezes, a lady Orlando, no entanto, a sua submissão aos condicionalismos é também evidenciada através dos ângulos de filmagem. Enquanto Orlando, como homem, comanda frequentemente o enquadramento através muitas vezes de planos da face demorados, depois da transformação, no século XVIII, lady Orlando surge normalmente em planos de corpo inteiro, sendo a sua beleza objectificada. Na primeira parte do filme os enquadramentos próximos da face de Orlando apontam para uma valorização das suas palavras e pensamentos em detrimento da sua aparência e das suas roupas. Na segunda parte, a ênfase é fundamentalmente colocada no corpo feminino de lady Orlando, nas formas excessivas das suas roupas e menos na expressão dos seus pensamentos. Na fase masculina, Orlando é também por vezes enquadrado em contra-picado – como por exemplo na cena 17 em que Orlando mostra a Sasha a sua propriedade –, apontando para uma



certa elevação da personagem; ou, então, encontramos-lo em locais elevados – como quando o vemos na ponte a olhar para o gelo que se derrete em baixo ou quando está sentado no topo de um escadote na biblioteca.

Se, por um lado, é atribuído a lady Orlando o privilégio do olhar da câmara, na sua fase masculina, Orlando também surge objectificado por esta, como, por exemplo, na cena nos aposentos da rainha em que o seu corpo é fragmentado de uma forma que lembra representações do corpo feminino no ecrã ou quando, na cena 38, nos banhos turcos, é enquadrado de corpo inteiro sublinhando a beleza física. Esta oscilação entre modos de abordagem da personagem – complicada ainda mais pelo facto de estarmos, na fase masculina, perante uma actuação em *cross-dressing*, que acentua a ironia – aponta para o carácter arbitrário das formas de representação no cinema. Quando Sally Potter filma Orlando masculino como se se tratasse de uma personagem feminina e lady Orlando como se se tratasse de uma personagem masculina, sugere que também as formas de representação são construções culturais capazes de ser reconfiguradas. As discussões geradas à volta das representações do sujeito feminino no cinema conduziram frequentemente à busca de outras formas de representação e por vezes até a uma procura de transcender o que se considerava ser a masculinidade da câmara. Sally Potter, ao fazer oscilar os “géneros” da câmara coloca em evidência o carácter arbitrário dos modos de representação; porém demonstra como não os podemos transcender, podemos, isso sim, repensá-los e reconstruí-los. Da mesma forma que as construções identitárias não podem ser transcendidas, as formas de representação também não o podem ser; podem porém ser repensadas e desmontadas.

Sally Potter traz para o seu filme uma razão para a mudança de sexo de Orlando, que na novela possui um carácter arbitrário. A introdução de uma razão para a mudança prendeu-se, segundo a própria, com as exigências do meio. Na introdução ao guião escreve:

Whereas the novel could withstand abstraction and arbitrariness (such as Orlando's change of sex), cinema is more pragmatic. There had to be a reason – however filmsy [...] (1994:xi)

A razão sugerida na narrativa para a mudança de sexo acaba por ser o efeito que as exigências do cenário de guerra em Constantinopla teriam tido sobre o Orlando masculino. Na cena 42:

*(Men are piling stones on the ramparts. At a cry from a look-out they start to throw them over the edge to be met by bloodcurdling screams.*

*The ARCHDUKE HARRY, looking in his element for the first time, thrusts a gun into ORLANDO's hands, then turns as a figure appears over the ramparts. The ARCHDUKE shoots and the man falls groaning to the ground.*

*ORLANDO runs over to him and bends over the youthful, dying man.*

*The ARCHDUKE appears at ORLANDO's side.)*

ARCHDUKE: Leave him! Leave him.

ORLANDO: But this is a dying man!

ARCHDUKE: He's not a man, he is the enemy.

(idem, p. 38)

Numa entrevista com Manohla Dargis, a realizadora torna clara a relação entre esta cena e a razão para a mudança de sexo:

[...] what Orlando is doing as a man at that point is facing the ultimate test every boy grows up holding somewhere in his psyche, that he may have to go to war, fight, kill or be killed. That is the moment Orlando realizes he can not, will not be a man in the sense he is being asked to (1993:43).

Através da mudança de sexo, mais propriamente através da razão que surge no filme, Sally Potter ecoa claramente as políticas pacifistas de Virginia Woolf, presentes, não só mas mais claramente, em *Three Guineas* e em *A Room of One's Own* – e também na ideia repetida ao longo da novela *Orlando* de que ele nunca passou a espada por ninguém.

