

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara – SP**

**MARCELO BRANQUINHO MASSUCATTO RESENDE**

**DE *ORLANDO* A *ORLANDA*: PERFORMANCES TRANS  
NA LITERATURA DO SÉCULO XX**



**ARARAQUARA – SP**

**2019**

**Marcelo Branquinho Massucatto Resende**

**DE *ORLANDO A ORLANDA*: PERFORMANCES TRANS NA  
LITERATURA DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

**Bolsa:** CAPES

**ARARAQUARA – SP**

**2019**

Resende, Marcelo Branquinho Massucatto  
De Orlando a Orlanda: performances trans na  
literatura do século XX / Marcelo Branquinho  
Massucatto Resende – 2019  
106 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

1. Identidades trans. 2. Pós-estruturalismo. 3.  
Teoria queer. 4. Woolf, Virginia. 5. Harpman,  
Jacqueline. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARCELO BRANQUINHO MASSUCATTO RESENDE

## **DE *ORLANDO A ORLANDA*: PERFORMANCES TRANS NA LITERATURA DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 24 de janeiro de 2019.

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

#### **Presidente e Orientador**

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (UNESP – FCL – Ar)

---

#### **Membro Titular**

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCAr)

---

#### **Membro Titular**

Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila (UFTM)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo fomento à pesquisa, sem o qual não teria sido possível ser realizada.

A Jean Cristtus Portela, por todas as discussões, apoio, ajuda, carinho, atenção e paciência, e por sempre me desafiar e me tirar de posições confortáveis. Sem dúvidas, uma contribuição enriquecedora para essa dissertação.

Aos amigos Bruno Otávio, Victor Cabral, Cleslei Zanelli, Jéssica Fabrícia e Rafael Rissetti pela amizade, pelas festas, tardes, noites, almoços, passeios, viagens. Com certeza contribuíram indiretamente para essa pesquisa com leveza e bons momentos.

Aos meus pais, pela ajuda e apoio ao longo do período em que a dissertação foi escrita.

À Sofia Favero, que com a página *Travesti Reflexiva*, contribuiu para ser o pontapé inicial das reflexões aqui presentes.

Ao meu orientador, Cido, pela confiança e insistência, mesmo quando parecia perdido e sem caminho nas primeiras conversas.

Aos professores Jorge Valentim e Rodrigo Denubila, pelas leituras atentas e pelas importantes contribuições.

A ferida do Andrógino é a mais nítida na pele do mundo.

*A cicatriz do andrógino* - Rosiska Darcy de Oliveira

I want a body that I can live in  
I want a body with two dicks, three pouches,  
and five holes  
A body with no internal and no external  
I want a body that no one can kick out of  
bathrooms  
And then, I want no bathrooms [...]  
I want a body that no matter how dead we  
seem  
always wakes up clawing

*Collective Body Possum* – Jess Arndt

Eu e tu e todxs, e mesmo todxs xs que virão depois de nós, poderão não ter coragem de viver o que sentem – quem tem? – mas nunca, nunca nenhuma pessoa humana será reduzível a  $1 + 1 = 2$ . No dia em que eu e tu e todos os que virão depois de nós se conformarem ao  $1 + 1 = 2$ , terminámos como seres de ruptura, como motor, força motriz capaz de destruir tudo e de gerir o novo do caos.

*Trans Iberic Love* – Raquel Freire

## RESUMO

Ainda hoje, a transexualidade encontra-se assombrada pelo espectro da subalternidade e da marginalidade, uma vez que essa condição ainda remete áreas das ciências médicas a formas e modos de patologização, que surgem como herança da concepção moderna, falocêntrica e positivista do corpo, que refletiu em diversas áreas de conhecimento, mesmo na dos estudos literários, que tratam temáticas como essa a partir do viés da subalternidade. Com o desenvolvimento dos estudos culturais nos anos 1960, tornaram-se possíveis leituras *queer* de obras literárias sob a perspectiva da desconstrução, termo originado a partir dos escritos do filósofo francês Jacques Derrida, e, com o posterior nascimento do pós-estruturalismo, abriram-se as possibilidades de refutação a leituras fixas dos cânones literários, bem como a negação a uma versão fixa, teleológica e falocêntrica acerca da história da literatura. Os romances **Orlando** (1928), de Virginia Woolf, e **Orlanda** (1996), de Jacqueline Harpman, remetem a performances literárias de identidades trans (aqui englobando as manifestações da transexualidade, transgeneridade, travestilidade e intersexualidades) sob o prisma de diferentes nacionalidades, contextos políticos, socioeconômicos e posicionamentos artísticos circunscritos às suas autoras quando na data de publicação. Partindo de uma análise comparada das duas obras pretende-se encontrar pontos comuns e divergentes entre seus projetos literários e traçar uma arqueologia de romances trans do século XX, avaliando como a transcendência às heteronormas de seus respectivos contextos de publicação permite o revisionismo literário e a inscrição de uma tradição literária trans nesse período histórico que poderia ter contribuído com a formação de uma literatura, com identidades e subjetividades trans, como conhecidos no século XXI. Ou seja, o estudo de uma performatividade literária trans apartada do cânone.

**Palavras-chave:** Identidades trans. Pós-estruturalismo. Teoria *queer*. Virginia Woolf. Jacqueline Harpman.

## ABSTRACT

Until the present days, transexuality finds itself haunted by the spectrum of subalternity and marginality, since medical sciences still treat this subjectivity as a type of pathology and mental illness. The phallogentric and positivist vision of the body is a heritage from Modernity that reflects in many areas of knowledge, even within the literary studies. With the development of the cultural studies during the 1960s, it became possible to bring queer perspectives on literary works with the help of deconstruction, a term originated from the reception of French philosopher Jacques Derrida, which later caused the birth of poststructuralism, it opened some possibilities to refute fixed readings of the literary canon, as well as a denial of a fixed, teleological and phallogentric version of literary history. The novels **Orlando** (1928), by Virginia Woolf, and **Orlanda** (1996), by Jacqueline Harpman, offer literary performances of trans identities (comprehending manifestations of transexuality, transgender, travesty and intersexualities) from the point of view of different nationalities, political contexts, socioeconomical and artistical positions circumscribed to their authors within the date of publishing. Departing from a compared analysis of the two works, we intend to find both common and parting points between their literary projects and trace an archeology of trans novels from the 20<sup>th</sup> century, assessing how the transcendence to heteronormativity allows the literary revision and the inscription of a trans tradition in literature within the 20<sup>th</sup> century that could have contributed with the formation of transexual literature, identities and subjectivities as conceived by the 21<sup>st</sup> century. That is, the study of trans literary performativity separated from the canon.

**Keywords:** Trans identities. Poststructuralism. Queer theory. Virginia Woolf. Jacqueline Harpman.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. CAPÍTULO 1 – ALGUNS BINARISMOS: DOS ESTUDOS ANATÔMICOS À TEORIA QUEER .....</b>	<b>24</b>
1.1 As expressões de gênero policiadas: de Tirésias a Herculine Barbin .....	24
1.2 O nascimento das classificações binárias nos estudos da sexualidade .....	31
1.3 Pós-estruturalismo e teoria queer .....	33
1.4 Hermafroditismo? Androginia? Trans(sexualidade) (generidade)? Travestilidade?: a performance das identidades trans .....	40
<b>2. CAPÍTULO 2 – ORLANDO: UMA BIOGRAFIA?.....</b>	<b>43</b>
2.1 Sobre Vita Sackville-West e a criação de Orlando .....	43
2.2 A recepção crítica de Orlando .....	47
2.3 A performance do cânone .....	53
2.4 Problemas de gênero .....	60
2.5 Orlando e/é seu biógrafo .....	65
2.6 Outros Orlandos .....	68
<b>3. CAPÍTULO 3: ORLANDA, O DILDO DE JACQUELINE HARPMAN.....</b>	<b>72</b>
3.1 Jacqueline Harpman e a alterid(entid)ade belga.....	72
3.2 Deus e/é Jacqueline Harpman .....	76
3.3 Aline e o dildo encontram a narradora espalhafatosa de Harpman.....	83
3.4 E havendo Deus acabado no dia sétimo a sua obra, que tinha feito, descansou no sétimo dia.....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

A ideia para essa dissertação nasceu do interesse do autor para com questões relacionadas a gênero e sexualidade, especialmente no que se refere às manifestações denominadas como “transgeneridade”, “transexualidade” ou “travestilidade”. O interesse surgiu a partir da leitura de páginas do Facebook, tais como: a **Travesti Reflexiva**, em que a autora dos posts comentava seu cotidiano como travesti em Sergipe, no Estado de Alagoas, bem como seus desafios sobre inclusão social, os preconceitos e discriminações sofridas no transporte público, na faculdade de Psicologia e no ambiente de trabalho. O misto de conteúdos políticos com conteúdos simples me fez criar grande empatia pela personagem criada pela autora e fez com que meu interesse sobre a temática aumentasse.

Enquanto cursava, nessa época, o terceiro ano de graduação em Letras, pensava em como poderia unir literatura e transexualidade em um único trabalho. A grande dificuldade para colocar essa pesquisa em prática foi encontrar repertório para estudar a literatura não canônica, que discutisse temas marginais, estando em um curso cujo foco predominante recaía sobre escritores já mais do que consagrados na literatura universal. O resultado de muita pesquisa e do repertório obtido após 5 anos de graduação pode ser medido pelo cópulo do projeto, que une uma escritora ainda não estudada no Brasil e uma escritora renomada, que consta em qualquer lista de escritores cânones e de leituras obrigatórias.

A literatura sempre foi um espaço para que a dissidência se expressasse, de modo a reivindicar espaço e questionar a homogeneidade de qualquer discurso. A literatura do século XX foi um terreno fértil para a representação do deslocamento e do insólito em meio às revoluções estudantis, ao feminismo, à insurgência do movimento negro e gay, que se desdobraram nas pautas identitárias norteadoras de grande parte dos debates políticos neste início de século XXI.

Ainda hoje as sexualidades e as manifestações de gênero policiadas encontram-se assombradas pelo espectro da subalternidade e da marginalidade, uma vez que as ciências médicas ainda tratam essa subjetividade enquanto patologia. A percepção falocêntrica e positivista acerca do corpo é uma herança de uma visão da Modernidade que refletiu em diversas áreas de conhecimento, mesmo no desenvolvimento dos estudos literários na primeira metade do século XX, devido ao flerte do estruturalismo com o positivismo. Nas áreas que se debruçam sobre as manifestações artísticas, como os Estudos Literários, o mesmo espectro assombra obras que abordaram a fluidez de gêneros, visto que a eleição de

textos literários cânones implica em hierarquizar expressões artísticas, e frequentemente obras cuja abordagem se dá a partir de temas marginais não são bem aceitas pela academia. Com o advento dos estudos culturais nos anos 1960, tornaram-se possíveis leituras *queer* de obras literárias sob a perspectiva da desconstrução, termo originado a partir da recepção norte-americana dos escritos do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), abrindo-se a possibilidade de desarticular leituras fixas dos cânones literários, bem como a revisão a uma interpretação fixa, teleológica e falocêntrica da literatura, história, literatura da história e história da literatura.

A igreja, que na Idade Média era a principal fonte de biopoder no que concerne aos discursos sobre sexo, exercia-o por meio de seu principal dispositivo de controle sexual: a confissão, tal qual Foucault observa em **História da Sexualidade I**:

Foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo. Entretanto, ela se transformou consideravelmente. Durante muito tempo permaneceu solidamente engastada na prática da penitência. Mas, pouco a pouco, a partir do protestantismo, da Contra-Reforma, da pedagogia do século XVIII e da medicina do século XIX, perdeu sua situação ritual e exclusiva: difundiu-se; foi utilizada em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos. As motivações e os efeitos dela esperados se diversificaram, assim como as formas que toma: interrogatórios, consultas, narrativas autobiográficas ou cartas, que são consignados, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados (FOUCAULT, 1988, p. 62).

O dispositivo da confissão, que permitia que a Igreja mantivesse o controle dos fiéis por meio do medo, evoluiu, segundo Foucault, para dispositivos de sexualidade que visam ao controle social e de natalidade, os quais a partir do século XIX, surgem revestidos de ciências médicas e “psi” (psicologia, psiquiatria e psicanálise) e discursos sobre sexualidade em geral, que, por meio das classificações de desejos e práticas sexuais em categorias médicas, patologizava quaisquer comportamentos desviantes daqueles considerados como adequados pela sociedade e pela ciência. As arqueologias foucaultianas a respeito da construção desses dispositivos, que perpassa a história da própria sexualidade como tal, bem como as teorias de performatividade butlerianas, permitem compreender o motivo pelo qual pessoas hermafroditas, andróginas, intersexo, etc. passam, a partir do século XIX e XX, a terem o seu desejo de pertencimento ao gênero oposto (ou a nenhum gênero) patologizado e marginalizado, gerando a ansiedade social pela busca por um modo de materialização da identidade de gênero com a qual se sentem pertencentes.

A partir do século XX, a ansiedade de pessoas transgêneros surge materializada por meio de manifestações literárias de cunho autobiográfico. Alguns pesquisadores norte-americanos do campo dos estudos culturais, como Patrick Califia (2003) e Genny Beemyn (2011), fizeram um esforço em traçar uma historiografia de publicações de pessoas transgênero. Califia nota que a tendência da literatura de autoria trans é de cunho predominantemente autobiográfico e divide esse fazer literário em primeira e segunda onda, apontando, como principais marcos da primeira onda, o diário do Chevalier d'Eon de Beaumont, publicado após sua morte em 1810; a autobiografia de Herculine Barbin, publicada pela primeira vez por um médico legista em 1860, e posteriormente resgatada por Michel Foucault em 1970; e por fim, a autobiografia de Christine Jorgensen em 1963, a primeira mulher norte-americana famosa a assumir publicamente a sua condição transexual em seu país, cuja polêmica em torno de sua transgeneridade deveu-se principalmente ao fato de Jorgensen ter integrado o exército norte-americano e servido ao país durante a Segunda Guerra Mundial. A transição entre a primeira e a segunda onda da literatura trans é marcada, segundo Califia, pela publicação, em 1983, da autobiografia de Renée Richards, uma tenista e ativista transexual norte-americana. A partir de então, Califia nota que esse tipo de autobiografia passa a ser marcada pela consciência da própria condição e por uma militância característica da subjetividade contemporânea desse grupo social.

Assim como Califia, Genny Beemyn (2011) também busca historicizar as autobiografias de pessoas transgênero, e, para isso, parte do grande crescimento que as publicações do tipo tiveram durante os anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos. No entanto, Beemyn ressalta que a maioria dos esforços de construir uma memória para esse segmento tido como subalterno erra ao reproduzir uma mentalidade eurocêntrica, burguesa e supremacista, desconsiderando as manifestações literárias advindas de comunidades latino-americanas e negras, de modo a descartar a interseccionalidade como ponto de partida importante para entender a subjetividade trans contemporânea que, ao contrário do que foi estabelecido com a canonização das primeiras autobiografias, não pode mais ser considerada algo restrito a camadas burguesas.

A primeira autobiografia de autoria trans publicada no século XX da qual se tem conhecimento foi **Man into Woman**, de 1933, escrita por Lili Elbe, a primeira mulher a passar por uma cirurgia bem-sucedida de redesignação sexual. O livro, que mais tarde serviu de inspiração para o romance **A garota dinamarquesa (The Danish Girl, 2000)**, de David Ebershoff, é escrito como uma narrativa em terceira pessoa, porém é considerado como pertencente ao gênero autobiográfico por narrar a história de transição de Lili Elbe. Antes da

publicação de **Man into Woman**, o século XIX conheceu o **Diário de um Hermafrodita**, de Herculine Barbin, um intersexo francês nascido mulher e mais tarde considerado homem. Herculine Barbin deixou um diário em que contava sua história e suas memórias, tendo alguns trechos publicados pela primeira vez em 1872, pelo médico Auguste Ambroise Tardieu, sob o título **Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels, contenant les souvenirs et impressions d'un individu dont le sexe avait été méconnu. (A questão médico-legal da identidade em relação às malformações dos órgãos sexuais, contendo as memórias e impressões de um indivíduo cujo sexo era desconhecido)**. Os trechos publicados foram atribuídos a um pseudônimo chamado Alexina B, até que nos anos 1970 Foucault republicou o diário de forma integral e sob a autoria de Herculine Barbin. O texto republicado por Foucault, entretanto, não consiste em um manuscrito integral da publicação original, pois diversos trechos foram omitidos e excluídos da republicação. Além disso, com a intenção de manter a privacidade dos envolvidos em sua vida, Barbin atribuiu nomes fictícios aos personagens e aos espaços em que a narrativa ocorre.

Seguindo a autobiografia de Lili Elbe e a republicação das memórias de Herculine Barbin em 1970, o século XX viu a publicação de alguns outros títulos de biografias e autobiografias como **I Changed My Sex!: The Autobiography of Stripper Hedy Jo Star, Formerly Carl Hammonds** (1963); **I Want to Be a Woman!: The Autobiography of Female Impersonator Gayle Sherman** (1964); **Conundrum: From James to Jan-An Extraordinary Personal Narrative of Transsexualism** (1974); **Canary: The Story of a Transsexual** (1974); **April Ashley's Odyssey** (1983); **Emergence: A Transsexual Autobiography** (1977); **From Female to Male: The Life of Jack Bee Garland** (1990); **Suits Me: The Double Life of Billy Tipton** (1998), entre outros (BEEMYN, 2013).

Embora em volume menor, o mesmo movimento de publicação pode ser verificado a partir dos anos 1980 no Brasil. A primeira autobiografia do tipo, da qual se tem informação, é **A queda para o alto** (1982), de Anderson Herzer, em que ele, nascido Sandra, narra sua história de vida, incluindo sua passagem pela FEBEM<sup>1</sup> e os eventos que antecederam o seu suicídio em 1982, quando tinha apenas vinte anos de idade. A autobiografia conta com um prefácio escrito por Eduardo Suplicy, com quem Anderson trabalhou, e foi republicada em 2007. Como apontado por Moira (2018), o prefácio de Suplicy, escrito em 1982, após a morte de Anderson, refere-se a ele sempre no feminino e não valida a narrativa contada pela ótica de

---

<sup>1</sup> “Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor”, atualmente Fundação CASA/SP.

Herzer, uma vez que o mesmo optou por omitir acontecimentos e fatos de sua vida que lhe remetiam ao gênero ao qual não pertencia. A autobiografia de Herzer abriu caminho para a publicação de outras, como **Erro de pessoa: Joana ou João** (1984), de João W. Nery; **Meu corpo, minha prisão** (1985), de Loris Ádreon; **A Princesa** (1995), de Fernanda Farias de Albuquerque e Mauricio Jannelli. Esta última chama a atenção pelo fato de ter sido escrita por Mauricio Jannelli para retratar a história de Fernanda. Apesar de divulgado como uma autobiografia, o romance não foi escrito pela transexual, além de narrar com fatos fantasiosos a respeito de sua vida, que aparentemente não foram vivenciados por ela.

Mais recentemente, a publicação de autobiografias como **Vidas Trans: A coragem de existir** (2017), **E se eu fosse puta?** (2016), de Amara Moira e **Viagem Solitária**, de João W. Nery, republicação de sua primeira autobiografia, originalmente editada em 1984, são alguns exemplos de autobiografias publicadas recentemente por pessoas que se definem dentro do espectro da transexualidade, o que comprova que o tema nunca deixou de ter relevância para o meio literário.

Como demonstrado pelos estudos de Califia (2002), Beemyn (2013) e Moira (2018), podemos observar que há uma tradição literária inserida no campo da autobiografia de pessoas transexuais relatando seu processo de transformação sexual, social e de gênero. No entanto, muitas das autobiografias mencionadas, tal qual a de Lili Elbe, **Man into woman**, além de publicadas postumamente, foram também extremamente modificadas e alteradas por editores após sua morte. O mesmo pode ser notado a respeito dos escritos deixados por Herculine Barbin, cuja republicação nos anos 1970 não apresentava o texto integral como publicado pela primeira vez no século XIX, mantendo as omissões de nomes reais das pessoas e espaços envolvidos na narrativa.

Em **A queda para o alto**, publicada alguns meses após o suicídio de Herzer, há um posfácio escrito por Eduardo Suplicy que invalida a sua narrativa e afirmação enquanto sujeito transexual; em **A princesa**, temos uma narrativa escrita por um terceiro cuja autoria é atribuída ao biografado. Considerando os casos acima mencionados, seria possível pensarmos na possibilidade de pessoas cisgêneros (de acordo com Pinto e Bruns (2004), pessoas que se sentem bem com o órgão sexual e o gênero que lhes foram atribuídos no nascimento) performarem a identidade trans? No caso de **A princesa**, a autobiografia de Fernanda fora escrita juntamente com Mauricio Jannelli, um homem que, a partir dos relatos de Fernanda, ajudou a construir uma escrita autobiográfica. Assim, a partir de uma estratégia de leitura derridiana, que subverteria a oposição entre literatura de ficção e autobiografia como uma hierarquia arbitrária e com a conseqüente subalternidade do segundo gênero em relação ao

primeiro, seria possível inverter a lógica teleológica de pensamento teórico dentro dos estudos literários e pensar no campo definido como ficção literária enquanto um gênero que oferece subsídios para lermos a história da tradição a partir de suas margens? Seria possível, ao pensarmos no campo da ficção literária ao longo da primeira metade do século XX, localizar escritores e escritoras que, inconformados com a identidade de gênero que lhes foram atribuídas em nascimento, já buscavam meios de questionar o sistema binário de classificações sexuais?

Em 1927, Virginia Woolf escreveu o romance **Orlando: uma biografia** em homenagem à sua amiga Vita Sackville-West, uma mulher com a qual já havia se relacionado amorosamente por algumas vezes e por quem nutria uma grande admiração (GILBERT, 2014, p.7). Sendo assim, na primeira metade do livro somos apresentados ao aristocrata Orlando, homem abastado e aspirante a poeta, e na segunda parte, somos apresentados a Orlando, mulher poeta aristocrata que se vê obrigada a se adaptar às regras de uma sociedade patriarcal, como a adequação de suas vestimentas e comportamentos que são correlacionados a um sexo específico. Partindo de leituras recentes da obra, como aquelas feitas por De Melo (2014) e Garcia (2012), **Orlando** é um romance que levanta questionamentos à frente de seu tempo, podendo ser lido como um andrógino arquetípico do século XX ou como uma representação da travestilidade, partindo do pressuposto de que **Orlando** seja uma das primeiras representações literárias de uma identidade de gênero dissidente *avant la lettre* de um transexual. Assim como Lili Elbe e Fernanda Albuquerque, Orlando tem sua experiência de transformação relatada em uma narrativa que simula e ironiza as estruturas e as convenções literárias do que se entende por gênero biográfico.

Escrito em 1927 e publicado em 1928, contemporâneo à publicação de **Um teto todo seu** (1928-1929)<sup>2</sup>, o romance faz parte de um contexto em que a homossexualidade era tratada não mais como sodomia, mas como uma espécie de androginia interior ou como hermafroditismo da alma (FOUCAULT, 1988, p. 43-44). Se no século XX o romance seria vanguardista por discutir as diferenças e a subordinação do feminino ao sexo masculino, a discussão sobre identidade de gênero poderia ser trazida para o século XXI no que diz respeito à construção de uma narrativa cuja estrutura é uma paródia de um estilo canônico, assim a crítica ao falocentrismo oposicionista e hierarquizante presentes na tradição de

---

<sup>2</sup> Uma espécie de manifesto que funda o Feminismo, e conseqüentemente, os Estudos de Gênero no século XX, em que Virginia Woolf conta a importância do alcance da emancipação a partir da autonomia da mulher para os estudos e o trabalho. Woolf faz isso a partir da construção de uma figura de mulher andrógina, que culmina no último capítulo do ensaio. A androginia segundo Woolf é a forma de exaltar e engrandecer a mulher, de um modo similar ao que foi descrito por Simone de Beauvoir (2016) em **O segundo sexo**.

pensamento do Ocidente, que desde a Idade Média pregava a ideia de que a mulher é naturalmente inferior ao homem, por se tratar de um “macho falido e incompleto” (LEITE JR., 2011, p. 52-53) do inconsciente feminino. No século XVIII, a ideia de uma mulher querer transformar-se em homem era algo considerado viável pela ciência, mas o caminho oposto era tido como algo absolutamente inconcebível tanto do ponto de vista científico quanto no imaginário popular, conforme explica Jorge Leite Jr.:

Esta situação era uma inversão completa dos ordenamentos naturais e sociais. Representava antes de tudo uma involução antinatural hierárquica de poder. Dentro de tal lógica, uma mulher se vestir de homem é compreensível pelo objetivo de usufruir poder, prestígio e liberdade, mantendo assim, mesmo que indiretamente, a ordem e a hierarquia masculina. Mas o oposto é insuportável justamente porque coloca em xeque tal situação (LEITE JR., 2011, p. 58).

Ao retratar um aristocrata que percorre o caminho oposto daquele considerado concebível pelo imaginário popular, além de retroalimentado por teorias científicas que vinham ganhando força desde o século XVIII, Virginia Woolf desafia, por meio de uma linguagem que evidencia sua própria limitação para atribuir nomes e categorias às manifestações sexuais, a normatização de padrões de comportamento associados aos gêneros e seu próprio caráter aparentemente ontológico:

Mas Orlando era uma mulher – lorde Palmerston acabara de prová-lo. E, quando estamos escrevendo a vida de uma mulher, todos concordam que é aceitável prescindir da exigência de ação, substituindo-a pelo amor. O amor, disse o poeta, é tudo na existência de uma mulher. E, se olharmos por um momento Orlando escrevendo em sua mesa, cumpre admitir que nunca houve mulher tão apta para essa atividade. Sem dúvida, por ser mulher, além do mais uma mulher bonita e na flor da idade, ela em breve vai parar de fingir que escreve e reflete para, ao menos, começar a pensar num guarda-florestal (e, desde que seja num homem, ninguém se opõe a que uma mulher pense). Então vai lhe escrever um bilhetinho (e desde que sejam bilhetinhos ninguém se opõe a que uma mulher escreva) e marcar um encontro no domingo ao anoitecer e, chegando o anoitecer de domingo, o guarda-florestal assoviará debaixo de sua janela – sendo tudo isso, naturalmente, a essência da vida e o único tema possível para a ficção (WOOLF, 2014, p. 239-240).

A narrativa, que ora se passa por suposta biografia, ora por romance, tem como uma de suas características fundamentais a ambiguidade textual, a começar pelo seu gênero literário. Não há um consenso sobre o gênero ao qual **Orlando** pertence, de modo que a classificação do romance figura alternadamente entre “romance” e “biografia”. O narrador de



**Orlando** e seu personagem-título trazem consigo a ambiguidade, seja por oscilar entre a ironia e o lirismo na narração, seja por carregar uma identidade de gênero indefinida.

No que diz respeito ao campo das artes após a primeira metade do século XX,

Foram especialmente as artes plásticas, a literatura, o cinema e a crítica produzidos por mulheres e artistas de minorias, com sua recuperação de tradições enterradas e mutiladas, sua ênfase na exploração, em produções ou experiências estéticas, de formas de subjetividade baseadas em gênero ou raça e sua recusa de ater-se a padrões canonizados que acrescentaram uma dimensão totalmente nova à crítica do alto modernismo e à emergência de formas alternativas de cultura (HUYSSSEN, 1991, p. 46).

Assim, naquilo que se convencionou chamar de pós-modernismo, as identidades minoritárias passaram a encontrar e buscar uma preocupação estética voltada especificamente para suas questões e para a formação de uma identidade autoral própria. Com o advento dos movimentos sociais dessas minorias, surgem as denominações de literatura feminina, literatura negra, literatura gay, entre outras. À sombra de tais literaturas, está a de autoria trans, em que poucos foram os autores transexuais estudados ou que se destacaram nesse contexto, como Poppy Z. Brite, autor de **Lost Souls** (1992) e **Exquisite Corpse** (1996), em que a transexualidade não era objeto de seus romances góticos ou de suas comédias, demonstrando que autoria trans e literatura trans são coisas diferentes e não necessariamente correlacionadas.

Entre os romances publicados na segunda metade século XX, destacamos **Orlanda** (1996), de Jacqueline Harpman, escritora e psicanalista belga que viveu entre 1929 e 2012, até o momento nunca traduzido para o português, e que dá continuidade ao legado de Virginia Woolf. Para além do trocadilho óbvio do título, o romance trata de Aline, uma professora de inglês que, enquanto lê **Orlando**, observa um rapaz pelo qual se sente atraída, Lucien. Ao observá-lo e imaginar como seria estar no lugar de Lucien, sua consciência se transporta ao rapaz, gerando assim uma pessoa com o corpo masculino de Lucien e a consciência feminina de Aline. Essa nova pessoa é batizada de Orlanda pelo narrador.

O romance oscila entre a narração em terceira pessoa e a narração em primeira pessoa na percepção da consciência de Aline, ou Orlanda. Assim como a *différance* derridiana (DERRIDA, 2009)<sup>3</sup>, a personagem título recebe um nome para designar um terceiro elemento, que serviria não só como o suplemento de Aline, mas como uma terceira parte de si mesma para além da dualidade psicofísica, designando ao mesmo tempo ela e Lucien.

---

<sup>3</sup> A concepção de um terceiro elemento que se localiza no meio da arbitrariedade entre o significante e o significado, surgidos especialmente nos livros **A escritura e a diferença** (1967) e **Margens da Filosofia** (1972).

Mas eu ainda preciso encontrar um nome para esse personagem. Por falta de inspiração, o mais fácil seria Alan, masculino de Aline, mas seria uma opção preguiçosa! E onde ficaria a ambiguidade? Alan simplesmente é sem dúvida masculino, informação não procedente a respeito da personagem à qual os meus olhos mentais acompanham até o banheiro. Eu sempre admirei a sabedoria de Woolf em manter o nome Orlando após a troca de gênero, e continuar usando o pronome feminino, mantendo a confusão na mente do leitor. Eu a emularei. Vou chamar de Orlanda a metade foragida de Aline, e eu espero que o espírito de Virginia não me critique e não venha atrás de mim em meus sonhos e pesadelos, por isso estou informando-a, se estiver ouvindo, que isso é o humilde tributo de uma admiradora e não o plágio indecente de alguém desprovido de imaginação (HARPMAN, 1996, p. 19-20, tradução nossa).<sup>4</sup>

A narrativa de Harpman segue o legado deixado pelo romance de Virginia Woolf e também discute as limitações da linguagem para designar as expressões inerentes a gênero e identidade sexual. Porém, o texto traz consigo uma abordagem que se apropria da linguagem psicanalítica como forma de paródia, uma vez que se encaixa em ideais pós-estruturalistas no que concerne à formação da identidade, nas quais as questões científicas e do *fin de siècle* já se encontravam superadas. Assim como Orlando, Orlanda também se encontra em uma busca identitária.

No que concerne à literatura brasileira, como observado por Lima (2009), “no final do século XVIII Joaquim Manoel de Macedo já havia publicado **As Mulheres de Mantilhas**, em que Inez e Izidora se apaixonam, mas no final se descobre que Izidora era um rapaz, travestido de mulher para servir ao serviço militar” (LIMA, 2009, p. 2). Porém o primeiro conto brasileiro a ter uma personagem travesti como protagonista é “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr., de 1937, em que acompanhamos a história de uma travesti que deseja cantar na ópera de Milão, mas que por seu tom de voz é impedida de realizar tal atividade da forma como deseja. Nos anos 1950, é publicado **Crônica da Casa Assassinada**, de Lúcio Cardoso, que traz, em meio a várias camadas psicológicas, a presença da travestilidade em diversos personagens.

Em 1956, no mesmo ano em que **Diadorim**, de **Grande Sertão: Veredas**, vê a luz do dia com sua publicação, a escritora paulistana Cassandra Rios publica o romance **Georgette**,

---

<sup>4</sup> “Reste qu’il me faut trouver un nom à l’autre. Une inspiration médiocre irait au plus simple, et Aline donnerait Alain, mais quel manque de recherche! Et où serait l’ambiguïté? Alain, c’est Alain, c’est masculin sans equivoque, ce qui n’est pas le cas du personnage que les yeux de mon esprit suivent vers les toilettes. J’ai souvent admire la sagacité de Woolf qui, après le change de sexe, nome toujours son personnage Orlando en mettant les pronoms personnels au féminin, elle entretient ainsi le trouble dans l’âme du lecteur, et je vais la copier: j’appellerai Orlanda la moitié évadée d’Aline, et j’espère que l’âme de Virginia ne me le reprochera pas et ne viendra pas peupler mes nuits de cauchemars, ce pour quoi je lui signale, si elle m’écoute, que ceci est le timide homage d’une admiratrice et non le plagiat vulgaire d’une personne sans imagination.”

que insere uma protagonista transgênero e que, posteriormente, torna-se um dos romances de Rios que foram censurados pelo governo Geisel durante a ditadura militar. Por se tratar de um romance de formação, acompanhamos a infância, a adolescência e a idade adulta de Bob, um garoto vindo de uma cidade interiorana do Mato Grosso que se descobre atraído por garotos desde criança. Com o advento de suas primeiras experiências sexuais, Bob descobre ter prazer e talento para se vestir de mulher, uma vez que seus traços e sua beleza feminina realçam sua androginia, fazendo com que, eventualmente, ele adote o nome Georgette, não mais se reconhecendo como Bob. Assim, passa a receber a admiração e o ódio de diversos homens gays com quem mantém relações sexuais dúbias durante a narrativa. Dúbias porque ao mesmo tempo em que Georgette é usada para satisfazer sexualmente o desejo de homens ao longo da narrativa (com Artur, Lucas, o japonês e Clóvis), ela também passa a ser alvo de agressões, pois o fato de despertar a atração sexual destes homens faz com que eles sintam raiva por manterem relações sexuais com um pederasta/travesti.

Em 1965, já durante a ditadura militar, Rios publica o romance **Uma mulher diferente**, que traz como protagonistas o detetive particular Grandão e a travesti Ana Maria, de quem o assassinato é objeto de investigação do detetive. Para descobrir a verdade sobre sua morte, o detetive questiona e revive histórias de vários amantes e homens com quem Ana Maria havia se relacionado, o que lhe permite descortinar os preconceitos, as hipocrisias e os conservadorismos da sociedade brasileira.

- É que Ana Maria não é Ana Maria.
  - Como assim? Não entendi.
  - Ela era uma mulher diferente, não era ela...
  - O que a senhora está querendo dizer, que não diz nada?
  - Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu falar disso? Ela meneou a cabeça negativamente.
  - Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... uma *bicha*... Entendeu?
- A velha estava pasmada. Não podia demonstrar maior estupefação, desde o instante que Grandão aparecera, até lhe dizer que sua protetora fora assassinada, e agora revelar que ela não era mulher, que era um homem! Era absurdo! Estranho! Incompreensível! (RIOS, 2005, p. 39).

Segundo a recepção crítica da literatura de Cassandra Rios durante os anos 2000, sua obra parece fazer uso da linguagem preconceituosa e de termos patologizantes opressores como forma de crítica e resistência à censura e repressão, violências das quais a autora fora vítima ao longo de toda a sua carreira e vida pessoal, assim como seus personagens LGBTQ+. Pelo pioneirismo em trazer assuntos tabus como lesbianismo, travestilidade e homoerotismo

para a centralidade temática de sua literatura, Rios é tida por Santos (2005), Piovezan (2005) e outros estudiosos pioneiros de sua obra como a “papisa da literatura LGBTQ+ brasileira”. Por outro lado, se os romances homoeróticos da autora foram vítimas da censura e do moralismo da sociedade brasileira, sua literatura é até hoje ignorada pela intelectualidade e academia, pois, como aponta Amaral (2017), o fato de utilizar-se de uma linguagem coloquial e de fácil acesso fez com que seus livros atingissem e fossem lidos mesmo por camadas mais pobres da sociedade brasileira, caracterizando aquilo que o crítico define como “literatura de empregada”, um tipo de literatura que mesmo a senzala seria capaz de ler e se divertir, surtindo por um lado a censura e, de outro, o desprezo da casa grande.

No mesmo período de ditadura, destacamos a novela “O milagre” (1978), de Roberto Freire. Também censurado, traz a protagonista travesti Joselin, que, expulsa de casa e vivendo em São Paulo, narra o seu difícil cotidiano na violenta capital. Com o começo da Nova República, o romance **O Travesti** (1987), de Adelaide Carraro, dá voz a Jacqueline, que se define como um homossexual que se vê obrigado a ser travesti para que seu sustento, a prostituição, seja viável e garanta a sua sobrevivência na grande São Paulo. O romance de Carraro é o primeiro entre as narrativas citadas a trazer uma travesti narrando sua história em primeira pessoa. Por tratar do tema com uma linguagem fortemente coloquial e ser de grande teor realista, o romance permanece atual e relevante para discussões acerca dos direitos de travestis e transgêneros

Hoje, dia 8 de outubro de 1987, assim que acordei não me levantei logo, tive um pressentimento que eu teria um dia péssimo ou melhor, um dia de cachorro louco. Eu vou falar logo quem sou e o que faço, pois ficar aí descrevendo aquelas coisas do céu azul, sol brilhando, perfume das flores é lá pra escritor que está bem com a vida, barriga cheia e dinheiro aos montes. Eu não, eu tenho que dar a bunda para poder comer. Sou travesti, antes era viado. Então resolvi há poucos dias ser travesti. Bem, vocês vão me chamar de Jacqueline. Mas meu nome no registro é Rubens de Moraes Barros, até que é um nome bonito (CARRARO, 1987, p. 7).

A própria forma como Jacqueline relata sua vida vai ao encontro de como João Silvério Trevisan caracteriza, em **Devassos no paraíso**, a expressão da travestilidade no Brasil, definindo que “a prostituição acaba se tornando uma profissão quase inerente ao travestismo enquanto estilo de vida, no Brasil” (TREVISAN, 2002, p. 417). Assim como Rios, Adelaide Carraro foi uma das vítimas da censura literária durante a ditadura militar, e bem como sua colega de trabalho, permanece até hoje na marginalidade dos estudos literários, já que o testemunho de sua literatura sobre o funcionamento da censura e da exclusão de camadas

marginais como a das travestis não era, e ainda não, é considerado uma expressão literária válida pela academia. Por se tratar de textos populares e de fácil compreensão e leitura pelas camadas populares, a intelectualidade ainda se recusa a aceitar a validade de sua obra como o retrato de uma época e como a expressão de subculturas.

A partir da redemocratização do Brasil e com o surgimento de editoras especializadas no nicho gay, como a editora GLS Publicações, ganham espaço na literatura romances com protagonistas homossexuais e lésbicas. Algumas poucas dessas publicações também abrangem personagens trans e travestis, como é o caso do romance **Nicola** (1999), de Danilo Angrimani, que se apresenta como uma narrativa sobre o professor N.A., um homem casado que alimenta fantasias sexuais pouco ortodoxas, segundo sua própria visão conservadora de mundo, como, por exemplo, se vestir de mulher para transar com sua esposa. **Nicola** se desdobra em um esquema *mise-en-abîme* quando N.A. passa a escrever seu romance intitulado *Ele(a)*, em que seu alter-ego (Nicole) é uma mulher transexual (Nicola) que se muda para Londres e aprende a aceitar sua condição, ao mesmo tempo em que precisa se adaptar ao novo ambiente. A metanarrativa construída ao longo do romance faz com que sua estrutura seja ambígua, já que entre a narrativa do professor e a construção da narrativa por ele escrita há um mistério entre o que é autobiográfico sobre N.A. e seu *alter ego* e o que é apenas um simulacro-simulação da realidade criada pelo professor para seu *alter ego*, batizadx (optamos por utilizar a linguagem neutra por achar cabível para definir o gênero inespecífico) Nicola, protagonista do romance que escreve.

Havia uma campanha interna que ela havia disparado. Esta campanha despertara a Vagabunda, que queria dar para todo mundo; a Bicha em busca de um marido; mas todo o processo, o uso de roupas de mulher, principalmente, fizera nascer Nicole, que havia dormido milhares de anos dentro dele e agora renascia para ocupar um espaço que sempre lhe pertencera.

Vendo seu rosto de travesti na toaleta do restaurante-bar sentiu vontade de chorar:

- Quem sou eu? – perguntou ao espelho mágico.

O espelho respondeu:

- Você é um tarado filho da puta.

- Isso eu já sei, espelho. Quero saber quem eu sou: homem, bicha ou mulher?

-Você é os três: acorda bicha, vira homem no almoço e se transforma em mulher sob o efeito da Lua (ANGRIMANI, 1999, p. 48).

A marginalidade parece ser algo recorrente quando personagens trans aparecem em posição de protagonismo em romances de escritores brasileiros. Ao percorrer a representação da personagem travesti na literatura brasileira do século XX, Fernandes (2017) conclui que a

morte, o exílio e a dificuldade econômica são aspectos recorrentes que, juntos, denunciam a condição subalterna desses personagens na sociedade, que por sua vez se desdobra na literatura brasileira. Porém, tais aspectos literários funcionariam na intenção de denúncia e resistência, e não como reforço para a transfobia e o preconceito já enraizados na sociedade brasileira. O percurso de Georgette, Ana Maria, Jaqueline e Joselín atende, se não a todos, pelo menos a uma parte dos tipos de subalternidade apontados por Fernandes. Mesmo se tratando de um romance publicado em 1999, inserido no contexto de redemocratização do país, algumas isotopias apontadas por Fernandes (2016) aparecem em **Nicola**, uma vez que o personagem fictício de N.A. viaja a Londres para se (re)descobrir e viver a sua transgeneridade livremente, se depara com preconceitos e violência em território europeu, sendo, portanto, a transfobia é uma constante na narrativa. A situação econômica de Nicola em Londres também não é das melhores, cabendo a ela aceitar trabalhos subalternos para garantir sua sobrevivência.