Esta razão para a transformação aponta para um questionamento dos limites das construções de género e das suas relações com a categoria sexo. Ao considerarmos que a

transformação tem lugar por esta recusa de levar a masculinidade até aos seus limites, acabamos por encontrar um problema que é necessário abordar aqui. Numa perspectiva essencialista, o sexo determina o género. Este teste dos limites da masculinidade a que Orlando foi submetido e que, por falha dele, resultou na transformação, implica que Sally Potter sugira que, no caso da mudança anatómica de Orlando, foi o género que determinou o sexo; isto é, foi uma transgressão em relação ao que era esperado dele, de acordo com o seu género – o facto de não ter conseguido actuar segundo o modelo normativo de masculinidade – que teria determinado a mudança de sexo. Isto desafia claramente uma perspectiva essencialista.

Segundo Luce Irigaray, a identidade de género masculina depende da pulsão de morte, num sentido freudiano, que de acordo com ela não se encontra nas mulheres, que, incapazes de a possuir, actuam apenas como representações da pulsão de morte masculina no simbólico (Irigaray, 1985). Aplicar este modelo implicaria a negação do carácter de construção do pacifismo de Orlando, uma vez que a ligação feita por Irigaray entre a violência e uma essência masculina pressupõe que o anti-militarismo resulte e seja o resultado de algo mais profundo que uma simples transgressão das fronteiras de género, numa concepção estruturalista de divisão entre sexo e género. Orlando, segundo esta visão não teria que se tornar mulher: teria que se ter tornado mulher previamente! Só depois de se ter tornado mulher poderia revelar o seu pacifismo.

Donohue considera que Sally Potter não segue um modelo essencialista na linha do de Irigaray, ou seja, não estabelece uma inversão de géneros baseada numa dicotomia heterossexual radical. Segundo ela, a mudança de sexo é algo superficial, a essência de Orlando mantém-se. Donohue resume a sua resposta ao problema da seguinte forma:

We talked all the time about Orlando as a person rather than as a man or woman (1993:13).

Neste sentido, a transformação não afectaria realmente a personagem. Nega assim o carácter de transgressão, apontando para uma suposta essência humana por trás da personagem, que se teria mantido imutável, antes e depois da transformação. Esta postura acaba por pôr de lado a razão apontada por Sally Potter, contornando-a: nesta perspectiva não teria havido nada que

levasse à mudança, uma vez que Orlando de facto seria já outra coisa que não um homem; tratava-se apenas de um ser humano que como tal podia manter-se dessa forma. A transformação de sexo, por seu lado, tal como ela é justificada, envolve necessariamente um conflito entre a personagem e aquilo que era de esperar de si, tendo em conta a sua identidade de género e a construção normativa desta. Num paradigma de transcendência das identidades, Orlando poderia simplesmente ir para além dos géneros; porém não é isso o que acontece: Orlando transforma-se numa mulher. A personagem continua a possuir um género; Orlando não é só uma essência humana.

Depois da cena em que Orlando é confrontado com os limites da performance da masculinidade, associados ao assassinio no campo de batalha, encontramos a personagem a caminhar pelas ruas de Constantinopla, aparentemente abandonando o local de combate. Nesta cena a instabilidade da câmara que acompanha Orlando é uma extensão da instabilidade da identidade da personagem, isto é, de uma crise da sua masculinidade.

Aplicar qualquer uma das visões essencialistas, atrás enunciadas, à transformação de Orlando não serve para aclarar o problema criado pela razão que Sally Potter acrescenta ao filme. A inversão que a realizadora sugere no plano da relação entre género e sexo tem como consequência primária a desnaturalização desta ligação. Ou seja, ao sugerir como causa para uma mudança de sexo um questionamento dos limites da construção normativa de masculinidade, a realizadora aponta desde logo para o carácter construído da relação entre corpo e género, que apenas por isso pode ser invertido e/ou desconstruído. A existência de um elo natural entre a materialidade do corpo e a identidade invalidaria a possibilidade da sua inversão.

A razão para a transformação de sexo de Orlando pode apenas ser interpretada como uma metáfora da leitura do corpo e da constituição deste em função das categorias de género. Segundo Judith Butler:

[...] the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all.

[...] Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves

are established (1999:10).