Na contracapa da edição de 1999, o romance é anunciado como sendo o “Primeiro romance brasileiro a explorar a fluidez de gêneros, **Nicola** acompanha um personagem que se traveste com uma linguagem vigorosa, honesta e sem qualquer vulgaridade”, bem como o prefácio, escrito pela editora Laura Bacellar, que define o romance “a primeira obra brasileira (de meu conhecimento) a ter uma personagem principal tão fora dos padrões sexuais de nossa sociedade” (1999, p.8). Em **História concisa da literatura brasileira**, de Alfredo Bosi (2006), não consta nenhuma menção ao legado dos escritores brasileiros aqui mencionados, responsáveis pela representação de personagens travestis, transgêneros e lésbicas, nem mesmo Cassandra Rios, que foi uma escritora best-seller cujas vendas só seriam superadas anos depois por Paulo Coelho. Fica claro, portanto, que os esforços da ditadura militar em apagar os textos transgressores de Rios, Adelaide Carraro e Roberto Freire por meio da censura, unidos à seletividade e ao repúdio ideológico pela “literatura de empregada” por parte dos intelectuais da academia na eleição do cânone literário, contribuíram para que textos que trouxeram representações vanguardistas da subjetividade da comunidade LGBTQ+ na cultura brasileira fossem relegados ao ostracismo, cabendo a pesquisadores uma tarefa de arqueologia e redescobrimto literário.

Desse modo, sendo tantas as representações no campo literário da autobiografia que compõem uma tradição dentro de uma “literatura trans”, é de se perguntar se seria pertinente falar sobre a existência de uma literatura trans que se inscreve no campo da ficção, mesmo que Virginia Woolf, Jacqueline Harpman, Cassandra Rios, Adelaide Carraro e outros autores como esses não tenham se reconhecido como pessoas transexuais, seja por anacronismo, seja

simplesmente por não identificação. Nesse sentido, seria possível que o exercício literário de alteridade transcendesse a questão identitário-autoral na literatura? Quais são os modos de subjetividade captados por escritores que, no século XX, pautaram alguma obra literária sobre o prisma da dissidência de gênero sexual? Seria possível que esses escritores houvessem representado a subjetividade trans, contribuindo para a composição de uma tradição literária trans?

Para oferecer alguma resposta a esses incômodos e questões, e de modo a aprofundar a investigação sobre as possibilidades oferecidas pela literatura do século XX de performar (no sentido butleriano<sup>5</sup> da palavra) as subjetividades e a marginalidade atreladas às identidades localizadas no espectro da transexualidade, buscaremos analisar, ao longo dos próximos capítulos, a possibilidade de leitura de alguns dos romances supracitados.

No primeiro capítulo, buscaremos traçar uma breve história do desenvolvimento dos estudos anatômicos e das ciências médicas no que concerne às identidades trans. Ademais percorreremos o desenvolvimento dos estudos estruturalistas das ciências humanas ao longo do século XX, bem como o desenvolvimento do pós-estruturalismo e da teoria *queer* a fim de apresentar e definir conceitos com base no aporte teórico que dará embasamento para a pesquisa.

No segundo capítulo, analisaremos **Orlando**, de Virginia Woolf, cruzando os conceitos de performance, de Judith Butler, com os aspectos performativos que se dão de forma intencional, por meio da desconstrução proposital inserida no texto de Virginia Woolf. Do mesmo modo, examinaremos os aspectos performativos que ocorrem de forma não intencional, analisando a relação entre a autora e os rompimentos com a tradição – seja do gênero literário ou do autobiográfico.

Por fim, no terceiro capítulo, faremos uma leitura do romance belga **Orlanda**, de Jacqueline Harpman, que dialoga diretamente com o romance de Woolf, tanto por meio do título quanto através de seu conteúdo. Primeiramente, faremos uma apresentação da vida e obra da autora, que é pouco conhecida e estudada em território brasileiro. Pretende-se, assim, percorrer o romance publicado em 1996 a partir das teorias pós-estruturalistas de Judith Butler, Paul Preciado e Gilles Deleuze, investigando a linha tênue entre a performance e as pulsões da narradora para seu lado feminino e masculino, as relações entre Harpman e sua narradora, e a presença da alteridade.

---

<sup>5</sup> Refere-se à apropriação pela filósofa norte-americana Judith Butler do conceito de “performance” concebido pelo filósofo francês Jacques Derrida. Para encontrar explicações aprofundadas, consultar capítulos 1 e 2.

## 1. CAPÍTULO 1 – ALGUNS BINARISMOS: DOS ESTUDOS ANATÔMICOS À TEORIA *QUEER*

“Nem pederasta, nem mulher, nem homem, nem nada que outros pudessem designar, ele era ele, aquilo, qualquer coisa psíquica e mais acertadamente genética, estético e psicologicamente fantástico!”

Cassandra Rios, *Georgette*

### 1.1 As expressões de gênero policiadas: de Tirésias a Herculine Barbin

As ciências da Grécia Antiga eram fortemente baseadas em ideais metafísicos acerca do corpo e das experiências materiais, sendo o pensamento platônico, cuja oposição entre mundo real e mundo das ideias influenciou toda a formação do pensamento ocidental, aquele que talvez seja o maior expoente e a maior herança responsável por definir a modernidade e a contemporaneidade. A herança platônica, que se faz presente nas concepções de mundo e traz a inerente oposição entre plano real e plano das ideias, reflete em todas as áreas do conhecimento até a contemporaneidade, tal qual a divisão entre as ciências humanas, biológicas e exatas, na oposição entre corpo masculino e feminino e na hierarquia entre conceitos, visões e vivências de mundo.

Na Antiguidade, o modelo de sexo vigente em meio aos estudos gregos análogos ao de anatomia sexual aparentemente não abria margem para uma hierarquia entre homens e mulheres, já que os filósofos e estudiosos olhavam para os corpos masculino e feminino não como entidades opostas, mas como complementares entre si. Isso se deve ao fato de que para a ciência, a anatomia da vagina e do útero eram tidas como pênis e testículo internos, sendo assim, a mulher funcionaria como uma extensão do homem. Essa concepção, chamada de sexo único, será retomada durante os séculos XVIII e XIX. O orgasmo e a experiência corpórea eram frequentemente ligados às experiências metafísicas. Nas ciências que se ocupavam de estudar a sexualidade e a anatomia, a mesma lógica se aplicava

Se a mulher se excitar demais antes do coito iniciado, observa o escritor hipocrático, ela terá ejaculação precoce; então, não só seu prazer será menor – conclusão claramente baseada na observação dos homens sobre si próprios – como seu ventre se fechará e ela não engravidará. Em uma relação heterossexual exemplarmente reprodutiva, ambos os parceiros chegariam ao orgasmo ao mesmo tempo. Como uma chama que se inflama quando é respingado vinho sobre ela, o calor da mulher inflama-se com mais brilho quando o esperma do homem se espalha nele, dizia Hipócrates. Ela estremece.



O ventre sela-se. E os elementos combinados para uma nova vida são contidos dentro em segurança (LAQUEUR, 2001, p. 64).

Mesmo não desfrutando de homogeneidade e aceitação durante o período antigo, a percepção de mundo posteriormente postulada por Platão se faz presente na cultura e literatura clássicas. Em obras dessa época, era comum que personagens pudessem abandonar o plano físico para assumir a forma de deuses (um reflexo da oposição entre plano real/plano ideal), bem como que elas se transformassem em pedras, peixes, frangos ou quaisquer outros objetos e animais.

Tal percepção não possui relação direta com o princípio platônico de planos das ideias, mas parece convergir em alguns pontos com a forma de pensamento vigente na cultura antiga. De acordo com Brisson (1990, p.25), a ideia da transformação esteve sempre presente nas narrativas da literatura grega, seja na *Ilíada*, na *Odisseia* ou em Hesíodo. Nas *Metamorfoses* de Ovídio temos, como o próprio título da obra evidencia, transformações de todos os tipos ao longo da narrativa, entre elas, sete transições de sexo: a de Tirésias, Narciso, Sithon, Hermafrodito, Mnestra, Ífis e Ceneo. A de Tirésias consiste em um homem que, ao tentar ser melhor que cobras, é por elas amaldiçoado e transformado em mulher. Após a sua transformação, é considerado uma pessoa sábia e evoluída, uma vez que pertenceu a ambos os sexos, e por isso é chamado para aconselhar brigas de casais. Ao ser colocado para aconselhar e apartar uma briga entre Zeus e Hera, causa revolta em Hera por dar razão a Zeus e é então novamente transformado em homem, além de receber a cegueira como castigo. Por outro lado, há o mito de Hermafrodito, nome cuja origem não é muito clara, sendo a explicação mais aceita aquela que diz que

é o filho de Hermès e Afrodite, e cujo nome é uma combinação de seus pais. Alguns dizem que é um deus, que se manifesta de tempos em tempos entre os homens e que ele nasceu como um corpo marcado pela dupla natureza masculina e feminina, no sentido de que seu corpo tem o charme e a delicadeza que delimitam uma mulher, e a virilidade e energia de um homem. Outros dizem que aqueles que revelam naturezas desse tipo são monstros que aparecem raramente e que anunciam tanto tristezas quanto felicidades (SICILE *apud* BRISSON, 1990, p. 31).

A leitura de Ovídio para o mito de Hermafrodito é corroborada por essa explicação, uma vez que ele seria um filho de Hermes e Afrodite, que, enquanto se banhava nas águas do rio Salmacis, é atacado por uma ninfa que ali se encontrava, e o ataque termina quando ambos se fundem em um só corpo. De todos os personagens que têm sua sexualidade metamorfoseada na mitologia greco-romana, Hermafrodito é o único que mantém os órgãos

genitais masculinos e femininos após a transformação, ao contrário do que ocorre com Tirésias, Narciso, Sithon, Mnestra, Ífis e Ceneo. Após perder seu sexo único, Hermafrodito pede a seus pais que amaldiçoem as águas do rio Salmacis, e que todos os homens que se banharem ali percam sua virilidade.

De acordo com Brisson (1990), ao narrar as aventuras de Hermafrodito, Ovídio evoca o tema da bissexualidade simultânea, recorrendo ao domínio dos mitos para expor a fragilidade nas quais estão estabelecidas as diferenças sexuais e, possivelmente, do modelo de sexo único, já que é bem sabido que apesar do homem não ser tido como ser superior à mulher do ponto de vista anatômico e genital, a cidadania, no contexto da Grécia e Roma antigas, só era concedida aos homens brancos e ricos. Sendo assim, apesar do nome, o modelo de sexo único era uma tentativa de apagar a existência de um sexo feminino, pois nas artes a classificação binária entre homem e mulher era bastante difundida. O pensamento platônico e a percepção da sexualidade na Antiguidade refletem e comprometem o modo de compreensão ocidental da ambiguidade sexual, gerando a criação de categorias tidas como dissidentes, tal qual a androginia, do grego *andros* (homem) e *gynos* (mulher) (LEITE JR., 2011) expressa nos mitos clássicos. Portanto, entendemos aqui a androginia como um ser, mítico ou não, que reúne características de ambos os sexos em seu corpo e expressão de gênero.

No ensaio *Les aspects religieux de l'androgynie dans la littérature du XIXème siècle* (*Os aspectos religiosos do andrógino na literatura do século XIX*), Nelly Emont (1990) observa como as figuras andróginas, retomadas pelos romances franceses do século XIX, eram associadas à crença no fim do mundo e que o término daquele século representaria também o término do homem e da civilização. Já no século XX, no ensaio “Um teto todo seu”, Virginia Woolf constrói um raciocínio sobre a condição feminina que culmina na construção de um sujeito andrógino, refletindo sobre a existência de

dois sexos na mente, correspondendo aos dois sexos do corpo, e se eles também precisariam ser unidos para se conseguir completa satisfação e felicidade. [...] Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas (WOOLF, 2002, p. 120).

O tema da androginia, presente na literatura desde o *Banquete*, de Platão, serviria para evocar o saudosismo clássico de ausência de completude, representando o que não somos e o que não podemos ser. Posteriormente, o andrógino moderno do século XIX caracteriza a tragédia, o reflexo do fim de século, e o andrógino de Virginia Woolf evidencia a

ambiguidade sexual inerente ao ser humano, a despeito das lógicas binárias que passaram a dividir as expressões de gênero em dois em sua época.

No período da Idade Média, as representações do Diabo passam a surgir como hermafroditas. De acordo com Leite Jr. (2011, p.42), a androginia era associada ao gênero, que tomava forma na figura de Cristo, enquanto que o hermafroditismo era entendido como o sexo, o físico, que por sua vez, surgia na forma do Diabo. Conseqüentemente, aqueles tidos como hermafroditas eram queimados na fogueira por expressarem um papel sexual situado em um espectro que não atingia os polos extremos de masculinidade e feminilidade, sendo vistos como hereges que corrompiam a hegemonia da Igreja.

Com o Renascimento e o advento do movimento humanista, os hermafroditas deixam de ser perseguidos pela Inquisição. Por outro lado, aqueles que apresentavam características de ambos os sexos eram obrigados a escolherem um papel para desempenhar socialmente, sendo estes, obviamente, baseados na mesma oposição entre masculinidade e feminilidade que predominaram durante a Antiguidade e Idade Média. O individualismo que nasce nesse período traz a urgência de definição de cada pessoa a pertencer a um só corpo, e, portanto, a um único sexo. A ideia de simultaneamente pertencer aos dois sexos passa a não mais ser aceita. Outrossim, no século XVII, Descartes publica as bases do racionalismo, e com isso dá uma nova cara às relações de gênero entre homem e mulher, uma vez que o sexo feminino deixa de ser considerado inferior e derivado do homem, ou seja, passam a ser vistos como seres iguais.

No século XIX, surge o pseudo-hermafrodita, caracterizado por uma figura também cindida, porém não mais como combate cósmico, prodígio sexual ou milagre da natureza, mas como erro ou um defeito a ser corrigido. O século XIX testemunha o nascimento do “hermafrodita”, da “histérica” e dos “perversos sexuais” como categorias dissidentes, e, conseqüentemente, de condições clínicas patológicas (LEITE JR., 2011, p.64). É nesse contexto que a ciência da sexualidade surge.

Com fins de controle e manutenção de poder, a Idade Média e a Renascença potencializaram o modelo de sexo único, uma vez que essa noção continuou a predominar nas ciências médicas. Por outro lado, a falência desse modelo ficava cada vez mais evidente, uma vez que os médicos e estudiosos de anatomia valorizavam a experiência empírica e a observação subjetiva da anatomia do corpo para estabelecer as diferenças sexuais e lhes atribuir nomes e explicações conceituais. Sendo assim, os médicos (homens, brancos, ricos, logo os únicos com direito à cidadania) faziam uso da ciência anatômica com a intenção de tornar perene o modelo de cidadania e de direitos exclusivos a seu próprio grupo social. As

ciências médicas do século XVI já trabalhavam com a função de manter as estruturas heterofalocráticas – sistemas de privilégio do homem heterossexual com acesso ao conhecimento – no poder, atuando por meio de crenças de que o temperamento frio e gélido das mulheres seria um fator determinante para sua formação anatômica e genital, ao passo que alguns cientistas tentavam conceituar o corpo feminino como um homem imperfeito ou invertido, uma vez que o ventre era definido como o escroto feminino e o clitóris como o pênis feminino. Consequentemente, essas estruturas careciam de nomes próprios, sendo-lhes atribuídas nomenclaturas derivadas hierarquicamente de um suposto corpo canônico, isto é, o do homem.

Bartholin, um dos principais críticos do modelo de sexo único, argumentava que os defensores dessa ideia apenas articulavam seus preconceitos por meio da linguagem da ciência (*apud* LAQUEUR, 2001, p.116) para negar a existência de um suposto corpo feminino. Não por acaso, ao longo da Idade Média, a representação do Diabo surgia frequentemente associada à figura do hermafrodita e das mulheres. Porém, por mais que os médicos tentassem se esquivar do já desgastado e contestado modelo de sexo único, ainda assim recaíam na visão hierárquica de que a anatomia feminina seria uma repetição invertida do formato do pênis. Mesmo inseridos em um contexto onde a hierarquia homem-mulher era aparentemente menor do que aquela do modelo binário que insurgiria posteriormente, é possível extrair do discurso médico e filosófico clássico e neoclássico uma tentativa de apagar a existência de um sexo feminino.

Se na Idade Média, dentro de um sistema em que o modelo de sexo único é tido como o modelo canônico, a ambiguidade sexual servia como *status* político para uso de poder (LEITE JR., 2011, p. 49), no Renascimento o poder jurídico passa a exercer controle político e influência na forma como as pessoas expressavam seu gênero socialmente. O *status* do sexo na Renascença constitui um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que a ciência admitia a existência de um corpo hermafrodita, ou seja, de um corpo em que habitavam ambos os sexos simultaneamente. Seria preciso, no entanto, passar por diversas instâncias jurídicas e religiosas para estar autorizado a se assumir socialmente com o papel de gênero desejado. O reconhecimento da existência desse corpo não era sinônimo de direito ao reconhecimento social de uma indefinição sexual.

Para os médicos, havia um sexo único a despeito da classificação sexual masculina e da existência de um suposto sexo feminino dele derivado, mas a performance sexual do sexo masculino era vista como uma questão de status, uma vez que ter um pênis simbolizava ascensão social. Nesse sentido, mulheres que relatavam ter grandes clitóris e que

apresentavam comportamentos sexuais ativos e agressivos também poderiam desempenhar socialmente e culturalmente os papéis designados aos homens. Houve, então, a necessidade da criação de um grande dispositivo jurídico de controle social para legislar a respeito de quem poderia ou não representar esse papel cujos privilégios inerentes eram atribuídos exclusivamente aos homens e, desse modo, a construção de discursos sexuais foi sendo gradativamente implantada e buscada por suas instâncias geradoras.

Um caso notório ocorrido em território francês durante o século XVIII foi o do Cavaleiro d'Eon de Beaumont, um diplomata francês dos séculos XVIII e XIX que viveu os seus primeiros 49 anos como homem e os 34 últimos como mulher, sendo um dos notórios mitos da expressão da transexualidade na esfera pública europeia. Atualmente, é reconhecido como a primeira pessoa trans do território francês. Leite Jr. (2011) aponta o desdobramento do caso do Cavaleiro como algo bastante significativo para o modo pelo qual autoridades jurídicas, aristocráticas e eclesiásticas tratavam de casos como esse no período.

O Cavaleiro, que vivia desempenhando o papel social de homem, adequava suas roupas aos comportamentos que lhe eram designados – concebidos, então, como pertencentes ao gênero masculino, até ser obrigado pelo rei a se adequar ao seu sexo feminino e trajar vestimentas de damas da época. O escândalo foi tamanho, que, segundo o próprio Cavaleiro, em um boato que ele mesmo teria plantado alguns anos antes da Revolução Francesa, ele seria, na verdade, uma mulher que se fazia parecer um homem, na medida em que trajava vestimentas pertencentes aos nobres.

Esse episódio é um importante demonstrativo da crença popular de que seria inconcebível um homem se transformar em mulher. Era apenas aceito e compreensível que uma mulher assumisse comportamentos masculinos, pois isso era visto como uma forma de ascensão social, já que as mulheres, na época, se encontravam em posições muito abaixo dos homens. Logo, o processo inverso, em que um homem se transformaria em mulher, não encontrava nenhum respaldo popular ou científico.

O desfecho da história do Cavaleiro d'Eon foi com a sua adaptação ao sexo feminino, sendo obrigado não só a vestir roupas femininas pelo restante de sua vida, como também a ocupar os mesmo espaços físicos e hierárquicos relegados às mulheres, o que para ele foi o mais difícil, como afirma

eu preferia manter minhas roupas de homem (...) porque elas abrem todas as portas para a fortuna, a glória e a coragem. Os vestidos fecham todas essas portas para mim. Os vestidos só me deixam espaço para chorar a miséria e a

servidão das mulheres, e você sabe o quanto amo a liberdade (apud LEITE JR., 2011, p. 63).

Para além do caso do Cavaleiro d'Eon, a forma pela qual as relações entre poder e gênero eram juridicamente e medicamente tratadas na sociedade podem ser constatadas na autobiografia de Herculine Barbin (ou Alexina B.), publicada originalmente na França em 1874 por um médico legista chamado Ambroise Tardieu, e, posteriormente, resgatada e republicada por Foucault em 1978, dando voz e nome a Herculine, ao contrário do que havia sido feito por Tardieu.

Herculine se identificava como mulher, porém após algumas confissões aos padres do convento em que trabalhava, bem como exames médicos que tinham como objetivo averiguar seu “sexo real”, é denunciada e juridicamente forçada a abandonar sua vida e assumir um papel de gênero que fosse correspondente ao sexo que nele era, segundo as autoridades jurídicas e médicas, soberano. Assim, foi forçada vestir as roupas designadas a homens, a demonstrar atitudes, hierarquias, sentimentos, comportamentos, ou seja, papéis sociais atribuídos ao sexo masculino.