Baseando-nos nesta perspectiva, podemos considerar que a transformação de sexo de Orlando como resultado da transgressão dos limites de género descreve metaforicamente e parodia o processo de normalização das identidades através do emprego da categoria género. Segundo Judith Butler, não é a materialidade do corpo que determina o género, mas sim é a categoria género que determina a leitura da materialidade do corpo e serve para constituir este como possuidor de um determinado sexo no discurso. No caso de Orlando, terá sido o género que determinou o sexo, isto é, foi o facto de não ter conseguido actuar segundo o modelo masculinidade que se teria esperado, que terá determinado a mudança de sexo. Apontar para a transformação em função de uma transgressão das fronteiras de género, como sugere Sally Potter, pode, assim, apenas ser interpretado como uma metáfora paródica deste processo através do qual o corpo é produzido através do emprego da categoria de género. Depois da transgressão de Orlando ao recusar levar a sua masculinidade até aos seus limites, o processo normativo necessariamente teria que conduzir a uma transformação de sexo. Sally Potter parodia, desta forma, não apenas uma ideia de relação natural entre sexo e género, mas também o suporte ideológico que sustenta o processo de normalização das identidades.

A cena da transformação de sexo é fundamental para entender a adaptação de Sally Potter. Quer na novela de Virginia Woolf, quer no filme, a ênfase não é colocada no carácter extraordinário do acontecimento, mas sim na forma como este é contado.

A primeira imagem que temos de Orlando depois da transformação é o seu reflexo no espelho. Segundo John Berger:

[the function of the mirror is] to make woman connive treating herself as,  
first and foremost, a sight (1972:51).

Observar a sua nudez no espelho não permite a lady Orlando a entrada no simbólico, pelo contrário, representa a sua exclusão em relação a este. A representação de lady Orlando nesta cena sugere a sua transformação num objecto de desejo, o que aponta para uma perda do seu poder enunciatório no plano cinematográfico. A forma como a beleza de Swinton é posta em evidência, quer na cena da transformação de sexo, quer, mais tarde, na cena em que está com

Shelmerdine, pode ser considerada como a transformação do corpo feminino num fetiche:

[...] an overly eroticized object that allays the anxiety aroused by its visible lack (Silverman, 1983:224).

A objectificação passa também pela roupa excessivamente ornamentada, como analisámos no capítulo anterior, que lady Orlando usa. As palavras de Addison resumem este desafio que se coloca a Orlando depois da transformação:

ADDISON: Ah – but I consider woman as a beautiful, romantic animal who should be adorned in furs and feathers, pearls and diamonds.  
(*He turns and Bows to ORLANDO.*) (Potter, 1994:45)

A plasticidade da cena da transformação – uma leve desfocagem na imagem, a luz brilhante que a envolve e a moldura ornamentada do espelho que reflecte a sua imagem – representam Orlando de uma forma que lembra um nú clássico. Embora Swinton esteja de costas para a câmara, o olhar do espectador é desviado totalmente para o seu reflexo no espelho. Vários críticos (Garrett, 1995:95) (Degli-Esposti, 1996:87) fizeram uma aproximação entre esta cena e o quadro de Botticelli *O Nascimento de Venus*, o qual, de certa forma, codifica o ideal tradicional de feminilidade. Como Vénus no quadro, Swinton retém a beleza mas é privada do dinamismo que até então tinha caracterizado a representação da personagem.

Depois da mudança de sexo encontramos, na cena 48, Orlando como mulher a ser vestida pelos seus empregados. A energia dos movimentos de Orlando, que anteriormente comandava a narrativa, está agora ausente enquanto inúmeras mãos lhe colocam o espartilho que funciona como uma metáfora da identidade feminina que a partir de agora terá que assumir. Na cena que se segue lady Orlando tenta deslocar-se através de uma sala repleta de mobiliário, que se torna num labirinto devido ao tamanho excessivo do seu vestido que a impede de se deslocar. Neste cena, a banda sonora acrescenta também um certo tom de dissonância e de ironia: um pavão canta enquanto Orlando se desloca pela sala.

A fluidez das identidades e do desejo, no filme de Sally Potter, como aqui já foi dito, é posta em evidência essencialmente na parte inicial; a vida de Orlando como mulher, até às

cenar finais passadas na década de 90, é caracterizada por uma rigidez de identidades e pela necessidade de conformidade na relação entre as categorias: sexo, género e desejo. As estruturas de poder e o carácter rígido da divisão sexual do século XIX, como Virginia Woolf sugere, acaba, definitivamente, por dominar Orlando também no filme:

ORLANDO: (*Lightly*) I think the spirit of this century has finally taken me and broken me.

(Potter, 1994:57).

Lady Orlando atravessa a narrativa, na segunda parte do filme, constrangida pelas roupas excessivas que apontam indexicalmente para a sua feminilidade. Quanto mais marcadas em termos de género, maior é o constrangimento que causam aos movimentos. As roupas excessivas de lady Orlando anteriores ao século XX restringem os seus movimentos, funcionando assim como metáforas do conflito entre a liberdade que procura e o papel que a sociedade lhe impõe.

Na cena 51, o carácter performativo destas é sugerido uma vez mais. Orlando, que o espectador até há bem pouco tempo tinha considerado como uma personagem masculina, está agora sentada numa sala com Pope, Swift, Addison e o arquiduque Harry; está com um vestido feminino em todos os sentidos excessivo, quer pelo tamanho quer pela ornamentação. O carácter performativo da indumentária é sublinhado, quer pelo facto de que o espectador tem necessariamente, pela sua aparência, que reler e reposicionar no contexto do filme a personagem, que até há pouco tempo era masculina, quer pela reacção das outras personagens masculinas, que, ao mesmo tempo que tentam definir o que é uma mulher, tomam Orlando como uma pelo seu vestido, apesar de tudo o que acontecera anteriormente. Sally Potter evidencia assim outra vez a ideia de que a roupa faz mais do que marcar uma masculinidade ou feminilidade natural escondida por baixo delas; nesta cena em que os poetas tentam definir qual é uma verdadeira feminilidade – segundo o espírito de rigidez das identidades de género que se começava a desenvolver – ela condiciona a sua resposta em relação à presença de lady Orlando; pela roupa Orlando torna-se uma mulher aos seus olhos. A roupa permite assim o reposicionamento do sujeito no discurso, mostrando, através deste processo, os mecanismos visuais que estão subjacentes à actuação social dos sujeitos.

O dinamismo que caracterizava Orlando na economia da narrativa, é substituído agora pela inação e o controlo do seu olhar é mais frequentemente trocado pela exibição da beleza de Swinton – embora haja excepções, como ficou patente aqui anteriormente. Esta mudança está perfeitamente de acordo com a transformação ocorrida no contexto da construção da feminilidade, no século XVIII. A fluidez da representação ou do desejo, característica da primeira parte do filme, dá agora lugar a uma ideologia rígida das posições de género e da heteronormatividade.

O *zeitgeist* que define os momentos históricos que se seguiram ao regresso de Orlando a Inglaterra revela-se na imposição institucional de uma identidade e, como na novela de Virginia Woolf, na exigência de uma total conformidade na relação entre o comportamento da personagem e essa identidade que lhe foi atribuída. O domínio do estado e das ficções sociais sobre Orlando mostra-se não só no contexto do processo judicial, que lhe é movido para determinar a sua identidade e a sua capacidade, ou não, para possuir as suas propriedades, mas também nas duas cenas que antecedem a sua entrada no século XIX.

A tensão homoerótica entre Orlando e o Arquiduque Harry, que referi no contexto da análise da novela, encontra-se menos explícita na adaptação de Sally Potter. É sugerida durante a fase masculina através de algum nervosismo que Harry parece sentir quando está na presença de Orlando, como acontece, por exemplo, na cena 41. Porém, a atracção daquele só se revela completamente depois da transformação. Surge por isso só numa dimensão heterossexual. A declaração de amor de Harry e o pedido da mão de lady Orlando é uma dessas duas cenas em que o poder dos estados modernos no controlo dos indivíduos é sugerido:

ARCHDUKE: (*Laughing nervously*) I confess! Orlando – to me – you were, and always be – weather male *or* female – the pink, the pearl and the perfection of your sex. I am offering you my hand.

(*The OFFICIALS bow and leave, coughing and embarrassed.*)

ORLANDO: Oh Archduke! That's very kind of you – yes – but I cannot accept.

ARCHDUKE: But I... I... *am England*. And you are mine!

(Potter, 1994:49).



Harry, ao identificar-se com o próprio estado, é ao mesmo tempo o dominador e o suposto salvador. Só ele pode dar uma vida digna a lady Orlando; apesar de tudo o que se passou, de toda a ambiguidade, ele está disposto a isso. Lady Orlando recusa e foge em direcção a um labirinto, que funciona como mais uma das metáforas da dominação feminina.

No final deste labirinto, lady Orlando cai e oferece-se á natureza. A natureza não responde, quem surge é Shelmerdine. Este cai do seu cavalo e encontram-se ambos frente a frente no chão. Ao contrário do que acontece na novela de Virginia Woolf, lady Orlando e Shelmerdine não se casam. Na adaptação de Sally Potter, lady Orlando perde assim a propriedade; Shelmerdine deixa-lhe uma filha.

Na cena 56, o diálogo entre Shelmerdine e Orlando voltam a ecoar a questão dos limites das identidades de género.

ORLANDO: You have fought, in battles, like a man?

SHELMERDINE: I have fought.

ORLANDO: Blood?

SHELMERDINE: If necessary, yes. Freedom must be taken.

Freedom must be *won*.

(ORLANDO *stares at* SHELMERDINE. *He smiles back at her.*)

ORLANDO: (*Tentatively*) If I were a man...