Sua história serve como uma sinédoque didática de como os mecanismos de fixação de gêneros funcionavam e se articulavam socialmente para exercer o biopoder, ou seja, um controle rigoroso da forma como os corpos reproduzem sexualmente e se expressam socialmente. Logo nas primeiras linhas dos manuscritos publicados em forma de autobiografia, Herculine Barbin expõe suas angústias e medos em relação à sua condição. Sendo um hermafrodita que viveu na França do século XIX, auge da criação dos dispositivos de controle sexual, principalmente no que se refere àqueles das esferas jurídica e religiosa:

Tenho vinte e cinco anos, e, mesmo que ainda jovem, eu me aproximo, sem dúvidas, dos termos finais de minha existência.

Eu sofri muito, e sofri sozinho! Sozinho! Abandonado por todos! Meu lugar não era bem delimitado nesse mundo em que me encontrava foragido, que me amaldiçoou. Nenhum ser vivo deveria conhecer essa dor imensa que me fise desde a infância, uma idade em que tudo é belo, porque tudo é novo e promissor (BARBIN, 2014, p. 25, tradução nossa)<sup>6</sup>.

A autobiografia de Barbin é tida por estudiosos como Beemyn (2011) e Califia (2003) como uma das primeiras da autoria de pessoas hermafroditas/transsexuais/transgêneros a serem

---

<sup>6</sup> “J’ai vingt-cinq ans, et, quoique jeune encore, j’approche, à n’em pas douter, du terme fatal de mon existence. J’ai beaucoup souffert seul! Seul! Abandonné de tous! Ma place n’était pas marquée dans ce monde qui me fuyait, qui m’avait maudit. Pas un être vivant ne devait s’associer à cette immense douleur qui me prit au sortir de l’enfance, à cet âge où tout est beau, parce que tout est jeune et brillant d’avenir”.

publicadas. O resgate da obra nos anos 1970 por Michel Foucault se dá em um momento em que muitas autobiografias de pessoas transexuais estavam sendo publicadas nos Estados Unidos e em outras partes do mundo Ocidental, representando um importante resgate histórico para a criação de uma tradição dentro desse gênero textual.

Como postulado por Laqueur, “a diferença sexual incomensurável foi criada no século XIX apesar de, e não em razão de, novas descobertas” (2001, p. 207). Mesmo que a natureza apresente inúmeras formas de reprodução sexual hermafroditas ou mesmo assexuadas, o viés ideológico utilizado pelos cientistas das ciências médicas a partir do século XVIII está em sincronia com aquele adotado pela sociedade falocêntrica como o padrão reprodutivo para a manutenção da economia heterossexual, aponta Butler (2017) ao discorrer sobre o caso de Herculine Barbin. A soberania do biológico sobre o cultural é o resultado de uma ciência pautada em dados que trabalhavam para convergir com a forma de sociedade que sobrevive de e por meio de hierarquias sociais embasadas pelo pensamento filosófico e científico, podendo manifestar-se em diversos níveis, sendo a hierarquia sexual e de gênero um dos grandes pilares pelos quais essa sociedade consegue se estabelecer.

## **1.2 O nascimento das classificações binárias nos estudos da sexualidade**

No Renascimento, o sexo pertencia a uma categoria social representada pelo gênero e pelo papel social que eram atribuídos ao indivíduo conforme o papel que era por ele desempenhado socialmente. O sujeito desse período, influenciado pela razão Iluminista, via-se como um ser unificado e centrado em torno de uma identidade hegemônica. Esse cenário, embora positivo para a mudança de paradigma eclesiástica típica da Idade Média, contribuiu negativamente para a construção de um binarismo de gêneros e sexualidades, pois corrobora o raciocínio de que entre os extremos mulher e homem, seria impossível que houvesse um meio-termo. Embora o movimento renascentista tomasse a Antiguidade e a cultura clássica como modelos para a construção de uma nova estética, o pensamento iluminista, inspirado por essa ideologia, não ofereceu respaldo para a retomada do andrógino como sábio, ou como sujeito transcendente da condição feminino-masculino, tal qual o legado deixado pelo mito platônico da eterna busca pelo seu oposto.

Thomas Laqueur (2001) aponta como sendo o século XVIII o período responsável por estabelecer a divisão restrita entre masculino e feminino como diferentes categorias sexuais. A disputa de poder nos espaços públicos foi transferida da categoria do gênero para a

categoria biológica, para a natureza, uma vez que a aparente oposição entre ambos serviu para que estes mecanismos fossem fundamentados. Sendo assim, o sexo passou a ser o alvo de estudos da biologia e da anatomia. Esses estudos, ainda que mais evoluídos e progressistas que aqueles empreendidos anteriormente, ou seja, durante o Renascimento e a Antiguidade, não eram totalmente desprovidos de ideologias falocêntricas, e privilegiavam a condição masculina sobre a feminina de todas as formas possíveis de representação de corpo ou científica.

De acordo com Leite Jr. (2011),

o hermafrodita que vai surgir no século XIX, mais uma vez cindido, porque agora um pseudo-hermafrodita, não é mais fruto de um combate cósmico, de uma união mítica apaixonada e ao mesmo tempo indesejada ou de infrações a regras espirituais, mas sim da medicina oitocentista e as recentes ciências da psique, tornando-se uma categoria clínica específica e distinta. Não mais uma maravilha da natureza, mas um erro desta. (2011, p. 65).

Com esta configuração, a partir do século XIX, a classificação dos gêneros em sexo biológico feminino e masculino ganhou novos contornos linguísticos, sociopolíticos, econômicos e históricos, uma vez que a genitália e suas estruturas ganharam nomes próprios ao invés de nomes derivados dos órgãos sexuais masculinos; o diagnóstico de pessoas hermafroditas passou a se valer da estrutura sexual e de instâncias sociais (históricas, políticas, econômicas, etc.) para julgar se a condição a ser seguida pela pessoa seria a masculina ou feminina. Essa estrutura responsável pela divisão de sexos contou com um aparato judiciário e religioso muito bem estruturados para que a sociedade fosse devidamente organizada com base em oposições hierárquicas que atribuem divisões e subjetividades específicas a cada sexo.

Além disso, o século XIX testemunha a criação de uma ciência da sexualidade, como foi observado por Foucault (1988). Nesse contexto, as sexualidades concebidas como dissidentes por subverterem o padrão heterossexual são discursivamente deslocadas para espaços teóricos e físicos da patologização, de modo que são estigmatizadas aquelas pessoas cujo comportamento sexual não é correspondente ao do homem branco pertencente à economia da família nuclear heterossexual e reprodutiva.

De tal modo, é compreensível que na contemporaneidade pessoas que se identificam como transexuais sintam-se deprimidas e angustiadas enquanto não conseguem adequar a própria sexualidade àquela imposta pelos dispositivos de controle, sendo a performatividade



transexual uma forma de materialização de identidades advindas das angústias causadas pelo não pertencimento social, como mostrado pelo estudo de Bento (2006).

O primeiro médico a teorizar sobre pessoas cujo sexo de nascimento era incompatível com o gênero ao qual pertenciam foi Richard Krafft-Ebing, um psiquiatra alemão que durante sua vida se dedicou aos estudos de sadomasoquismo, sadismo e sexualidade. Em 1886, Krafft-Ebing publica **Psychopathia sexualis**, em que analisa pacientes que relatam experiências de pertencimento ao sexo oposto. Krafft-Ebing chamou de “transmutação” o fenômeno de não pertencimento ao gênero de nascimento que lhe era relatado pelos seus pacientes. Posteriormente, dentre outras publicações relevantes advindas da literatura médica alemã, notamos a de Magnus Hirschfield, um médico que escreveu sobre homossexualidade e sexualidades dissidentes. Em seu livro **Tranvestites: The Erotic Drive to Cross Dress**, publicado em 1910, foi pioneiro no emprego do termo “travesti” para designar homens que se vestiam de mulheres.

No romance de Radclyffe Hall, **The well of loneliness** (1928), a personagem principal, Stephen Gordon, uma mulher homossexual que se identifica com o sexo masculino e é tratada como uma espécie de homossexual invertida se reconhece enquanto um ser andrógino, com identidade em trânsito, ao ler os escritos médicos de Kraft-Ebing sobre a transmutação sexual em forma de relatos de pacientes. Os médicos mencionados foram os primeiros a categorizarem as expressões de transgeneridade dentro de categorias que carregam valor de patologia ou de doença, o que demonstra a herança positivista, ou seja, visões discriminatórias e patologizantes com embasamento científico, que tem como ideologia norteadora as expressões de ordem, progresso e desenvolvimento tecnológico.

### 1.3 Pós-estruturalismo e teoria *queer*

Alguns sexólogos do século XIX, como Richard von-Krafft-Ebing, Magnus Hirschfield e Henry Havelock Ellis, foram pioneiros em empreender estudos com o objetivo de classificar as sexualidades em categorias distintas, empregando métodos difundidos e bem aceitos pela comunidade científica do período para avaliar as alegações de pacientes que se sentiam atraídos por pessoas pertencentes ao mesmo sexo, ou então de pacientes que diziam não se sentirem pertencentes ao seu corpo e sexo biológicos, necessitando, portanto, concretizar uma mudança de sexo.

Krafft-Ebing descreveu, em 1886, o caso de uma paciente que se sentia como uma mulher presa no corpo de um homem. Em sua descrição, utiliza os termos “sadismo”,

“masoquismo” e “fetichismo”, além, é claro, do termo que dá título ao livro, “psychopatia sexualis”, para patologizar os comportamentos considerados inadequados de seus pacientes.

Também no século XIX e XX, as teorias de Sigmund Freud tiveram grande impacto no campo científico, visto que a sua abordagem sobre a sexualidade caracterizava um método inovador de pensar as relações entre linguagem e inconsciente. As teorias freudianas contribuíram com o conceito do inconsciente, afirmando que o mesmo funcionaria como um dispositivo mental capaz de criar realidades e sentidos que fogem à consciência humana.

Nos anos 1960, o médico Harry Benjamin foi autor do livro **The transsexual phenomenon**, categorizando e classificando os comportamentos tidos como transexuais. Sendo ele, portanto, o pioneiro a empregar a palavra dentro da comunidade médica europeia. O termo foi posteriormente disseminado em território brasileiro e adotado por outros países.

Com o fim da segunda Guerra Mundial, associado à disseminação da reprodutibilidade técnica da arte e à ascensão da TV, a intelectualidade, durante a segunda metade do século XX, passa a testemunhar mudanças teóricas e epistemológicas a fim de acompanhar as revoluções estudantis, as quebras de paradigmas e as novas demandas apresentadas pela sociedade dentro de um espectro político que lutava contra as forças conservadoras dos donos do capital, que culmina na revolução de Maio de 1968 na França. Intelectuais franceses, como Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida, embora haja divergências, compõem o quadro de intelectuais que contribuíram para o desenvolvimento, de forma consciente ou não, de uma teoria crítica à visão heterofalocêntrica adotada pelas Ciências Humanas e pela Linguística até então.

Simultâneo a esse período, e servindo como um reflexo das mudanças que estavam sendo mobilizadas então, encontra-se o existencialismo de Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Merleau-Ponty, entre outros. Essa escola de pensamento, que abriga forte influência da filosofia de Nietzsche e Heidegger, remete à ideia de que “a existência precede à essência”, contradizendo o pensamento existencialista tradicional. Dentre os pensadores citados, destaca-se Simone de Beauvoir, que uniu a ideia de liberdade, conceito fundamental da corrente existencialista, com o feminismo, assim pregando a ideia de que um feminismo emancipatório seria aquele que converge para a liberdade da mulher. O principal legado do pensamento existencialista é a noção de que não há uma existência ontológica do ser, portanto, não há qualquer tipo de identidade pré-estabelecida. Assim, as identidades são construídas a partir da experiência e do plano físico.

**O Segundo Sexo**, de Beauvoir (2016), consiste em uma obra que advoga para que as mulheres se apropriem de espaços e locais dos quais elas foram marginalizadas e relegadas a

posições coadjuvantes; tendo como base o pensamento de que a identidade atribuída à mulher, que se traduzia em sua subalternidade em relação aos homens, deveria ter seu caráter ontológico questionado, uma vez que a mulher deveria buscar emancipação e transcendência por meio da liberdade.

Michel Foucault foi um intelectual em sincronia com as demandas de sua geração, escreveu sobre: os modos de classificação e agrupamento de indivíduos em grupos em conformidade com sua identidade sexual; a materialização do biopoder por meio da criação de patologias sexuais como forma de controle e hegemonia discursiva; o controle exercido pelos dispositivos de controle populacional ao longo da história Ocidental. O trabalho desenvolvido por Foucault é, de certa forma, uma aplicação do pensamento estruturalista linguístico, pois busca criar nomenclaturas para fenômenos abstratos e inseri-los em categorias específicas. Desse modo, as maiores contribuições do filósofo para o desenvolvimento dos estudos de gênero e teoria *queer* são sua **História da Sexualidade**, dividida em três volumes, e **Microfísica do Poder**, que contribuíram para a ascensão de uma visão crítica sobre o papel do discurso na criação de realidades e sociedades, permitindo revisões não-teleológicas acerca da história ocidental, visto que ela consistiu em repetições cíclicas mecanismos de repressão e cerceamento às liberdades individuais por meio do discurso.

Em 1967, o filósofo francês Jacques Derrida publicou a obra **Gramatologia**, em que discorre sobre a arbitrariedade da língua segundo Saussure, encontrando uma brecha na oposição entre *langue* e *parole*. Derrida articula, então, a *différance*, uma ideia que se encaixa em uma terceira via que não se encaixa em nenhum dos dois extremos. O filósofo observa que o pensamento Ocidental, desde Platão, baseia sua teoria e seu raciocínio em oposições estruturais, como vida/morte, belo/feio, masculino/feminino, entre outras. A teoria desenvolvida por Derrida foi recebida em território norte-americano e conhecida pelo termo “desconstrução”.

Ao fim dos anos 1960, em meio às revoluções de Maio de 1968, o filósofo cunha o termo “suplemento” para caracterizar aquilo que é um enxerto à língua, o que preenche o vazio da linguagem. Assim, a língua escrita seria uma forma de preencher o vazio deixado pela fala e as subjetividades dos falantes consistiriam em atores, ou seja, sujeitos que por meio dos atos de fala, materializam e desempenham papéis em seus desdobramentos pela significação inerente ao sentido das palavras.

Em **A farmácia de Platão** (2005), ao discorrer sobre a escritura e as relações hierárquicas criadas pelas oposições nas quais estão baseados os fundamentos do pensamento Ocidental, Derrida afirma que

Não é suficiente dizer que a escritura é pensada a partir de tais ou tais oposições dispostas em série. Platão a pensa, e tenta compreendê-la, dominá-la a partir da própria oposição. Para que esses valores contrários (bem/mal, verdadeiro/falso, essência/aparência, dentro/fora, etc.) possam se opor, é preciso que cada um dos termos seja simplesmente exterior ao outro, isto é, que uma das oposições (dentro/fora) seja desde logo creditada como matriz de toda oposição possível (DERRIDA, 2005, p. 50).

A cristalização das oposições enquanto definidoras do conhecimento e da epistemologia ocidental reforçam a articulação de acepções humanas que condenam aquilo que vem do exterior como algo inferior, estranho, esquizofrênico, refletindo-se na forma como as ciências médicas se construíram ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, ou seja, como uma extensão científica dos dispositivos de poder. Espelhadas nessa experiência, as ciências humanas buscaram se estabelecer, na primeira metade do século XX, colocando no centro das discussões a linguagem enquanto entidade passível de ser dominada e explicada sob o viés racionalista do positivismo. Desse modo, deram nascimento a ciências como a linguística estruturalista e suas derivadas, como a semiótica, a morfologia, a sintaxe, entre outras que enxergam a linguagem enquanto um dispositivo passível de ser desnudado e explicado de um ponto de vista descritivo ou racionalista, apesar de sua natureza intrinsecamente ambígua.

As políticas oposicionistas da linguagem embasaram não somente a forma de raciocínio e de pensamento nas ciências da sexualidade e nos estudos anatômicos da Antiguidade, Idade Média e Renascimento, visto que surgem, posteriormente, como forma de desdobramento nas ciências da sexualidade a partir do século XIX. De acordo com o pensamento derridiano, as oposições de linguagem estruturaram o pensamento filosófico da Antiguidade e até mesmo do Iluminismo, assim como o pensamento psicanalítico de Freud no século XIX e início do XX, o primeiro Lacan no século XX e a linguística de Ferdinand de Saussure.

As semelhanças entre o pensamento foucaultiano e derridiano residem no fato de que, ao contrário do que era de praxe entre pensadores estruturalistas, os dois filósofos franceses não usavam conceitos para defender seus pontos de vista, mas sim de ideias, que, por sua vez, reconhecem que a transitoriedade advinda do fluxo de ideias e das mudanças de concepções e

paradigmas ao longo do tempo impedem que qualquer teoria ou conceito seja uma verdade absoluta. Nesse sentido, o que há em comum entre o pensamento dos dois filósofos é o fato de ambos rejeitarem ideias revestidas na forma de “estruturas” que possivelmente abarcariam a totalidade da experiência e da vivência humana como verdades universais. Sendo assim, Foucault e Derrida lançam visões críticas e divergentes do pensamento de Sigmund Freud a respeito da estrutura interna do inconsciente, ou das teorias de Karl Marx, que visavam discorrer sobre os sistemas de classe enquanto uma estrutura social que se reproduz.

De acordo com Culler (1997), o pós-estruturalismo abarca pensadores que não se identificavam com essa alcunha, envolvendo nomes como até mesmo Harold Bloom e Gérard Genette em seus primeiros postulados. Se o prefixo “pós” supõe uma superação, uma superioridade em relação ao estruturalismo seria, de certo modo, “vantajoso” para um pensador se definir como pertencente a essa corrente. Porém, não era o que ocorria, pois mesmo filósofos como Michel Foucault não se identificavam com o que, na época, era chamado de pós-estruturalismo.

O que fez com que um pensador como ele fosse identificado como tal, deve-se, possivelmente, ao fato de que, em seus escritos, Foucault não mais trabalhava com conceitos e estruturas fixas, mas sim com ideias articuladoras de pensamentos, que produziam efeitos análogos ao que tradicionalmente se entende por “conceito”. O mesmo pode ser dito sobre a teoria de Jacques Derrida, uma vez que a “desconstrução”, tal como foi recebida a sua obra pelos norte-americanos, não consistiria em uma teoria, mas sim em uma estratégia de leitura (VASCONCELOS, 2003), em uma forma de reler textos em busca do não dito, em busca de uma fenda entre o sentido cristalizado e o marginalizado.

A teoria *queer* tem sua base de pensamento teórico advinda do pós-estruturalismo. De acordo com Lugarinho (2001), as contribuições de leitura de Jacques Derrida para o desenvolvimento dos estudos que se debruçam em gênero e sexualidades dissidentes foi fundamental, tendo início ao chegar ao território norte-americano:

A perspectiva de Derrida combinou-se, em 1977, com a perspectiva da dita “esquerda” norte-americana. [...] Se a tradição universitária norte-americana da crítica literária seguia, sobretudo, o modelo inglês dos estudos culturais à Wilson, de uma sociologia da cultura e literatura, agora a própria sociologia da cultura e da literatura era posta em causa e denunciada como peça do edifício autocrático da teoria. Vale acrescentar que o conceito de “teoria”, alargado pelo pós-estruturalismo, foi realmente eficaz para o sucesso desse processo com ar de cruzada pós-moderna (LUGARINHO, 2001, p. 35).

A mencionada visão pós-estruturalista acerca da teoria diz respeito à aplicação da noção de “desconstrução” ao próprio fazer teórico. Ao não enxergar teoria e objeto de estudo como instâncias separadas, distantes e estanques, a relação entre ambos deixa de acontecer como uma hierarquia. A relação entre teoria e sociedade passa a ser mais próxima, uma vez que são vistos como parte de um todo, o que se reflete nas teorias de herdeiros do pensamento de Jacques Derrida, como Judith Butler. Embora muito se atribua de seus escritos ao legado de Foucault, as relações entre o pensamento de Derrida e Butler são mais profundas do que a epistemologia do pós-estruturalismo postulou. O conceito de “performance” butleriana, a ser explorado nas próximas linhas, é grande tributário da ideia performativa advinda dos estudos linguísticos de Austin (1975), que se desdobram no pensamento derridiano.

Na obra de Butler, a teoria é dificilmente separada de sua aplicação prática, como pode ser verificado desde os seus primeiros livros, **Problemas de gênero** (1990) e **Bodies that matter** (1993), durante os anos 1990, em que seu objeto de estudo consistia nas relações entre discurso e subjetividades de gênero, evoluindo até a atualidade, nos anos 2010, com livros como **Caminhos divergentes** (2012) e **Corpos em aliança e a política das ruas** (2015), em que a filósofa discorre sobre sionismo, ética e manifestações políticas anti-neoliberais, como o *Occupy*.