SHELMERDINE: You?

ORLANDO: I might choose *not* to risk my life for an uncertain cause. I might think that freedom won by death was not worth having. In fact -

SHELMERDINE: (*Shrugging*) – you might choose not to be a *real man* at all... say if I was a woman.

ORLANDO: You?

SHELMERDINE: I might choose not to sacrifice my life caring for my children, nor my children's children. Nor to drown anonymously in the milk of female kindness. But instead – say – to go abroad. Would I then be

–

(ORLANDO *and* SHELMERDINE *look at each other, and both smile in recognition.*)

ORLANDO: – a real woman?

(Potter, 1994:53-54).

O discurso de ambos mostra que podemos colocar em questão as categorias identitárias, mas não podemos sair do plano do discurso em que elas existem. É possível não ser um *homem verdadeiro* ou uma *mulher verdadeira*, mas não é possível simplesmente sair do campo das identidades de géneros. É possível reconfigurá-las, mas não abandoná-las indo em direcção a uma suposta essência que elas escondam. Orlando, na novela de Virginia Woolf, sabe que, apesar de a linguagem ser um meio imperfeito, ela é a ferramenta que possui para a expressão; as construções de género heteronormativas, apesar de imperfeitas, não podem ser abandonadas ou transcendidas; podem no entanto ser reconfiguradas. A transformação social no campo das identidades formadas no contexto de uma heterossexualidade compulsória, tal como ela me parece ser sugerida por Sally Potter, pode ser proposta através da subversão das identidades existentes, mas não da sua destruição pura e simples.

Depois do romance entre lady Orlando e Shelmerdine, este parte a cavalgar em direcção ao nevoeiro. Lady Orlando fecha então os olhos e quando os volta a abrir há um avião que a sobrevoa: estamos na segunda Guerra Mundial. Com uma gravidez já muito avançada, corre através do campo de batalha. Há então um novo corte e na cena seguinte ela coloca um manuscrito na mesa de um editor. Da mesma forma que Virginia Woolf traz até ao momento presente da escrita o tempo da narrativa, Potter expande o filme até à última década do século XX.

Depois da rigidez que caracterizou os últimos dois séculos, a imagem de lady Orlando volta a apontar para uma maior ambiguidade. De facto, nunca anteriormente Tilda Swinton tinha surgido com uma aparência tão masculinizada como no último quadro. Quando a encontramos sentada no escritório do editor, que analisara previamente o manuscrito que Orlando aparentemente havia escrito durante os quatro séculos<sup>19</sup>, as suas roupas – um casaco de cabedal, uma calças e uma botas, e o cabelo apanhado à trás –, bem como a sua posição, sugerem uma confiança masculina. Uma vez mais, Potter segue os modelos de representação das construções de género que caracterizam cada época; neste caso a moda dos anos noventa

---

<sup>19</sup> Sublinho o carácter aparente deste aspecto, uma vez que, ao contrário do que acontece na novela de Virginia Woolf, Sally Potter não inclui no filme referências concretas à escrita deste texto. O facto de termos na primeira cena do filme visto Orlando a escrever pode no entanto apontar para esta ideia de que se trata de uma obra que foi elaborando ao longo da vida.

surge caracterizada por uma maior ambiguidade, o que está, sem dúvida, de acordo com o *zeitgeist* destas últimas décadas. A ambiguidade é ainda mais acentuada quando lady Orlando, com a sua imagem menos feminina se comparada com aquela a que nos tinha habituado até havia pouco tempo, contrasta a sua aparência ao colocar o capacete e montar a sua mota com uma certa feminilidade que lhe é atribuída pela filha que está no sidecar.

Na última cena do filme, voltamos a encontrar uma performance de Jimmy Somerville. Desta vez surge como um anjo pós-moderno que canta no céu, enquanto na terra a filha de lady Orlando brinca com uma câmara de filmar, que lembra, como meio de expressão, a pena que Orlando há quatro séculos utilizava para escrever os seus poemas. Somerville, um dos símbolos do movimento *gay* no Reino Unido na década de 80, canta sobre um futuro melhor para todos aqueles que encontram na rigidez das construções identitárias um obstáculo à felicidade, apontando assim para um carácter aberto da narrativa que é a História, que, tal como Orlando, continuará sempre em permanente desconstrução e reconstrução.