Embora os estudos de gênero e a Teoria *Queer* façam uso de conceitos butlerianos, foucaultianos e derridianos em detrimento de teorias advindas posteriormente ou que nasceram dos pensamentos de tais filósofos, é importante salientar que alguns filósofos, como Paul B. Preciado, se encarregam de dar continuidade a essas teorias, com o intuito de abordar questões não suficientemente exploradas por seus antecessores. Como exemplo, há o fato de que Judith Butler, apesar de explorar as expressões de gênero e sexualidade desviantes da heteronormatividade e as relações entre violência e discurso, não se debruça sobre como isso ocorre com travestis e transexuais, optando por dar um olhar mais profundo às *drag queens*, uma vez que o contexto de escrita de problemas de gêneros – Nova York, final dos anos 1980, bailes de vogue da comunidade LGBTQ+ – favorecia a observação e o conceito de performatividade de Butler ser principalmente voltado para essa categoria.

Assim, em livros como **Testo Junkie** (2018), Preciado se apoia em Butler, bem como em Derrida e Gilles Deleuze para desenvolver teorias e observações sobre as relações entre a performance da identidade transgênero e suas relações com a indústria farmacêutica e pornográfica ao longo da história ocidental. Preciado também discorre sobre a condição da transexualidade, desenvolvendo uma espécie de texto híbrido que mescla teoria com vivência pessoal. Entre aplicações de testosterona e seu relacionamento com a filósofa francesa

Virginie Despentes, Preciado faz observações sobre o desenvolvimento da indústria farmacopornográfica como grande agente do biopoder do século XXI, ao menos no que diz respeito às construções de identidade apoiadas em recursos que visam a mudanças físicas. Sendo assim, Preciado se consolida como um sólido nome dentro do campo dos estudos de gênero contemporâneos, sendo um importante teórico na vertente dos estudos trans, isto é, dos estudos que se debruçam sobre esse segmento específico da comunidade LGBTQ+.

O que se concebe por teoria *queer*, como desenvolvida a partir dos anos 1990, surge de forma praticamente associada às demandas políticas e sociais consoantes à comunidade LGBTQ+ do período. A relação entre teoria e prática não é mais vista de forma hierárquica, como se uma fosse consequência ou uma ramificação da outra, mas como coisas interdependentes e complementares. Não é de se estranhar, portanto, a associação ao pós-estruturalismo, em que seus pensadores rejeitavam a noção de estruturas e conceitos fixos. Obras como as de Butler não podem ser dissociadas de expressões políticas e identitárias que estão em voga, abrangendo desde as demandas da comunidade LGBTQ+ até a crítica ao sionismo, a guerra entre Israel e Palestina e as manifestações atuais contra o neoliberalismo, como o *Occupy*. Da mesma forma, os textos teóricos de Preciado não podem ser dissociados de sua vivência sexual e pessoal, uma vez que o filósofo insere sua condição trans em seus textos, seja pelo relato de experiências ou pelo modo de estruturá-lo, impedindo que o mesmo seja levado somente como teoria desvinculada da prática.

Por ser algo de fato inovador e incomum para a tradição acadêmica, é comum que em terrenos mais conservadores, como o da academia brasileira, a proposta dos estudos de gênero ainda seja vista com suspeição e maus olhos, tendo ainda pouca aceitação e enfrentando difícil recepção. De acordo com Lugarinho (2001), a teoria *queer*

Oferece instrumentos para a análise das manifestações queer em português. Sem dúvida, ao abandonar o binarismo da identidade hetero/homossexual, abarcando questões que problematizam a teoria dos gêneros, que buscam dar contas das diferenças de classe, raça, nacionalidade, localização geográfica e ideologia política, os estudos queer podem oferecer sentidos para a instrumentalização das aspirações dos grupos sociais com ela diretamente envolvidos. Neste sentido, pensar as manifestações queer através das representações históricas que nos liguem à liberação sexual dos países centrais, que estabeleçam uma genealogia a partir de Stonewall ou mesmo do mundo grego antigo, é deixar de lado particularidades explícitas para construir uma identidade fictícia, ideologicamente constituída. É certo que a constituição, na modernidade, das identidades passa diretamente pelo questionamento da construção histórica de si mesmas, entretanto, as identidades, quaisquer, se fundam na dispersão e na descontinuidade (2001, p. 39).

Desse modo, ao contrário do que se acredita no senso comum, a teoria *queer* não diz respeito somente ao sujeito homossexual e as construções de sua identidade isolada, mas de toda a diversidade de identidades (sexuais, nacionais, raciais, etc.) e os desdobramentos que exercem influência na revisão e desconstrução da visão cânone e patriarcal sobre a história ocidental, apresentando-se como embasamento teórico importante para a compreensão da mobilidade de identidades e a ausência de fixidez. A teoria contemporânea se baseia em discussões que buscam rever as bases estáveis de binarismos e oposições nas quais a tradição do pensamento acadêmico sempre se baseou para construir a linguagem da teoria. Sendo assim, a teoria *queer* provoca reflexões e desconstruções a respeito de seu próprio local de nascimento.

#### **1.4 Hermafroditismo? Androginia? Transexualidade? Transgeneridade? Travestilidade?: a performance das identidades trans**

De acordo com Pinto e Bruns (2004), há diferentes nomes para caracterizar as pessoas que não se definem como “homem” ou “mulher”, assim sendo intersexual aquela pessoa que nasceu com as características biológicas dos dois sexos. Tal nomenclatura vem a ser utilizada em substituição à “hermafrodita”, uma vez que essa teria caído em desuso por conta da carga de preconceito que ela traz. Homem transexual é aquele que no nascimento foi identificado como pertencente ao sexo feminino, e que reivindica reconhecimento social e legal como homem. A mulher transexual foi identificada como pertencente ao sexo masculino, porém, seu gênero não corresponde ao seu corpo, e, portanto, reivindica reconhecimento social e legal como mulher. Uma pessoa transgênero, por sua vez, não se identifica com o sexo que lhe foi atribuído no nascimento, mas não necessariamente é transexual, pois pode ser alguém que se identifica com o não binarismo, ou seja, o não pertencimento a um sexo específico, e, conseqüentemente, não sente a necessidade de adequar seu corpo àquele com o qual se identifica.

Além dessas categorias, encontra-se também aquela da “travesti”, que se trata de uma pessoa “para quem vestir roupas do sexo oposto constitui uma compulsão” (PINTO; BRUNS, 2004, p.15). No entanto, atualmente a palavra adquiriu uma carga política e passou a ser adotada mesmo por pessoas transexuais ou transgêneros, uma vez que o espaço reservado para a travesti dentro do espectro das identidades trans sempre foi periférico. A adoção do termo “travesti” ocorre, por exemplo, por Amara Moira (2016), que se define como uma “travesti putafeminista”. O tratamento apropriado para se referir é o feminino, sendo,



portanto, “a travesti”, ao contrário do que consta, por exemplo, no título e no romance de 1987 de Adelaide Carraro, **O travesti**, em que ainda não se convencionava o tratamento no pronome feminino e em que o uso do pronome masculino ainda não era visto como algo possivelmente ofensivo e problemático.

De acordo com a perspectiva adotada por Leite Jr. (2011),

o novo e último hermafrodita conceitual do Ocidente, o do século XIX, é o grande pai – e mãe – das identidades “transgêneras” da segunda metade do século XX e início do XXI: travestis, transexuais, drag queens, drag kings, intersexos, crossdressers, entre tantas outras identidades em constante surgimento (LEITE JR., 2011, p. 36).

Sendo assim, o “transgênero” de hoje é o hermafrodita de ontem e a patologização de identidades específicas dentro das ciências médicas está sempre sujeita a ser ultrapassada pelo conceito que surgirá no dia de amanhã, fazendo com que, eventualmente, o conceito vigente anteriormente se torne datado e seja necessário que se faça revisionismos. Na presente pesquisa não pretendemos eleger um dos conceitos específicos explicitados neste capítulo para analisar esse fenômeno nas manifestações literárias constitutivas do *cópus*, pois isso seria seguir o jogo ditado pelas ciências médicas, e neste trabalho a busca é por fazer uma leitura crítica.

Desse modo, chamaremos as manifestações de gênero não binárias expressas nos romances estudados nos capítulos 2 e 3 de “identidades trans”, sendo essa uma categoria que engloba os conceitos e os nomes aclarados acima (transgênero, transexuais, intersexuais, travestis, andróginos e hermafroditos). Para além de uma categoria, conceberemos, em nossas análises, “trans” como uma ideia, uma expressão de performance que atravessa as marcas datadas de contextos e concepções sob os quais a teoria médica nasceu e de onde advém essas denominações. Acreditamos que uma opção por tratar as manifestações de gênero que ocorrem nos romances de Woolf e Harpman como pertencentes a uma categoria específica – a da transexualidade, da transgeneridade, da travestilidade ou da intersexualidade – seria uma forma de enfraquecer a análise e a potencialidade de expressão dos respectivos romances, de modo a incorrer no mesmo erro criticado pelas ciências médicas, cujas nomenclaturas são facilmente vencidas pelas novas expressões identitárias e rapidamente se tornam datadas na literatura específica, sobrevivendo a pouco mais de um século até que se tornem obsoletas.

A identidade trans também assume, neste trabalho, um sentido de trânsito, de algo que se encontra constantemente em movimento, em um fluxo transitório de expressões de gênero e de concepções de mundo. **Orlando** perpassa o período de vários séculos, de modo que sua

identidade transitória acompanha as transições e contradições sociais e políticas da Modernidade. **Orlanda**, por outro lado, se passa ao longo de duas semanas, acompanhando a confusão e o hibridismo entre erudição e cultura popular e as paródias culturais como marca do pós-modernismo, conceituado por esse grande guarda-chuva chamado pós-estruturalismo.

Assim, podemos conceber a teoria pós-estruturalista como uma importante chave de leitura para a história das identidades trans, que ao longo do tempo foram marcadas por diferentes concepções, ideologias e visões de mundo. Os conceitos desenvolvidos pelas ciências médicas, apesar de representarem consensos relativos e desdobramentos significativos na cultura popular, tornam-se facilmente datados, superados e, frequentemente, são responsáveis por arbitrariedades e confusões no modo de compreensão das manifestações que pretendem explicar.

Tendo o pós-estruturalismo como importante contribuição para compreender tais fenômenos relacionados às identidades trans, usaremos a teoria como norte de leitura dos dois romances do século XX que compõem o *córpus* do estudo, de modo a verificar como as construções de identidades de gênero dissidentes da heteronormatividade diferem das construções médicas, jurídicas e do senso comum. Para que essa leitura seja possível, adotaremos, particularmente, a estratégia de leitura desconstrucionista de Jacques Derrida, que se desdobra no conceito de performance de Judith Butler, podendo não só analisar a forma como o texto intencionalmente desconstrói instâncias narrativas ou quebra paradigmas de gênero, mas também a ilusão de autoconsciência acerca de um texto que se afirma por meio das palavras, pois como sustenta Lugarinho (2001, p. 34-35), “operar a desconstrução é, portanto, agir como o psicanalista que desloca sentidos do discurso do analisado, levando-o a compreender o jogo sintagmático de que é prisioneiro”. Com essas duas esferas de análises, esperamos obter resultados que joguem luz sobre a questão da tradição das identidades trans na literatura.

## 2. CAPÍTULO 2 – ORLANDO: UMA BIOGRAFIA?

“Só de nós mesmos depende ser de uma maneira ou de outra. Nossos corpos são jardins e nossa vontade é o jardineiro.”

*Otelo* – William Shakespeare

### 2.1 Sobre Vita Sackville-West e a criação de *Orlando*

No dia 9 de outubro de 1927, Virginia Woolf endereçou uma carta a Vita Sackville-West em que pela primeira vez falava sobre o romance que escrevia em homenagem à amiga:

Ontem de manhã eu estava desesperada... eu não conseguia extirpar de mim uma única palavra; até que finalmente enfiei minha cabeça entre as mãos: coloquei minha caneta contra o papel, e escrevi, quase que automaticamente, sobre uma folha virgem as palavras: Orlando: Uma Biografia. Assim que terminei meu corpo foi inundado por felicidade e meu cérebro por ideias. Eu escrevi com rapidez até meio-dia... Mas, me escute, suponhamos que Orlando vire Vita; e que todo o livro gire em torno de você e das concupiscências da carne e da fascinação de seu espírito. Você teria alguma objeção? Diga-me se sim, ou não... (WOOLF; SACKVILLE-WEST, 2013, p. 372, tradução nossa).<sup>7</sup>

Ao que Vita imediatamente respondeu, em 11 de outubro do mesmo ano:

Meu Deus, Virginia, se alguma vez me senti cheia de alegria e aterrorizada, é pela ideia de me ver projetada na forma de Orlando. Que alegria para você, que alegria para mim. [...] Você tem minha total permissão. Eu simplesmente estimo que, uma vez que você tenha me eviscerado e rasgado, desmascarado e retorcido, sem falar de tudo que você tem a intenção de me fazer, você deveria ao menos dedicar a obra à sua vítima (WOOLF; SACKVILLE-WEST, 2013, p. 372-373, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Hier matin j’étais désespérée: ... Je ne pouvais extirper de moi un seul mot; si bien que finalement j’ai mis dans ma tête mes mains: trempé ma plume dans l’encre, et écrit, presque comme une automate, sur une feuille vierge les mots: Orlando: Une Biographie. À peine en avais-je terminé que mon corps a été inondé de ravissement et mon cerveau d’idées. J’ai écrit avec rapidité jusqu’à midi... Mais, écoute-moi bien; à supposer qu’il se trouve qu’Orlando devienne Vita; et que tout le livre tourne autour de toi et des concupiscences de ta chair et de la fascination de ton esprit (de coeur, tu n’em as pas, toi qui t’em vas batifoler dans les sentiers avec Campbell) ... Aurais-tu une objection? Dis-moi oui, ou non...”

<sup>8</sup> “Seigneur Dieu, Virginia, si jamais j’ai été transportée de joie et terrifiée, c’est bien à l’idée de me voir projetée sous la forme d’Orlando. Quel amusement pour toi; quel amusement pour moi. [...] Tu as ma totale permission. Simplement j’estime que, puisque tu m’auras éviscérée et écartelée, débobinée et re-entortillée, sans parler de tout ce que tu as l’intention de me faire, tu devrais au moins dédicacer l’oeuvre à ta victime.

Assim, Woolf dá continuidade a seus escritos e, em novembro de 1928, publica **Orlando: uma biografia**, romance sobre o aristocrata que dá título à obra e que atravessa a Modernidade enquanto passa por uma experimentação de sua fluidez de gêneros. O romance simula os moldes de uma biografia, cuja maior marca é a presença de um narrador-biógrafo que narra os fatos sobre a vida de Orlando. Na primeira metade, acompanhamos a história do personagem enquanto homem importante, aspirante a poeta, e frequentador de festas e reuniões políticas da aristocracia inglesa do século XVI. Orlando se apaixona por uma duquesa russa que o abandona sem nenhuma explicação após dar uma festa que tinha como principal objetivo impressionar e conquistar a moça. Após esse episódio, Orlando adormece por três dias seguidos, e quando desperta de seu sono profundo é, sem maiores explicações, uma mulher. O narrador-biógrafo mantém o nome do personagem, e não questiona ou trata com estranhamento a transformação de Orlando. A segunda parte do livro acompanha a nova vida de Orlando. Aos poucos, acompanhamos as mudanças de visão e de comportamento do personagem, que agora esforça-se em enxergar o mundo desempenhando os papéis sociais atribuídos às mulheres. Por ser mulher, Orlando é ameaçada de perder seus bens e, por isso, faz um exílio forçado para fugir da justiça do país. Por fim, conhece e se apaixona por Shelmerdine, um aristocrata que era mulher e se transformou em homem, e os dois eventualmente se casam.

O romance atravessa, portanto, o nascimento e desenvolvimento da Modernidade, cujo início é no século XVI. O personagem também perpassa pelas mudanças causadas pela Revolução Industrial na Inglaterra ao longo dos séculos XVII e XVIII, testemunha o período vitoriano que marca o século XIX e termina em 1928, ano de publicação do romance. O fato de Orlando atravessar cinco séculos não é, em momento nenhum, questionado pelo narrador-biógrafo, o que dá, à narrativa, um caráter fantástico, uma quebra incomum em romances woolfianos, que normalmente desafiam a linearidade narrativa e espacial por meio do fluxo de consciência de seus personagens, privilegiando esse elemento em detrimento de quebras por meio de aspectos fantasiosos.

Como comprovado pelas correspondências escritas à amiga e amante Vita Sackville-West, bem como pelo que Gilbert (2014) escreve, afirmando que o romance se trata da “Vita Nuova de Virginia Woolf”, em referência à amante de Dante, a personagem Orlando seria a projeção literária de Vita, uma forma de Woolf expressar sua paixão pela arte como transcendência da realidade e, ao mesmo tempo, sua admiração, amor e carinho pela amante. Segundo Knopp (1992), não se sabe ao certo qual o grau de relacionamento entre as duas mulheres, mas o que se sabe é que as duas tiveram um relacionamento intenso, como pode ser

constatado pelo conteúdo das cartas que as duas trocaram. Além disso, Vita e Woolf mantinham um relacionamento fora do comum, seja para os padrões moralistas da sociedade da época, seja pela forma com a qual Vita se relacionava com outras pessoas (de forma ardente, escandalosa, fazendo até com que vários casamentos acabassem por sua causa). Ao contrário disso, o relacionamento entre as duas nunca pareceu afetar o casamento de Virginia Woolf e Leonard Woolf.

Segundo Las Vergnas (2013), as duas se conheceram em um jantar dado por Clive Bell, em Londres, no dia 14 de dezembro de 1922, e uma amizade se desenvolveu rapidamente, sendo que, pouco tempo depois, teve início a troca de correspondências entre as duas. Em março de 1923, período em que Woolf trabalhava no desenvolvimento de seu manuscrito de **Mrs. Dalloway**, que seria publicado em 1925, as duas começaram a se falar com assiduidade, sendo constantes as mensagens enviadas de uma para a outra. As mensagens trocadas sobreviveram a todos os tipos de desafios e percorreram diversas viagens de Vita – para o Arizona, o deserto do Saara, o Irã, entre outros lugares –, que compreendem o período de 1923 a 1941. As cartas acompanham também a invasão de Hitler à Inglaterra, em 1940, e a tentativa de Woolf e seu marido salvarem seus bens ao se mudarem de casa e escolherem outro lugar para viver, e tudo isso enquanto trabalhava na conclusão de seu manuscrito de **Entre os atos**, que seria o último romance publicado pela escritora.

A relação epistolar entre Woolf e Vita compreende os últimos dezoito anos de vida de Woolf, acompanhando sua maturidade enquanto escritora, ao longo dos anos 1920, e sua posterior entrega a uma espécie de depressão em 1940, que coincide com o período da 2ª Guerra Mundial e a invasão dos nazifascistas à Inglaterra.

**Orlando** segue o legado experimental de trabalhos prévios de Woolf, tais quais **Mrs. Dalloway** (1925), **O quarto de Jacob** (1922) e **Ao farol** (1927). **Orlando** é o sexto romance publicado por Virginia Woolf, ao mesmo tempo aclamado criticamente e eleito como uma de suas mais famosas e bem escritas obras, como dito por Harold Bloom em **O cânone ocidental** (1994), ou, então, ignorado por outros, como a **Routledge History of Literature in English** (2001), que elenca apenas **Mrs. Dalloway**, **Ao farol** e **As ondas** como seus principais romances, e a **Northon Anthology of English Literature** (2006), que, por algum motivo, não inclui a prosa romanesca de Woolf entre seus principais trabalhos, destacando apenas contos e ensaios de teoria feminista.

A isso, soma-se o fato de que o romance foi escrito e publicado quase simultaneamente ao ensaio “Um teto todo seu”, publicado em 1929, em que Woolf constrói uma narrativa em forma de ensaio, relatando sua experiência em uma universidade dominada

por homens. O ensaio reflete sobre a condição da mulher e sobre a necessidade de que cada uma tenha um teto que lhe sirva como local de trabalho, de forma a conquistar sua individualidade e isonomia. No entanto, conforme a reflexão de Woolf se desenvolve, vê-se que, por fim, o ensaio é sobre a mente andrógina, sendo que a condição feminina descrita em suas reflexões culmina na construção de um sujeito andrógino, que se desdobra na existência de

dois sexos na mente, correspondendo aos dois sexos do corpo, e se eles também precisariam ser unidos para se conseguir completa satisfação e felicidade. [...] Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas (WOOLF, 2002, p. 120).

A androginia, portanto, não é um tema isolado na obra de Woolf, que estaria presente apenas em **Orlando**. Essa temática, presente na literatura desde o **Banquete**, de Platão, serviria para evocar o saudosismo clássico de ausência de completude, representando o que não somos e o que não podemos ser. No ensaio “Os aspectos religiosos do andrógino na literatura do século XIX”, Nelly Emont (1990) observa como as figuras andróginas presentes nos romances franceses do século XIX estavam ligadas à crença no fim do mundo e ao fim do homem e da civilização consoante ao término daquele século. Assim, o andrógino moderno do século XIX, em oposição ao clássico platônico, caracteriza a tragicidade, o reflexo do fim, enquanto que o andrógino do século XX, tendo como expoente maior o que foi caracterizado por Virginia Woolf, remete à ambiguidade sexual inerente ao ser humano, a despeito das lógicas binárias que passaram a dividir as expressões de gênero em dois. Androginia, para Woolf, é similar à transcendência da condição feminina de Simone de Beauvoir em **O Segundo Sexo**, texto que será discutido mais adiante, ao longo do capítulo 3, em que a mulher só poderia transcender sua condição de submissão ao homem por meio de sua emancipação, ascensão econômica e força de trabalho.

Nascida em Londres no ano de 1882, Virginia Woolf tornou-se um nome símbolo da literatura burguesa em início do século XX, com uma estética em que predominam a experimentação com as instâncias narrativas de representação do modo, tempo e espaço, bem como um enredo que privilegia o fluxo de consciência em detrimento de uma narração objetiva e linear aos moldes do Realismo enquanto escola literária. É inegável que sua vida tenha sido objeto de estudo de diversos pensadores, como no famoso ensaio “A meia marrom”, em que o filósofo Eric Auerbach parte de um romance de Woolf, **Ao farol**, de

1927, para observar de que modo o fluxo de consciência de seus personagens, a princípio, parece surgir como forma subjetiva de representação da realidade, em oposição às técnicas objetivas empregadas por Homero. Auerbach exemplifica sua observação a partir da técnica de fluxo de consciência empregada pela narradora ao conceder a palavra à Mrs. Ramsay, que mede o tamanho da meia de oito centímetros, e que, ao fim de seu pensamento, conclui com a observação de que “*never did anybody look so sad*”. Auerbach aponta que a predominância de pontos de vista subjetivos é, na verdade, uma tentativa de traçar uma visão o mais objetiva possível a partir de diversos pontos de vista diferentes, pois o contexto de desenvolvimento do modernismo era aquele em que diversas ideologias e perspectivas estavam construindo um mundo em que não mais havia uma visão homogênea para construir a narrativa das sociedades.

De certo modo, Bakhtin e Dostoievski já teriam antecipado as reflexões levantadas por Auerbach. Em **Problemas da poética de Dostoievski**, o filósofo da linguagem aponta para a contribuição do escritor em construir romances em que a voz do narrador não se sobrepõe às de seus personagens, dando perfeita autonomia a eles ao nos transportar para uma cosmovisão em que temos acesso às suas ideias, pensamentos e visões de mundo conflitantes. A essa autonomia ideológica, que não depende daquela do autor, Bakhtin dá o nome de “polifonia”, sendo assim, as obras de Dostoievski consistem em romances polifônicos em que diversos pontos de vista são confrontados e dialogados a fim de retratar semelhanças e diferenças da sociedade. O pensador atribui esse fenômeno à ascensão do mundo capitalista e suas contradições, já que nesse contexto o homem burguês é tirado de seu círculo individual e é colocado em confronto com outras ideologias adversas à sua, gerando embates ou concordâncias.

Bakhtin defende que não há discurso novo ou autêntico, há apenas intertextualidade, como se todos os discursos se complementassem de modo circular e fossem cíclica e constantemente reciclados e ressignificados. Barthes, então, aponta para a morte do autor, uma vez que nós não somos donos de ideias novas, mas apenas herdamos velhos discursos, cabendo a nós criar algo “novo” a partir disso. Esse vácuo discursivo é o ponto de partida do pensamento pós-estruturalista, que por sua vez, recorre às arbitrariedades da língua para pensar relações entre realidade e discurso, realidade e ficção, subjetividades e discurso.

## 2.2 A recepção crítica de Orlando

À época da publicação de **Orlando**, em outubro de 1928, a cena literária britânica acabava de passar por uma embaraçosa e lamentável situação, em que o romance **The well of loneliness**, de Radclyffe Hall, publicado em julho de 1928, havia sido censurado pelos tribunais da época devido ao seu conteúdo (KNOPP, 1992). O romance trata do relacionamento entre o casal Stephen Gordon, uma mulher lésbica cuja homossexualidade já podia ser notada desde a infância, e Mary Llewellyn, uma mulher por quem se apaixona ao se conhecerem no período da 1ª Guerra Mundial. A paixão entre as duas faz com que elas enfrentem o preconceito social e tenham que viver isoladas do mundo, algo comum entre casais homoafetivos naquele contexto.

**The well of loneliness** é hoje conhecido como um romance precursor da literatura lésbica mundial, e possui algumas semelhanças com **Orlando**, como o fato de ambos terem protagonistas cujas identidades sexuais são fluidas. No entanto, segundo Knopp (1992), a fluidez de gêneros de Stephen e Orlando é diferente, uma vez que o personagem de Hall é descrito como uma mulher que exerce o papel social de um homem, enquanto Orlando é, inquestionavelmente, um homem na primeira metade do romance, e uma mulher na segunda metade. Para Knopp, **Orlando** poderia ser considerado um romance lésbico tão precursor quanto **The well of loneliness**, pois se trata de um romance sobre o relacionamento amoroso e não claro entre a personagem principal e seu narrador-biógrafo.

Nomes importantes como E. M. Forster, Desmond McCarthy, Julian Huxley, Vita Sackville-West e Leonard e Virginia Woolf foram algumas das figuras que deram depoimentos em defesa do livro de Hall, o que não foi suficiente para impedir que o livro fosse temporariamente censurado e tivesse sua circulação proibida apenas quatro meses depois de sua publicação. Para Knopp (1992), **The well of loneliness** é também um texto com traços fortemente pessoais da autora, assim como Orlando é carregado de traços biográficos de Woolf e Vita. As primeiras críticas ao romance diziam que ele não possuía o mesmo peso do romance de Hall, pois fazia uso de dados muitos pessoais e desconhecidos acerca de Sackville-West, tornando sua leitura hermética dentro de um panorama autobiográfico.

Como observado por Garcia (2012, p.45) e Knopp (1992), **Orlando** foi, por muito tempo, relegado a certo tipo de ostracismo dentro do cânone woolfiano, sendo alvo de apagamento por parte de muitos críticos. Além disso, é uma das obras de Woolf sobre as quais menos se escreveu, por ser considerada pelos críticos uma aberração inserida no cânone woolfiano, devido às suas diferenças estéticas em comparação às outras obras da escritora. Em **Personas Sexuais**, Camille Paglia (1992) desenvolve um longo estudo sobre o hermafroditismo e a androginia nas obras de Proust, Keats e Brontë, destacando como



principal elemento a projeção metafísica hermafrodítica da androginia de seus autores sobre os personagens principais de seus respectivos romances. Apesar de constantemente comparar obras de Woolf aos romances aos quais dedica estudo aprofundado, Paglia menospreza o trabalho artístico da autora em **Orlando**, afirmando que

[...] a ideia brilhante do livro, de um viajante do tempo hermafrodita encarnando cada grande fase da literatura inglesa, tem uma execução medíocre. Pode ser que o desprezo de Virginia pela história intelectual masculina a tenha incapacitado, tornando o que deveria ser um dos seus livros mais espirituosos um dos mais tediosos (PAGLIA, 1992, p. 418).

Para Paglia (1992), **Orlando** é um romance que, assim como **Morro dos ventos uivantes**, trata do hermafroditismo espiritual de seus protagonistas, com a diferença de que o romance de Brontë seria muito mais inspirado e imaginativo que o de Woolf, restando como única semelhança o fato de que ambas narrativas perdem a força em sua segunda metade, justamente quando aflora a transexualidade de Orlando e Heathcliff, que se dá por meio do abandono de um plano metafísico para surgir manifestamente no físico, assim alterando a fisicalidade dos personagens e a estrutura social que lhes é imposta. A identidade trans (que aqui empregamos como uma tentativa de traduzir a frustração de Camille Paglia a respeito da androginia física) é vista como um incômodo para a autora, uma vez que essa manifestação literária não contribui para que ela possa validar seu ponto de vista sobre a androginia na literatura.

Na leitura que Harold Bloom (1994), apresentada no ensaio “**Orlando** de Virginia Woolf: feminismo como amor à leitura”, a obra woolfiana é lida como uma obra cuja genialidade estética e artística estão quase à altura de **Dom Quixote**, uma vez que a obra teria um tom quixotesco projetado pela própria persona de Woolf. Porém, tal genialidade só poderia ser concebida a partir da leitura que ele propõe, observando que “Virginia Woolf tem obras melhores que **Orlando**, mas nenhuma mais central para ela que esse hino erótico ao prazer da leitura desinteressada” (BLOOM, 1994, p. 424), rejeitando a possibilidade de que uma leitura feminista emancipatória pudesse ser construída a partir da leitura da obra. Evitando também tocar em temas referentes à natureza transexual do texto de Woolf, Bloom jamais menciona palavras como “androginia”, “hermafroditismo” e muito menos “transexualidade” para se referir ao percurso do personagem, preferindo se restringir ao emprego dos termos “transformação” e “metamorfose” (esta remetendo ao cânone ovidiano) a exemplo de quando afirma que “a fama atual de **Orlando** quase nada tem a ver com a metamorfose sexual do herói-heroína, e muito pouco deve ao que mais importa no livro:

comédia, caracterização e um intenso amor pelas grandes eras da literatura inglesa” (BLOOM, 1994, p. 419). Desse modo, Bloom fecha os olhos para uma leitura que esteja em sincronia com a notória aversão de Woolf ao patriarcado e ao mundo falocêntrico, o que torna a leitura de Bloom passível de críticas, uma vez que ela surge totalmente calcada no hermetismo do texto e traz uma visão restrita sobre **Orlando**, que admite a grandiosidade da obra com a condição de que seja lido como um romance metalinguístico sobre o amor à arte.

Em um primeiro momento, a recepção positiva de Bloom ao romance parecer ser oposta àquela negativa de Camille Paglia, porém, o que há em comum entre ambas as críticas é que o fator de enfraquecimento literário para a obra é a evidência e a fisicalidade de uma identidade trans de Orlando, que nas respectivas críticas surge praticamente como um incômodo, um fator a ser ignorado e que não agrega importância para a relevância artística do texto de Woolf. Para os dois críticos a presença do hermafroditismo é bem-vinda, desde que não ultrapasse a barreira metafísica que lhe é imposta desde a Antiguidade, seguindo o exemplo do **Banquete** de Platão ou das metamorfoses ovidianas. A negação da ideia de que o sexo seja uma verdade interior ontológica representa para Paglia e Bloom não só um fator determinante que contribui para a falha em manter o interesse do leitor no romance (de acordo com Paglia) ou caracterizando uma leitura desviada e desonesta do texto (de acordo com Bloom), mas também um fator que deve ser ignorado por não representar nenhum valor literário, uma vez que foge do que a tradição impõe.

Por outro lado, em leituras pós-estruturalistas, como a de Batchelor (1971), a única obra woolfiana que permitiria uma leitura feminista é **Orlando**, no sentido de que, para Woolf, só a mente feminina seria capaz de ser *queer* e produzir literatura, ou seja, para que Orlando consiga finalizar seu poema (o que de fato ele consegue após a transexualização) é necessário que ele se transforme em mulher. Para Batchelor, o romance não se trata de uma crítica ao falocentrismo da sociedade patriarcal moderna, mas de uma ode às mentes andróginas capazes de fazer literatura.

De acordo com Graham (1971), a obra se desenvolve a partir do pilar da caricatura e da fantasia, sendo a intenção de Woolf apenas brincar com a linguagem, com o gênero e a sexualidade. Ele talvez tenha sido um dos poucos críticos do século XX a admitir a possibilidade de que **Orlando** seja apenas uma tentativa de Woolf escrever algo diferente do que vinha fazendo como forma de escapismo e diversão, o que não elimina seu mérito e necessidade de uma análise mais aprofundada. Graham busca, nos diários de Virginia Woolf, algumas anotações a respeito do romance, notando que a maioria dos comentários sobre o livro tratam-se de uma tentativa de Woolf justificar para si mesma o motivo de tê-lo escrito,

uma vez que a crítica havia notado que o livro destoava do restante de sua obra devido ao seu caráter fantasioso e paródico (GRAHAM, 1971, p.104), sendo o grande mérito do livro a imitação do gênero biográfico, com o qual Woolf possuía familiaridade e repertório de leitura. Para Graham, o pastiche do romance consiste no fato que

Os absurdos do biógrafo são os absurdos de toda a abordagem a coisas das quais ela considerava tipicamente masculinas: a pomposa vaidade; a crença infantil nos fatos, datas, documentos, e a “evidência”; a redução da verdade para as conclusões lógicas deduzíveis de tais evidências; e a relutância para lidar com aspectos nebulosos da vida como a paixão, o sonho e a imaginação (GRAHAM, 1971, p. 107, tradução nossa).<sup>9</sup>

Sendo assim, a presença identificada do narrador como o biógrafo de Orlando é um dos fatores que contribuem para que o subtexto paródico do romance seja materializado. Como diria a própria Virginia Woolf a respeito da criação e escrita de biografias, “O romancista está livre, o biógrafo amarrado” (WOOLF, 2014b, p.390). Portanto, seria provável que **Orlando** fosse também uma tentativa da escritora não só de transcender às convenções de sua própria obra literária como também de subverter os pastiches biográficos e aquilo que se espera de uma biografia. Essa *transição* do texto é pouco observada pela maioria dos críticos, e Graham é provavelmente o pioneiro em observar isso.

Jacqueline Harpman (1996) trata de Orlando como um transexual em seu romance **Orlanda**, uma vez que os conflitos vivenciados pelo personagem de Woolf, assim como os da protagonista do romance de Harpman, são análogos aos de pessoas que fazem a transição entre gêneros: “Ela agora estava convencida disso, a transformação não era a realização mágica daquilo que esses pobres transexuais pagam tão caro pra fazer e que só serve para lhes castrar, mas em 1928, Virginia Woolf não tinha como adivinhar nada disso”<sup>10</sup> (1996, p. 75). O uso do termo “transexual” para designar o percurso de transformação de Orlando, empregado por Harpman no fim do século XX, já demonstra a cristalização do termo em detrimento a outros como “androginia” e “hermafroditismo”, empregados alguns anos antes por Bloom (1994) e Paglia (1992) ao falarem sobre o mesmo romance.

Para Heather Love (2011), **Orlando** é o melhor exemplo de romance em que há uma transformação fantástica de mudança de sexo. Porém, Love aponta o romance lésbico **The**

---

<sup>9</sup> “The absurdities of the biographer are the absurdities of the whole approach to things which she considered typically masculine: the pompous self-importance; the childish Faith in facts, dates, documents, and “evidence”; the reduction of truth to the logical conclusions deducible from such evidence; and the reluctance to deal with such nebulous aspects of life as passion, dream, and imagination.”

<sup>10</sup> “Elle était désormais convaincue, la transformation n’était pas la réalisation magique de ce que ces pauvres transsexuels paient si cher et qui ne fait que les châtrer, mais dont, em 1928, Virginia Woolf ne pouvait rien savoir”.

**Well of Loneliness**, de Radclyffe Hall, também publicado em 1928, como um romance importante para a representação da transgeneridade na literatura, uma vez que a protagonista, Stephen Gordon, não se via como mulher e não enxergava seu relacionamento com outra mulher como uma manifestação de homossexualidade. O ensaio de Love (2011, p. 150) também contribui ao estabelecer “uma distinção crucial entre literatura sobre pessoas transgênero e literatura feita por pessoas transgênero”.

O filósofo trans francês Paul B. Preciado, em seu ensaio “Viagem é minha amante”, de 2015, escreve sobre sua relação com Virginia Woolf e sua leitura de **Orlando** em seu ensaio, refletindo:

Por causa da relação ambivalente que tenho com a autora (eu a amo, ainda que às vezes ela seja homofóbica, sempre classista, incansavelmente pretensiosa e impertinente), sua escrita é para mim um lugar inóspito. Leio o diário que Virginia Woolf escreveu enquanto redigia Orlando. Compreender como ela fazia a construção narrativa de Orlando me ajuda a pensar na fabricação de Paul. O que acontece na narrativa de uma vida quando é possível modificar o sexo da personagem principal? Virginia qualifica o efeito que essa escrita produz nela de êxtase. Não escondo que às vezes sinto uma emoção parecida. Virginia ousa chamar seu Orlando de biografia. Uma biografia inumana e pré-pessoal, fragmentada no espaço e no tempo: uma viagem (PRECIADO, 2018, p. 24-25).

Preciado enxerga o processo de Orlando como um reflexo da própria construção de si mesmo enquanto homem trans, isso denota que o personagem se adaptou à atual nomenclatura utilizada pelas ciências médicas para designar aqueles que não se sentem em conformidade ao seu sexo de nascimento. As leituras mais contemporâneas feitas por Harpman (1996), Love (2011) e Preciado (2015) reafirmam a cristalização de Orlando como a representação de um personagem transexual *avant la lettre*. Todavia, encaixá-lo na categoria de transexual seria participar do jogo de linguagem e ser novamente contradito pelo tempo, e assim como as leituras de Orlando sob a ótica do hermafroditismo e da androginia são hoje datadas, tais perspectivas podem também apresentar uma datação em um período de vinte anos. Encontrar a nomenclatura específica para designar as manifestações de gênero de Orlando seria um jogo infrutífero, que, por fim, teria como resultado a reprodução de construções de linguagem, por sua vez criticado por Virginia Woolf no próprio romance.

As leituras antagônicas sobre Orlando são fruto de uma divergência teórica entre os estudos culturais e o estruturalismo enquanto ferramenta de leitura e de análise. Os estudos culturais surgem como uma necessidade paralela à quebra de paradigma sobre a linguagem ocorrida na virada dos anos 1960. Harold Bloom é um exemplo de crítico literário que não se

adaptou à emergência dos estudos culturais. Conhecido por sua obra, que já apresentou importantes contribuições para os estudos literários, especialmente no que concerne à leitura de William Shakespeare, até hoje se apegava a ferramentas estruturais superadas pela crítica literária. Assim, desde os anos de 1990, sua crítica consiste em debruçar-se cada vez mais sobre obras daquilo que diz cânone, em uma espécie de jogo de adivinhação sobre quais obras apresentam ou não potencial de serem reconhecidas como expressões estéticas universais de subjetividades e de representações expoentes de culturas nacionais específicas.

Ao retomarmos a discussão sobre a performance derridiana e sua posterior apropriação por Judith Butler, em que passa a ser aplicada, por meio de repetição discursiva, surtindo efeito na criação de gêneros, podemos pensar a criação literária realizada por Woolf em **Orlando** a partir de duas diferentes esferas performativas: aquela que se dá de modo consciente, como postulada por J. L. Austin (1975), em que se pressupõe um sujeito autoconsciente, autor do ato que pretende realizar de modo intencional, ciente daquilo que quer dizer e expressar por meio das palavras; e aquela que se manifesta, segundo Jacques Derrida (2007), de modo *perverformático*, ou seja, em que a dita autoconsciência sobre o uso da linguagem assume contornos que extrapolam a consciência, ocorrendo uma expressão de linguagem de modo não intencional, fazendo com que a língua passe a dominar o ator, e não que a subjetividade tenha autoridade para ser consciente daquilo que pretende dizer, como pensava Austin.

Desse modo, é produtivo analisar as relações entre Virginia Woolf e uma estética concebida como “cânone” pela crítica literária, cujo expoente máximo passa a ser a crítica valorativa realizada por Harold Bloom desde os anos 1990, em que não se pensa a obra literária como uma expressão de vozes dissidentes ao que é estabelecido a todo e qualquer tipo de *zeitgeist* que possa sufocar diferenças, mas como uma tradição retroalimentada e não passível de rupturas radicais que não reproduzam uma identidade atribuída ao cânone literário. Por esse motivo, o próximo subcapítulo dedica-se a estudar as relações entre Virginia Woolf e o cânone, observando as relações entre intencionalidade e inconsciência da performance de um exercício de estilo, e o seguinte, dedica-se à relação entre a autora e a linguagem, e à desconstrução intencional que permeia o romance.