## **Conclusão.**

It is one of the ambivalent implications of the decentering of the subject to have one's writing be the site of a necessary and inevitable expropriation. But this yielding of ownership over what one writes has an important set of political corollaries, for the taking up, reforming, deforming of one's words does open up a difficult future terrain of community, one in which the hope of every fully recognizing oneself in the terms by which one signifies is sure to be disappointed. This not owning of one's words is there from the start, however, since speaking is always in some way the speaking of a stranger through and as oneself, the melancholic reiteration of a language that one never chose, that one does not find as an instrument to be used, but that one is, as it were, used by, expropriated in, as the unstable and continuing condition of the "one" and the "we", the ambivalent condition of the power that binds.

– Judith Butler, *Bodies that Matter*.

O corpo de Orlando, na novela de Virginia Woolf, ou quando se confunde com Tilda Swinton na adaptação de Sally Potter, é uma superfície sempre em transformação, em que durante quatro séculos as construções hegemónicas de género se vão inscrevendo. Ao contrário do que sugerem as palavras da realizadora, discutidas na introdução a este estudo, Orlando não alcança no seu trajecto uma essência humana pura face às categorias identitárias, transcende a História; acaba, aliás, inevitavelmente por ser dominado por ela. Não só Orlando

não se coloca fora da História como Potter também não o faz enquanto escritora do guião e directora do filme. O *zeitgeist* pós-moderno, como procurei demonstrar, revela-se claramente na re-leitura de Virginia Woolf que informa o filme.

O que Sally Potter faz é muito mais interessante do que aquilo que afirma fazer. A sua adaptação de *Orlando* mostra, da mesma forma que a novela, como os sujeitos são constituídos discursivamente na História e na cultura. O carácter da representação de Orlando como um texto, um sistema de signos, não aponta para uma transcendência das identidades, mas sim para a forma como as estruturas de poder – no sentido avançado por Foucault –, as codificações sociais e categorias regulatórias constroem e condicionam as nossas leituras de género, sexo e desejo. O corpo de Orlando, na adaptação de Sally Potter, como na novela de Virginia Woolf, não procura oferecer conclusões, permite, isso sim, que seja lido como um texto, interpretado e analisado no seu contexto.

Orlando, criado por Virginia Woolf, revela-se como uma personagem em constante resignificação, aberta sempre a novas leituras e novas reconfigurações, quer seja no discurso crítico, quer seja no cinema, ou mesmo noutra forma de expressão artística – como sugere também o projecto de um libreto para uma ópera, que infelizmente nunca foi terminado. Sally Potter ao trazer a personagem para o cinema e ao relê-lo e ao re-escrevê-lo, da mesma forma que eu procurei criticamente fazer neste estudo, a partir de uma perspectiva pós-moderna do sujeito, mostra isso mesmo. Afinal, Orlando é como todos nós: em constante processo de construção.

Não se esconde nenhuma essência em Orlando. Orlando revela em todas as suas contradições a artificialidade da tentativa de fixação de distinções identitárias estáveis através de categorias fundadas em sistemas de diferenciação binários. Orlando não aponta para uma «'transcendência' das relações de poder contemporâneas, mas sim» para a necessidade de prosseguir «a tarefa difícil de construir um futuro a partir de recursos que são inevitavelmente impuros» (Butler, 1993:241). Na novela de Virginia Woolf, o “recurso impuro” fundamental, que permite o questionamento de uma visão essencialista das categorias identitárias, é a linguagem. Esta é impura porque está profundamente marcada pela cultura e pela História; possui em si as marcas inevitáveis dos modelos de dominação. Porém, “recursos impuros” são tudo o que possuímos. É possível, porém, virar o poder contra si próprio, num sentido butleriano, e é isso que Virginia Woolf faz quando mostra como as identidades se constroem

no discurso, sem uma essência que possa ser evocada para justificar ideologicamente uma distribuição do poder de acordo com hierarquias identitárias. Sally Potter, pela óbvia especificidade do meio, tem necessariamente que recorrer a outros “recursos impuros”. A performance de Tilda Swinton, ao demonstrar o carácter contingente do género e ao separar os actos de género de qualquer substância, demonstra aquilo que estes são realmente: uma construção cultural sem qualquer referente natural. Como qualquer construção, também as categorias identitárias podem ser repensadas e reconfiguradas. Desmontando uma ideologia essencialista de ligação natural entre género, sexo e desejo, recorrendo ao *cross-dressing* e a estratégias cinematográficas específicas, Sally Potter acompanha Virginia Woolf e sugere a possibilidade de reconfigurar as categorias identitárias, tornando-as menos normalizadoras e abertas à diferença. As relações de poder disparens entre sujeitos devido às suas identidades não são uma inevitabilidade biológica, são uma construção que é preciso questionar e refazer; para o fazer não podemos abandonar as categorias existentes, podemos no entanto virar o poder contra si próprio.