### 2.3 A performance do cânone

**Orlando** se destaca na obra de Woolf por apresentar uma narratividade e um experimentalismo que se expressam de modo diferente daquele observado nas obras

anteriores e posteriores à sua publicação. Acreditamos que esse dispositivo seja um fator limitante para a expressão artística, uma vez que condicionar a qualidade da linguagem literária a um determinado tipo de expressão parece ser um modo de homogeneizar a arte, um princípio que vai contra o próprio expressar artístico. Essa tensão entre a linguagem despretensiosa que surge em Virginia Woolf e a toma em um surto criativo de seis meses e a tradição do cânone é um tema recorrente em **Orlando**:

É claro que só há duas maneiras de chegar a uma conclusão sobre a literatura vitoriana: a primeira consiste em analisá-la em sessenta volumes in-octavo; a segunda, em resumi-la em seis linhas do tamanho desta. Das duas maneiras, como nosso tempo é curto, fomos levados a escolher a segunda, e assim será feito. Orlando chegou então à conclusão (tendo aberto meia dúzia de livros) de que era muito estranho não haver neles uma só dedicatória a algum nobre; em seguida (folheando uma vasta pilha de memórias), de que diversos daqueles escritores tinham árvores genealógicas mais ou menos da metade do tamanho da sua própria; a segunda, de que seria imprudente ao extremo enrolar uma nota de dez libras nas pinças de açúcar quando a srta. Christina Rossetti viesse tomar chá; em seguida (tendo recebido um punhado de convites para jantares em homenagem a autores que celebravam cem anos), de que a literatura, já que comia todos aqueles banquetes, devia estar se tornando muito corpulenta; em seguida (tendo sido convidada para uma série de palestras sobre a influência disto sobre aquilo: o renascimento clássico, a sobrevivência romântica, e outros títulos igualmente sedutores), de que a literatura, já que ouvia todas aquelas palestras, devia estar se tornando muito árida; em seguida (tendo estado presente a uma recepção dada pela esposa de um par do reino), de que a literatura, já que estava usando todas aquelas estolas de pele, devia estar se tornando muito respeitável; em seguida (tendo visitado em Chelsea o quarto à prova de som de Carlyle), de que o gênio, já que necessitava de todos aqueles paparicos, devia estar se tornando muito frágil; e, por fim, chegou à sua conclusão derradeira, que era de suma importância mas que, por haveremos ultrapassado de longe nosso limite de seis linhas, precisaremos omitir (WOOLF, 2014a, p. 256).

A escola modernista, mesmo que inicialmente trouxesse como mote principal a construção de uma nova linguagem literária, busca construí-la a partir do que é tradicional, tal qual expressado por Ezra Pound no lema “*Make it new!*”. As referências à tradição consistem nos clássicos poetas da Antiguidade e do Renascimento, bem como naqueles do período elisabetano. Desconfiados das tecnologias da modernidade e do crescimento industrial, os modernistas buscaram atingir a renovação estética por meio da referência à tradição literária. Não por acaso, é na forma da poesia chinesa que Pound busca refúgio e subterfúgios para desenvolver sua literatura:

Ezra Pound era ciente em relação à “qualidade impessoal e universal”, que é encontrada não só na poesia chinesa, mas na poesia Oriental como um todo. Em um curto ensaio sobre “Poemas de Tagore” escrito em 1912, ele escreveu: “O

Bengali nos leva à promessa de uma calma da qual precisamos demais em um era de aço e mecânica. Traz uma proclamação tranquila da comunhão entre o homem e os deuses; entre homem e natureza” (*apud* JANG, 2011, p. 250).<sup>11</sup>

A preferência e busca pela estética oriental em Pound não se dá por acaso. No início do século XX, em meio a todas as mudanças ocasionadas pela revolução industrial e pelas novas tecnologias que construíram os grandes centros urbanos europeus, a Ásia, especialmente China e Japão, encontrava-se em uma situação em que a maioria da população ainda exercia trabalhos agrários, uma vez que o desenvolvimento tecnológico só chegaria a esses países mais tarde, com o fim das guerras daquele século. Esta preferência estética é representativa do gosto modernista por tudo o que contradizia as evoluções tecnológicas de seu tempo, concomitantemente a uma retomada do gosto romântico pelo exótico.

O pensamento de inovação com base na repetição da tradição estética e literária ecoa na obra de Virginia Woolf, materializando-se não somente na preferência de Orlando por poetas como Keats e Coleridge, mas também em muitos de seus contos, como, por exemplo “Mrs. Dalloway in Bond Street”, em que o narrador nos leva a andar pelas ruas da excitante nova Londres, cujas novidades surpreendem Clarissa pela gentrificação e pela quantidade de rostos e comércios novos enquanto passa por lugares outrora tradicionais para ela. Quando se encontra na Bond Street, Clarissa para em uma loja de livros e temos acesso a seu fluxo de consciência:

Lá estava St. James Palace; como um brinquedo de criança com tijolinhos; e agora – ela tinha passado por Bond Street – estava diante da livraria Hatchard’s. O fluxo era incessante – infinito – perpétuo. Que jeito estranho, pensou, olhando o frontispício de um livro de memórias que se abria esparramado na vitrine em arcada, sir Joshua talvez, ou Romney; brilhante, esperto e reservado; o tipo de garota – como sua própria Elizabeth – o único verdadeiro tipo de garota. E lá estava aquele livro absurdo, Soapey Sponge, que Jim costumava citar no pátio; e os sonetos de Shakespeare, que ela sabia de cor. Phil e ela tinham discutido o dia todo sobre a Bela Morena, e Dick, no jantar dessa noite, foi logo dizendo que nunca ouvira falar a seu respeito. Realmente, por isso ela se casara com ele! Porque ele nunca tinha lido Shakespeare! Devia haver algum livrinho barato que ela pudesse comprar Milly – Cranford, é claro! (WOOLF, 2005, p. 216-217).

No conto, os elementos que evocam as novidades da época surgem associados a nomes da literatura inglesa. O encontro de Clarissa com a vitrine resulta em passeio pelos títulos da

---

<sup>11</sup> Ezra Pound was not unaware of the “impersonal and universal quality,” which is found not just in Chinese poetry but in oriental poetry more generally. In a short essay on “Tagore’s Poems” written 1912, he wrote: “The Bengali brings to us the pledge of a calm which we need overmuch in an age of steel and mechanics. It brings a quiet proclamation of the fellowship between man and the gods; between man and nature.”

livraria Hatchard, fazendo com que em meio a livros sobre clubes ingleses (Lords, Ascot, Hurlingham) e livros julgados como absurdos (o Soapy Sponge que Jim costumava citar pelo jardim), o título que prevalece em seu inconsciente é aquele dos sonetos de Shakespeare, que Clarissa havia decorado. Shakespeare, não por acaso, é o grande nome da literatura inglesa do período elisabetano; sua figura surge também em **Orlando**, uma vez que ele conheceu o escritor pessoalmente. O espectro de Shakespeare é aqui evocado para afastar a protagonista da literatura produzida no século XX e também para distanciá-la das novidades e da modernidade da sociedade londrina da década de 1920. Sendo assim, vemos o diálogo com a tradição, que no caso se materializa esteticamente por meio da psicanálise e tematicamente por meio da livraria moderna com livros consagrados.

Além da presença de Shakespeare e de poetas ingleses célebres, é possível notarmos diversas referências a outros pontos de escape, a exemplo das referências à cultura oriental: ao ser atendida por uma vendedora que a faz pensar ser alguém familiar, com quem já teve algum contato prévio, fazendo a observação de que “Havia apenas uma outra freguesa, sentada ao lado do balcão, cotovelo apoiado, mão direita sem luva a cair desocupada; como uma figura num leque japonês” (WOOLF, 2005, p. 219).

Em seu artigo sobre **Orlando**, John Graham (1971, p. 103) nota que em seus diários, Virginia Woolf frequentemente se questionava a respeito da validade da obra que escrevia, até mesmo pela velocidade com a qual a escreveu, uma vez que o livro teria começado como uma piada e terminado como algo um pouco sério. O pesquisador nota que talvez essa dúvida que pairava sobre Woolf se devesse ao fato de ela estar dividida entre o seu impulso criativo e a manutenção de um estilo próprio que caracterizava suas obras até então publicadas, sendo **Orlando** a representação de um rompimento do próprio estilo criativo da escritora.

Para o crítico, a última metade do romance perde parte de seu estilo paródico em partes devido ao fato da presença do biógrafo ser diminuída e por Woolf adotar um estilo mais tradicional em detrimento daquele que fora empregado ao longo do texto, que tinha por característica principal a predominância de ironias e questionamento por meio de um estilo cômico. Se, para Paglia e Bloom, tal movimento de abandonar o narrador *queer*, ou seja, um sujeito de sexo indefinido que acompanha a trajetória do personagem, é um grande mérito de Woolf, para Graham isso se caracteriza como um defeito, pois apaga o teor fantástico e paródico, e aos quais atribui a grande força da narrativa.

Ao lermos entradas dos diários de Woolf juntamente com seu ensaio “A arte da biografia”, podemos perceber que a concepção de linguagem literária que ela carrega consigo é bastante contraditória e conservadora. Se em seus diários a escritora se questiona



E eu preciso sempre explorar? Sim, eu ainda acho que sim. Porque minha reação não é comum. Depois de todos esses anos, nem mesmo consigo fugir disso. Orlando me ensinou como escrever uma oração direta; me ensinou continuidade e narrativa e como manter as realidades na baía. Mas eu evitei propositalmente, é claro, qualquer outra dificuldade. Eu nunca mergulhei nas minhas profundezas e fiz formas se arranjam, como fiz em *Ao Farol* (apud GRAHAM, 1971, p. 103, tradução nossa).<sup>12</sup>

Graham nota a necessidade de Virginia Woolf (auto)explicar as razões pelas quais decidiu escrever o romance do modo como o fez, como se o fato de não ter utilizado um certo tipo de linguagem experimental fosse o bastante para tornar **Orlando** uma obra inferior às anteriores.

Virginia Woolf tem uma relação dúbia com a linguagem, uma vez que para si a *jouissance* do texto é por vezes exaltada, que é notada quando trata da arte de escrever biografias e observa que é preciso ultrapassar a fronteira da realidade com um pouco de ficção para que, assim, seja possível realizar o ato de transcender o próprio gênero – e, desse modo, eternizar a obra de cunho biográfico. Porém, tal fato só é possível por meio do uso de uma “linguagem elevada”, inespecífica acerca de suas possíveis manifestações. Desconfiamos que a linguagem citada por Woolf é aquela considerada aceitável pelo movimento modernista, ou seja, uma linguagem que evoque as construções sintáticas tradicionais e o modo de escrita de seus autores, respeitando os limites da performance linguística, de modo que esta não ultrapasse a fronteira imaginária que dissocia a alta literatura da baixa literatura com base em critérios duvidosos e falocêntricos, criados por críticos literários e reproduzidos performaticamente de modo circular pelos artistas literários. Transcender o caminho traçado e performar a linguagem de um modo que evoque subjetividades marginais parece ser o que causou grande ansiedade a Virginia Woolf, como pode ser observado nas entradas de seu diário e nas correspondências com Vita Sackville-West entre setembro de 1927 e março de 1928, período em que escreveu o romance e, posteriormente, o publicou. O conflito com a linguagem é repetidamente explorado pelo romance, sendo esse aspecto ressaltado nos momentos em que Orlando tenta escrever seu poema:

“Em quem”, ela perguntou, contemplando as nuvens revoltas e juntando as mãos ao se ajoelhar sobre o peitoril da janela, compondo assim a imagem

---

<sup>12</sup> “And must I always explore? Yes I think so still. Because my reaction is not the usual. Nor can I even after all these years run it off lightly. **Orlando** taught me how to write a direct sentence; taught me continuity and narrative and how to keep the realities at bay. But I purposely avoided of course any other difficulty. I never got down to my depths and made shapes square up, as I did in the **Lighthouse**.”

perfeita da feminilidade suplicante, “posso me apoiar?” As palavras se formavam por si mesmas, as mãos se uniam involuntariamente, tal como sua pena escrevera por conta própria. Não foi Orlando quem falou, mas o espírito da época (WOOLF, 2014a, p. 222).

A autenticidade da linguagem literária canônica parece ser alvo de críticas, contradizendo o próprio discurso e a visão estética de Woolf em “A arte da biografia”, bem como a linguagem que se manifesta em suas outras obras. A presença do biógrafo contribui para a ojeriza à linguagem rebuscada de biografias e da linguagem literária modernista, como é evidenciado em muitos momentos de metalinguagem, porém, em uma das reflexões do biógrafo que segue o diálogo do primeiro encontro entre Orlando e Shel, uma duquesa que se transformou em homem e por quem Orlando se apaixona, revela uma percepção contraditória:

Graças a uma sábia economia da natureza, nosso espírito moderno pode praticamente dispensar a linguagem; bastam as expressões mais comuns e, como nenhuma delas é de todo satisfatória, a conversa mais simples é com frequência a mais poética, e a mais poética é precisamente aquela que não se pode registrar. Por isso deixamos aqui um grande espaço em branco, o que deve ser entendido como indicação de que está totalmente preenchido (WOOLF, 2014a, p. 227).

Por um lado, o trecho reforça o ponto de vista de Virginia Woolf, uma vez que ela defende que o gênero biográfico só consegue atingir a transcendência por meio do emprego de uma linguagem poética, porém tropeça ao hierarquizar linguagem poética e linguagem comum, não reconhecendo possibilidade de transgressão e crítica nesse recurso que ela mesmo emprega e reconhece em inúmeras passagens do romance. Talvez esse seja o motivo principal pelo qual, por muitas vezes, Woolf preferiu renegar e lutar contra a força que lhe guiava para escrever esse romance, como é observado por Graham (1971), quando afirma que:

Aparentemente, um trabalho dominado pela paródia vai divertidamente zombar de uma forma especial, é ridículo sugerir uma atitude de retirada que permite escrutínio intelectual, moral, ou comprometimento emocional. A prevalência da paródia em Orlando reforça a conclusão a ser tirada, como todos podemos ver, a partir da proeminência da fantasia: que nesse livro Virginia Woolf parou para avaliar, por meio do jogo com eles, certos temas e métodos de sua obra até então. Ela também parou para explorar, por meio do jogo, certos temas e métodos de sua obra por vir. Em nenhum dos casos o desapareço proporcionado pela paródia e a fantasia envolve rejeição – ou aceitação – desses temas e métodos. Tendo jogado esse jogo, ela ainda estava livre para escolher o campo de batalhas e as armas para o engajamento sério como experiência que marca os últimos romances, e, de fato, os últimos capítulos do próprio Orlando, em que

seu distanciamento irônico se desfaz sob a pressão de seu próprio interesse crescente na visão de sua heroína (GRAHAM, 1971, p. 106-107).<sup>13</sup>

A súbita mudança de estilo do último capítulo do livro, em que a presença do biógrafo, bem como suas interferências metalinguísticas acerca do documento biográfico que lemos, é visivelmente reduzida, dando lugar à voz de um narrador mais sério, mesmo que ainda poético e interessado em contribuir para a *jouissance*<sup>14</sup>, do texto, a transexualidade de Orlando ganha contornos menos evidentes, abandonando certa fisicalidade, que por sua vez é um dos méritos literários da obra, como observado por Garcia, uma vez que a androginia presente no romance “não pode ser vista como uma síntese ou união de opostos ou a transcendência dos papéis de gêneros, mas sim como uma metáfora para a rejeição às categorias de identidade, a consciência da insuficiência das categorias de gênero e sexuais” (GARCIA, 2012, p. 50).

Para Batchelor (1971), o que invalida a possibilidade de uma leitura pós-estruturalista de **Orlando** é o fato de que sua autora não se reconhecia feminista, mesmo tendo publicado ensaios como “Um teto todo seu”, em que clama pela emancipação feminina. Se fôssemos nos valer de tal observação, muito provavelmente estudos como os desenvolvidos por Garcia (2012) não seriam possíveis, e muito provavelmente seriam desqualificados por tratar daquilo que é ignorado a partir de uma leitura *queer* e/ou desconstrucionista dos elementos literários presentes na obra, tornando-a datada e limitada. Em **Passing Between: Problemáticas da Identidade em Orlando, de Virginia Woolf**, Fernando Pinto (2009) defende que Woolf usa a transexualidade do personagem para explicitar as limitações da linguagem quando na função de designar e criar categorias sexuais e de gênero, bem como discursos que sustentem estas categorias, concluindo que a escrita concebida por Woolf em 1927 é similar às reivindicações do movimento *queer* a partir dos anos 1990:

---

<sup>13</sup> “It appears that a work dominated by parody will be “playfully” mocking in a special way, its ridicule implying an attitude of withdrawal which permits intellectual scrutiny without intellectual, moral, or emotional commitment. The prevalence of parody in Orlando reinforces the conclusion to be drawn, as we shall see, from the prominence of fantasy: that in this book Virginia Woolf paused to assess, by playing with them, certain themes and methods of her work thus far. She also paused to explore, by playing with them, certain themes and methods of the work to come. In neither case did the detachment afforded by parody and fantasy involve rejection – or acceptance – of these themes and methods. Tendo jogado este jogo, ela ainda estava livre para escolher o campo de batalhas e as armas para o engajamento sério com experiência que marca os últimos romances, e, de fato, os últimos capítulos do próprio Orlando, em que sua distanciamento irônico se desfaz sob a pressão de seu próprio crescente interesse na visão de sua heroína.”

<sup>14</sup> Termo cunhado por Hélène Cixous no ensaio “Sorties”, de 1975, para descrever o fluxo textual das palavras enquanto estética ausente de uma fixidez, de modo a rejeitar a estabilidade do sentido enquanto uma representação do falocentrismo, da força masculina.

O modelo de desconstrução das identidades de gênero em Orlando aponta para um paradigma segundo o qual não é possível encontrar uma natureza original dos gêneros, 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 (PINTO, 2009, p. 60).

É possível, portanto, a partir de alguns pontos de vista já estabelecidos sobre o romance, desenvolver uma leitura que reúna contribuições de Garcia a respeito da fluidez de gêneros de *Orlando* como um desafio para o caráter falocêntrico que estrutura a linguagem, e de Graham, no que concerne à possibilidade de uma leitura focada na textualidade *queer* adotada por Woolf. Sendo assim, seguiremos na contramão do que a maioria dos teóricos do século XX escreveram sobre **Orlando**, desenvolvendo uma leitura do romance a partir de dois elementos ignorados ou insuficientemente explorados pela maioria dos críticos: 1) a transexualidade (aqui livremente substituindo “androgínia”, simplesmente por ser a palavra que emergia nas ciências médicas quando no contexto em que o romance foi publicado) de Orlando; e 2) a *jouissance* (CIXOUS, 2008, p. 67) responsável pela desestabilização do sentido fixo das palavras e do *gênero* ao qual o romance pertence.

## 2.4 Problemas de gênero

Como apontado no primeiro capítulo, o advento da Modernidade solidificou a classificação binária de gêneros, vencendo a visão de modelo único que foi sustentada ao longo da Antiguidade e Renascimento. Foucault (1988) esclarece que para que esse modelo prevalecesse foram necessários esforços de diferentes dispositivos (discursivos, jurídicos, midiáticos, entre outros) de biopoder para que as pessoas se expressassem socialmente e sexualmente de forma binária. No que diz respeito à discursividade reguladora dos gêneros, Judith Butler atribui o nome de *performances* para a configuração do que atualmente é concebido pela ciência e pelo senso comum como identidades de gênero masculinas ou femininas.

A partir de modelos identitários que foram social, cultural e discursivamente pré-estabelecidos, a materialização dessas identidades é composta por um conjunto de atos que dão a ilusão de sermos algo, a fim de preencher um vazio dentro de si e de suprir uma busca pela substância que nos completa. Uma vez que a realização da performance passa pela materialização e pela criação de realidades, a linguagem constitui um instrumento

fundamental para a concretização dessa ilusão identitária. Ela pode ser identificada na formação de nacionalidades, raça, gênero e sexualidades. Muitas vezes o uso da performance enquanto construção identitária pode ser benéfico para que seja usado como um instrumento de combatividade política e desarticulação de ideias patriarcais aparentemente ontológicas, cuja origem, por ser desconhecida, faz com que sejam aceitas e normalizadas, e pode ser também usada para a criação de discursos de ódio cuja base é a formação da identidade canônica, pregando a extinção daquelas identidades que fogem da ideal pré-estabelecida. A ideia da construção performativa é bastante prolífica nos estudos de âmbito linguístico, sociológico, filosófico e literário no que concerne o modo como são construídos os discursos que circulam e influenciam na formação de identidades.

Assim como o *gênero* de Orlando, os gêneros literários são manifestações artísticas cuja plasticidade está sempre em constante transformação, em busca de novas formas de expressão e de materialização de ideias. A literatura, devido ao seu caráter e às manifestações móveis, é análoga às forças da natureza, que são impossíveis de serem classificadas e nomeadas em categorias simplistas. Em outras palavras, a linguagem não consegue abarcar as manifestações da natureza, das expressões da sexualidade no âmbito do gênero e das expressões literárias dissidentes de movimentos literários contemporâneos à sua publicação. Ao contrário do que propõe a filosofia Hegeliana ou platônica, a literatura não é uma manifestação passível de formalizações. Para Virginia Woolf, é um dos poucos recursos capazes de transcender a obsessão estruturalista e positivista que o século XX herdou do XIX, aderindo à linguagem por vezes de modo conservador, em certa medida para renegar os avanços tecnológicos e expressões literária “menores”, por não serem suficientemente rebuscadas (WOOLF, 2014b, p. 402), por vezes de modo transgressor (romances experimentais e ensaios como **A room of one's own**). Em **Orlando**, o lado *queer* de Woolf surge mais a florado do que em outras obras de sua autoria, uma vez que seu protagonista é incontestavelmente ambíguo pela mobilidade de suas expressões de identidade fluidas e por sua paixão pela natureza e pela poesia. Talvez a presença explícita de uma performatividade por parte do narrador em Orlando seja a grande responsável pela indefinição do *gênero* ao qual o texto pertence.