Há, sem dúvida, dimensões da identidade do sujeito que não foram abordadas neste estudo: refiro-me essencialmente à profunda relação existente entre categorias como género, raça, classe e nação na constituição da subjectividade. No âmbito dos estudos *queer*, e mesmo dos estudos pós-coloniais, existe já um conjunto de abordagens das correlações entre estas várias dimensões, numa perspectiva não essencialista. Vários autores têm, nos últimos anos, procurado, por exemplo, adaptar a teoria da performatividade de Judith Butler para o contexto da análise das identidades raciais, o que, parece-me, se tem revelado extremamente produtivo. *Orlando*, quer a novela de Virginia Woolf, quer o filme de Sally Potter, constituiriam objectos de estudo bastante interessantes também nesse plano. Esse seria, porém, um tema para outra dissertação.

## **Bibliografia.**

## **Bibliografia activa.**

- WOOLF, Virginia  
(1928) *Orlando, A Biography*, London: Pinguin Books, 2000.
- POTTER, Sally  
(1994) *Orlando*, London: Faber and Faber.

## **Filmografia.**

- POTTER, Sally  
(1992) *Orlando*, Adventure Pictures.

## **Bibliografia citada.**

- AIKEN, Conrad  
(1929) "Rev. of *Orlando*, by Virginia Woolf", *The Dial Feb.*, Boston, pp. 147-149.
- AUSTIN, John L.  
(1975) *How to do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press.
- BAKHTIN, M. M.  
(1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin: University of Texas.
- BARRET, Michèle  
(1999) *Imagination in Theory: Culture, Writing, Words, and Things*, New York: New York University Press.
- BARRETT, Eileen  
(1995) "Response: Decamping Sally Potter's *Orlando*", in *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf*, ed. Eileen Barrett E Patricia Cramer, New York: Pace University Press, pp. 197-199.



BARTHES, Roland

- (1973) "The Third Meaning: Notes on Some of Eisenstein's Stills", trans. Richard Howard, *Artforum* 11, nº 5.
- (1974) *S/Z*, trad. Richard Miller, New York: Hill and Wang.
- (1977) "From Text to Work," in *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, p. 155-64.

BAZIN, André

- (1948) "Adaptation, or the Cinema as Digest", In *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, Bert Cardullo (ed), Alain Piette e Bert Cardullo trad., London: Routledge, 1997, p. 41-51.

BERGER, John

- (1972) *Ways of Seeing*, New York: Penguin Books.

BUTLER, Judith

- (1988) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.", *Theatre Journal*, 40 (4): p. 519-531.
- (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*, London: Routledge.
- (1997) *Excitable Speech*, London: Routledge.
- (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

CASTLE, Terry

- (1986) *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford UP.

CAUGHIE, Pamela L.

- (1989) "Virginia Woolf's Double Discourse", in *Discontented Discourses*, ed. Marleen S. Barr e Richard Feldstein, Urbana: University of Illinois Press, p. 41-53
- (1991) *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*, Chicago: University of Illinois Press.

DARGIS, Manohla

- (1993) "Sally Potter: a director not afraid of Virginia Woolf", *Interview*, 23:6 (Junho), pp. 42-43.

DEGLI-ESPOSTI, Cristina

- (1996) "Sally Potter's Orlando and the Neo-Baroque Scopic Regime", *Cinema Journal* 36.1 (Outono), pp. 75-93.

DELEUZE, Gilles e Felix Guatarri

- (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

DERRIDA, Jacques

- (1976) *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1982) 'Différance', in *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press.

- DIBATTISTA, Maria  
(1980) *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven: Yale University Press.
- DONOHUE, Walter  
(1993) "Immortal Longing", *Sight and Sound* 3:3 (Março), pp. 10-14.
- EHRENSTEIN, David  
(1993) "Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter", *Film Quarterly* 47.1, pp. 2-7.
- EISENSTEIN, Sergei  
(1944) "Dickens, Griffith, and the Film Today", in *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
- ELLIOTT, Kamilla  
(2003) *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge: University Press.
- EPSTEIN, Julia e Kristina Straub (eds.)  
(1991) "London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture", in *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York: Routledge, pp. 112-41.
- FLORENCE, Penny  
(1993) "A Conversation With Sally Potter", *Screen* 34.3, (Outono), pp. 275-284.
- FLUGEL, J. C.  
(1971) *The Psychology of Clothes*, London: Hogarth Press.
- FOUCAULT, Micheal  
(1977) "Nietzsche, Genealogy, History", in *Language, Counter-Memory, Prctice*, ed. Donald F. Bouchard, New York: Cornell University Press.
- FREUD, Sigmund  
(1933) "Feminity", in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis, Pelican Freud Library*, vol. 2.  
(1905) "Three Essays on the Theory of Sexuality", in *A Freud Reader*, Peter Gay (ed.), New York: W. W. Norton, 1985, pp. 239-293.
- GARBER, Marjorie  
(1992) *Vested Interests: Cross-dressing and Cultrual Anxiety*, New York: Routledge.
- GARRETT, Roberta  
(1995) "Costume Drama and Counter-Memory: Sally Potter's Orlando", in *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*, ed. Jane Dowson e Steven Earnshaw, Atlanta: Rodopi, pp. 89-99.
- GLAESSNER, Verina  
(1992) "Fire and Ice", *Sight and Sound*, pp. 13-15.
- GILBERT, Sandra M.  
(1982) "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature", in *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel, Chicago: University of Chicago Press, pp. 89-99.

- HALL, Donald E.  
(2003) *Queer Theories*, New York: Palgrave MacMillan.
- HANKINS, Leslie Kathleen  
(1995) "Redirections: Challenging the Class Axe and Lesbian Erasure in Potter's Orlando", in *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf*, ed. Eileen Barrett E Patricia Cramer, New York: Pace University Press, pp. 168-184.
- HEATH, Stephen  
(1978) "Difference", *Screen*, Vol. XIX, N° 3 (Outono).
- HUYSSSEN, Andreas  
(1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan: London.
- IRIGARAY, Luce  
(1985) *Speculum of the Other Woman*, trans. G. C. Gill, Ithaca: Cornell University Press.
- JAMESON, Fredric  
(1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen.
- JENKINS, Greg  
(1997) *Stanley Kubrick and the art of adaptation : three novels, three films*, Jefferson: McFarland.
- KUHN, Annette  
(1993) *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London: Verso.
- LAQUEUR, Thomas  
(1990) *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge: Harvard University Press.
- LAURETIS, Teresa  
(1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: University Press.  
(1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- MACCABE, Colin  
(1974) "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses", *Screen* 15:2, Verão, pp. 7-27.
- MACDONALD, Scott  
(1995) "Interview with Sally Potter", *Camera Obscura* 35, p. 187-221.
- MARCUS, Jane  
(1981) *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Lincoln: University of Nebraska Press.  
(1983) *Virginia Woolf: A Feminist Slant*, Lincoln: University of Nebraska Press.  
(1994) "A Tale of two Cultures", *The Women's Review of Books*, xi:4 [Janeiro], pp. 11-12.

MINOW-PINKNEY, Makiko

(1987) *Virginia Woolf and the Problem of the subject*, Brighton: Harvester.

MOI, Toril

(1985) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London: Routledge, 1990.

MULVEY, Laura

(1989) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 14-26.

POUND, Ezra

(1968) "A Retrospect", in *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, New York: New Directions.

SEDGWICK, Eve Kosofsky

(1993) *Tendencies*, Durham, N.C.: Duke University Press.

SHOWALTER, Elaine

(1977) *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press.

SILVERMAN, Kaja

(1983) *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press.

(1986) "The Fragments of a Fashionable Discourse", in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, ed. Tania Modaleski, Bloomington: Indiana University Press, pp. 139-152.

(1992) *Male Subjectivity at the Margins*, New York: Routledge.

STAM, Robert

(2005) *Literature through film : realism, magic, and the art of adaptation*, Malden: Blackwell.

STAM, Robert e Alessandra Raengo

(2004) *A companion to literature and film*, Malden: Blackwell.

(2005) *Literature and film : a guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden: Blackwell.

STREET, Sarah

(2002) *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Films*, London: Wallflower Press.

TRUMBACH, Randolph

(1991) "London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture", in *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed. Julia Epstein e Kristina Straub, New York: Routledge, pp. 112-141.

WALTER, Benjamin

(1973) *Understanding Brecht*, London, New Left Books, 1973.

WARNER, Michael (ed.)

(1993) *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, London: University of

*Passing Between: Problemáticas da Identidade em Orlando de Virginia Woolf e na Adaptação de Sally Potter.*

Minnesota Press.

WILLIS, Sharon

(1997) *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durham: Duke University Press.

WOOLF, Virginia

(1926) "The Cinema", In *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, Bonnie Kime Scott (ed), Chicago: University of Illinois Press, p. 840-844.

WAUGH, Patricia

(1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York: Methuen.

WEIL, Kari

(1992) *Androgyny and the Denial of Difference*, London: University Press of Virginia.

YEATS, W. B.

(1964) *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, London: Oxford University Press.

*Passing Between: Problemáticas da Identidade em Orlando de Virginia Woolf e na Adaptação de Sally Potter.*