Em seu estudo sobre o sexo dos textos, a portuguesa Isabel Allegro Magalhães define como textos predominantemente femininos todos aqueles que possuem

Indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das

mulheres: à sua experiência corporal, interior, social, cultural. Mas é claro que estas não possuem em exclusivo esses elementos: muitos homens comungam deles também (MAGALHÃES, 1997, p. 23).

Com esse esforço de desvelar as escritas femininas portuguesas, Magalhães evidencia, voluntariamente ou não, as performances de gênero inerentes à própria escrita literária, seja de autores que materializam identidades masculinas ou escritoras que materializam identidades femininas. Se para que um texto possa ser considerado feminino e, portanto, capaz de compor uma estética feminina não é necessário considerarmos o gênero do autor, poderíamos aplicar a mesma lógica ao texto de Woolf para pensarmos a respeito do gênero performativo de **Orlando** enquanto personagem e texto literário do tipo romance?

A ideia performativa de gêneros é consonante com a temática recorrente de **Orlando** no que tange à limitação, à incapacidade e ao vazio gerados pela linguagem para que os sujeitos possam se expressar e assumir alguma materialidade:

E nunca mais vou poder quebrar a cabeça de um homem ou dizer que ele é um vil mentiroso, nem desembainhar minha espada e furar seu corpo, nem sentar em meio a meus pares ou usar uma coroa, participar de uma procissão, condenar alguém à morte, comandar um exército, desfilar por Whitehall montado num cavalo de batalha, usar setenta e duas medalhas diferentes no peito. Depois que pisar em solo inglês, tudo que vou poder fazer é servir chá e perguntar a meus senhores como gostam de bebê-lo. Prefere com açúcar? Prefere com creme?” E, pronunciando as frases com afetação, ficou horrorizada ao perceber que opinião desprezível ela vinha formando a respeito do outro sexo, o masculino, ao qual antes se orgulhara de pertencer (WOOLF, 2014a, p. 156-157).

É por meio da explicitação da limitação da linguagem e da decorrente confusão gerada pela categorização de identidades sexuais que Virginia Woolf põe em evidência a vulnerabilidade das diferenças de gênero, enquanto categoria discursiva de poder, parodiando e satirizando os problemas advindos dessa categorização, visto que Orlando, após sua transformação, não se encontra completamente certo sobre o seu pertencimento a um sexo pré-estabelecido:

“Graças a Deus que sou mulher!”, exclamou, e estava prestes a se entregar à loucura extrema – e a mais lastimável de todas tanto numa mulher quanto num homem – de ter orgulho de seu sexo, quando se deteve na palavra peculiar que, por mais que tentemos pô-la de lado, surgiu sub-repetidamente no final da última frase: amor. “Amor, disse Orlando”. De imediato – tal é sua impetuosidade -, o amor tomou forma humana – tal é seu orgulho. Pois, enquanto outros pensamentos se contentam em permanecer abstratos, nada o

satisfaz caso não surja em carne e osso, mantilhas e saias, meias e gibão (WOOLF, 2014a, p.158-159).

A fluidez das identidades de gênero por Orlando se reflete no modo de perceber seu ambiente, uma vez que ao incorporar identidades femininas o seu entorno surge carregado de paisagens naturais, belas e líricas, tais quais os penhascos da Inglaterra, que lhe remetem aos poemas de Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson e Milton. Quando essa identidade fluida é substituída pela masculina, o seu entorno passa a ser encoberto de construções humanas, tais quais a catedral de São Paulo, a Torre de Londres, a abadia de Westminster, as casas do Parlamento, etc. (2014a, p.161-162). Como exemplo da performatividade, Orlando se emociona ao observar a beleza das construções humanas, e “lembrando que fica bem para uma mulher chorar, ela as deixou correr” (WOOLF, 2014a, p. 162), descortinando, assim, um ato performativo associado à personificação do gênero feminino sustentada pelo senso comum e por ciências humanas, tal qual a antropologia estrutural. Da mesma forma que observa Butler:

Como na dialética existencial da misoginia, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação, ao passo que corpo e a natureza são considerados como a facticidade muda do feminino, à espera de significação a partir de um sujeito masculino oposto. Como na dialética misógina, materialidade e significado são termos mutuamente excludentes. A política sexual que constrói e mantém essa distinção oculta-se por trás da produção discursiva de uma natureza e, a rigor, de um sexo natural que figuram como a base inquestionável da cultura (BUTLER, 2017, p. 75).

Os papéis de gênero enquanto categorias sociais de poder são, segundo Butler, simbolismos da “diferença sexual”, nome de origem sociológica que tem como objetivo materializar o dimorfismo sexual. Para Butler, tal dimorfismo não é suficiente para explicar as diferenças impostas como ontológicas, e seu argumento é sustentado pela visão do biógrafo de Orlando, como podemos observar pelo seguinte diálogo entre ficção e teoria:

É o dualismo realmente necessário? Como são construídos e naturalizados, um no outro e por meio um do outro, os dualismos sexo/gênero e natureza/cultura? A que hierarquias de gênero servem eles, e que relações de subordinação reificam? Se a própria designação do sexo é política, então o “sexo”, essa que se supõe ser a designação mais tosca, mostra-se desde sempre “fabricado”, e as distinções centrais da antropologia estruturalista parecem desmoronar (BUTLER, 2017, p. 75).

O homem mantém a mão livre para empunhar a espada, a mulher precisa usar a sua a fim de evitar que o vestido de cetim escorregue dos ombros. O homem olha o mundo de frente, como se ele tivesse sido feito para servi-lo e criado a seu gosto. A mulher o observa de soslaio com um olhar preñado de sutileza, até mesmo de suspeição. Caso usassem as mesmas roupas, é possível que vissem o mundo de forma idêntica. Essa é a opinião de alguns filósofos e sábios, porém, de modo geral, nos inclinamos por outra. A diferença entre os sexos, felizmente, tem maior profundidade. (WOOLF, 2014a, p. 179).

Sendo assim, a crítica de Woolf (e Butler) recai sobre os chamados simbolismos do real sobre o imaginário (por isso, Butler provocou a ira de inúmeros psicanalistas lacanianos, após a publicação de **Problemas de gênero**) que servem como performance de um único aspecto diferencial da natureza masculina/feminina: a diferença genital, por sua vez tida como uma sinédoque da categoria sexual, no sentido de ser o signo que simboliza a base fundadora para a continuidade de uma economia heterossexual, que por sua vez é respaldada pelas ciências médicas e estruturalistas falocêntricas.

Em seu estudo sobre transexuais na fila de espera para a cirurgia de redesignação sexual, Berenice Bento (2006) sente nos discursos destas pessoas a angústia causada pela performance de gênero enquanto fator condicionante para a aceitação social de pessoas transexuais, sendo o modo de falar, de vestir e de se apresentar socialmente na qualidade de sujeito masculino ou feminino as performances predominantemente tidas como aquelas desejadas pelas travestis entrevistadas.

Em seu romance, a presença das roupas e das vestimentas é um dos recursos utilizados por Virginia Woolf para evidenciar a sua importância na construção de uma identidade baseada, entre outros recursos, na utilização de determinadas vestimentas:

A diferença entre os sexos, felizmente, tem maior profundidade. As roupas simbolizam apenas algo muito bem escondido. Foi uma mudança nela própria que ditou a escolha pelos trajes femininos e pelo sexo feminino. E talvez, nesse processo, ela estivesse simplesmente expressando de modo mais aberto que de costume – sendo a autenticidade a verdadeira essência de sua natureza – alguma coisa que acontece com a maioria das pessoas sem ser manifestada com igual clareza. Pois aqui, mais uma vez, nos defrontamos com um dilema. Apesar de diferentes, os sexos se misturam. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro, e frequentemente são apenas as roupas que sustentam a aparência masculina ou feminina, enquanto, por baixo delas, o sexo é o oposto do que se vê na superfície. Todos tem experiência das confusões e complicações que daí decorrem (WOOLF, 2014a, p. 179-180).

A vestimenta enquanto representação sexual seria, portanto, mais um resultado hierárquico das oposições advindas do pensamento estruturalista, fruto do falocentrismo,



uma vez que seria a imposição da cultura (o masculino) sobre a natureza (o feminino). Ao evidenciar a moda enquanto uma espécie de dispositivo de controle sexual e de expressão de gênero, Woolf critica as convenções sociais em relação à expressão sexual, uma vez que para serem aceitas e socialmente cristalizadas, elas precisariam, antes, passar pela instância cultural para se tornarem algo concreto. De tal modo, a fisicalidade da transexualidade de Orlando não serve como uma imposição hierárquica do real sobre o simbólico, mas como a evidenciação da instabilidade das duas categorias a partir da materialização do que contradiz as ciências falocêntricas.

## 2.5 Orlando e/é seu biógrafo

Além da linguagem e do gênero de **Orlando**, outro elemento do romance que contribui para a ausência de uma identidade de gênero sexual e textual fixa é o sexo ao qual o biógrafo pertence, narrador cuja presença sempre explícita se dá por meio da metalinguagem. O biógrafo, responsável por acompanhar Orlando durante os seus 300 anos de vida, apresenta-se primeiramente como alguém pertencente ao sexo feminino, quando afirma a respeito de Orlando que “Feliz a mãe que gerou tal ser, mais feliz ainda a biógrafa que registra sua vida! Ela nunca se aborrecerá ou ele invocará a ajuda de alguma romancista ou poeta” (WOOLF, 2014a, p. 48). A presença do biógrafo, nunca neutra e passiva, é um elemento importante a ser levado em conta para o desenvolvimento de nossa leitura, uma vez que sua presença evidencia a *jouissance* de Woolf e a crítica às convenções de seu tempo herdadas pelo século anterior.

É por meio da criação, nas palavras de Graham (1971, p.110.), de um universo fantástico em que o protagonista passa por situações absurdas decorrentes da insuficiência da linguagem para descrever suas experiências, que Virginia Woolf consegue, de algum modo, transcender sua imperfeição e suplantar o distanciamento com a dimensão estruturalista que a linguística adquiriu com a evolução das ciências humanas ao longo do século XX, uma vez que antes disso seu objeto não era nem mesmo concebido como ciência. Se Orlando é um poeta que manipula a linguagem da forma como prefere, cabe a seu biógrafo a dura tarefa de traduzir o caráter fantástico da vida de seu biografado para um texto limitado por uma textualidade linear e realista, imposta tradicionalmente ao gênero biográfico, como teorizado por Virginia Woolf (2014b) em “A arte da biografia”:

O que queremos dizer quando consideramos um livro obra de arte? De qualquer modo, eis aqui uma distinção entre biografia e ficção – uma prova de que elas diferem pela própria matéria da qual são feitas. Uma se faz com a ajuda de amigos, de fatos; a outra é criada sem nenhuma restrição, a não ser aquelas que o artista, por razões que lhe parecem boas, resolve obedecer. Isso é uma distinção; e há razões de sobra para achar que biógrafos do passado a tomaram não só por distinção, mas por distinção bem cruel (WOOLF, 2014b, p. 391).

A presença e a linguagem do biógrafo são performadas (no sentido butleriano), ou seja, a função falocêntrica que marca a essência da biografia é parodiada pela linguagem que Woolf evoca ao performar o narrador-biógrafo de Orlando. Nesse sentido, em seu ensaio sobre biografias, Virginia Woolf discute qual o real peso de tal gênero literário e se esse tipo de texto possui algum valor enquanto obra de arte literária. Para tanto, percorre a história das publicações biográficas, notando que é durante o século XIX que os biógrafos ganham mais liberdade para retratar o seu objeto de arte (se assim podemos chamá-lo, o que provavelmente teria uma resposta afirmativa de Woolf), pois os biografados não mais eram tidos como figuras intocáveis, cujas imperfeições físicas e morais devessem ser a todo custo encobertas pela narrativa. Cabe lembrar que as primeiras biografias escritas foram dedicadas às rainhas inglesas Victoria e Elizabeth, obedecendo milimetricamente às regras que lhes foram impostas, ou seja, que ficção e realidade não se imiscuissem e que fatos e datas fossem obrigatoriamente respeitados, impondo ao biógrafo a obrigação com os fatos, indo contra a percepção de que “Em biografia, entendemos por fatos os que podem ser verificados por outras pessoas além do próprio autor. Se ele inventar fatos como um artista os inventa – fatos que ninguém mais pode verificar – e tentar combiná-los a fatos da outra espécie, todos se destruirão entre si” (WOOLF, 2014b, p. 396).

Tal convenção do gênero biográfico vai contra a concepção defendida pela autora, uma vez que ela reconhece que esses limites nasceram juntamente com as fundações dos conceitos burgueses e positivistas responsáveis pela formação das sociedades dos séculos XIX e XX. A biografia, assim como as ciências, seria um fruto do falocentrismo de expressões artísticas, mecanizando até mesmo o que não é passível de mecanização. Sendo assim, a transgressão das convenções biográficas seria uma forma de desestabilizar a economia patriarcal na qual a posição do biografado se encontra, uma vez que os fatos da vida real seriam expostos e o humanizariam, pois “Se o biografado jogava suas botas na cabeça da empregada, tinha uma amante em Islington ou foi encontrado bêbado numa valeta depois de uma noitada devassa, o biógrafo tem de estar livre para dizer tais coisas” (WOOLF, 2014b, p. 398).

Como corroborado pela relação de Orlando com a arte, para Virginia Woolf, o romance é o modo pelo qual o artista romancista conseguiria atingir a imortalidade e a transcendência. Uma vez que segundo a própria Woolf a biografia é um tipo de arte menor, o que a engrandeceria e a faria ser imortal seria a transcendência das convenções impostas a esse gênero. É curioso, portanto, pensar que Woolf escreveria uma biografia cujo protagonista vive à sombra de um biógrafo intrometido que perpassa os 300 anos de vida de Orlando, permanecendo sexualmente ambíguo e narrativamente onisciente. Seria a imortalidade de Orlando (e seu biógrafo) uma forma de cristalizar essa biografia transgênero como uma obra de arte? A depender de Virginia, a resposta seria afirmativa:

Pois quantas vezes, quando uma biografia é lida e posta de lado, alguma cena permanece clara, alguma figura continua vivendo nas profundezas da mente e nos leva a sentir, quando lemos um poema ou um romance, um tremor de reconhecimento, como se nos lembrássemos de alguma coisa que já sabíamos antes (WOOLF, 2014b, p. 401-402).

Podemos depreender que, na visão de Woolf, a tarefa do biógrafo é análoga àquela do romancista ou do poeta, uma vez que “contando-nos os fatos verídicos, peneirando na grande massa os pormenores e modelando o todo para que percebamos seu contorno, o biógrafo faz mais para estimular a imaginação do que qualquer poeta ou romancista, exceto os maiores de todos” (WOOLF, 2014b, p. 401). O biógrafo evidencia que o texto é uma grande performance literária dos gêneros – sexuais e textuais. Tal qual o sexo de Orlando, a identidade de gênero do biógrafo permanece indefinida. Ele acompanha seu biografado ao longo de 300 anos, sendo a sua presença o símbolo não materializável e não performável de uma identidade, ao contrário do próprio Orlando, que por sua vez serviria como a continuidade e a materialidade de seu biógrafo, tal qual o processo de criação que ocorre entre o escritor e seu personagem de ficção:

Não obstante, podemos ter plena certeza também de que é uma vida diferente da vida da poesia e da ficção – e que é vivida num nível mais baixo de tensão. Por esse motivo é que suas criações não estão destinadas àquela imortalidade que o artista de quando em quando conquista para o que ele cria (WOOLF, 2014b, p. 400).

Segundo a sua definição de ficção, os fatos são performáticos, ou seja, constituem-se de estruturas movediças. Sendo assim, não há necessidade de que o biógrafo dedique sua força criativa a fazer uso de um dispositivo de linguagem que pretenda dar um nome e uma estrutura definitivos às forças naturais, às expressões artísticas, às pulsões de vida. A arte

literária, à época de Woolf, era um dos únicos recursos que não haviam se rendido às tentações formalistas, sendo que:

Esses fatos todavia não são como os fatos da ciência – sempre os mesmos depois de descobertos. Estão sujeitos a mudanças de opinião; e as opiniões, como os tempos, mudam. O que já foi considerado um pecado, é agora tido, à luz dos fatos para nós conquistados pelos psicólogos, por ser talvez um infortúnio; talvez uma curiosidade; talvez nem uma coisa nem outra, mas um simples ponto fraco que, seja em que sentido for, não tem maior importância. A ênfase em sexo, na memória de pessoas ainda vivas, mudou (WOOLF, 2014b, p. 398).

A ausência de uma fixidez identitária sexual para o biógrafo, o vínculo entre a falocracia da linguagem e da imagem de quem narra e a correspondência a uma biografia tradicional é fragilizado, ficando, assim, livre para a interpretação de que *Orlando* antecipa questões acerca da linguagem, enquanto ciência e expressão artística, que só incomodariam os artistas alguns anos depois da publicação do romance em 1928.

## 2.6 Outros Orlandos

Ao analisar a relação entre Michel Foucault no ato de republicação da autobiografia de Herculine Barbin (intitulada, originalmente, de **Mes souvenirs**), Judith Butler aponta para um possível espelhamento entre autor e criatura, baseado no fato de que, ao manter privada sua homossexualidade, Foucault recusava-se a tratar a fluidez de sexos de Barbin de modo pessoal ou de modo que pudesse lhe trazer alguma relação consigo mesmo, e entrando em contradição com sua própria teoria da sexualidade, visto a necessidade de dar uma classificação sexual e de gênero para Herculine, numa recusa de aceitar a possibilidade de existência de uma não categoria sexual. A mesma relação entre autor e sujeito fictício pode ser apontada entre Virginia Woolf e *Orlando*, de modo que seu personagem seria a sua expressão de não conformidade ao gênero feminino, sendo-lhe impossível transcender fisicamente a sua condição, dadas as normas sociais que lhe submetiam a performar de acordo com as nuances atribuídas ao gênero feminino.

Por antecipar discussões que só viriam a tomar a centralidade dos debates das ciências humanas e dos movimentos sociais posteriormente, tal qual o insurgimento de pautas identitárias cujas expressões são difíceis de serem digeridas devido a questões de poder impostas por meio do dispositivo da linguagem, **Orlando** pode ser visto como um dos precursores do século XX para romances posteriores à sua publicação, como aqueles

apontados no primeiro capítulo. O que pouco se fala é sobre a possibilidade de haverem obras anteriores a Orlando que, por sua vez, remetem de algum modo ao conteúdo do romance de Woolf, como as biografias de aristocratas do século XVIII e a de Herculine Barbin no século XIX. Uma delas seria a autobiografia do Chevalier d'Eon de Beaumont, cujo percurso é similar ao de Orlando devido ao ambiente aristocrático e político que ambos ocuparam e devido a ambos passarem a última metade de suas vidas vivendo como mulheres.

Outra evidente influência reside na autobiografia de Herculine Barbin. Alguns trechos de sua obra revelam a dificuldade de Barbin para encontrar uma forma de descrever a sua própria condição que não fosse utilizando termos que seriam apropriados para relatar uma aberração:

Preocupado e sonhador, minha testa parecia ceder sob o peso da melancolia sombria. Eu era fria, tímida, e de algum modo, insensível a todas essas alegrias ruidosas e ingênuas que fazem florescer o rosto de criança.

Eu gostava da solidão, esta companheira do infortúnio, e, quando um sorriso benevolente surgiu sobre mim, fiquei animada, como um favor inesperado (BARBIN, 2014, p.26, tradução nossa).<sup>15</sup>

A relação entre Herculine Barbin e a figura de Orlando fica evidente a partir da estratégia estética empregada por Virginia Woolf, que, ao revestir a sua obra de uma biografia paródica, esconde que por trás disso há o legado autobiográfico dos então definidos como hermafroditas Herculine Barbin e Chevalier d'Eon de Beaumont, entre outros. A linha tênue entre o discurso cânone empregado na literatura de Woolf e aquele explicitamente autobiográfico das obras citadas ficam fragilizados a partir de tal discurso, já que ambos contribuem para uma subversão dos elementos presentes na biografia de **Orlando**. A própria escolha da autora em inserir o personagem no contexto da Inglaterra elisabetana seria uma forma de anacronizar a sua visão de mundo por meio de um personagem hermafrodita, sendo a não categorização sexual apenas o ponto de partida para a reflexão que se expande ao longo do texto.

Após ser examinado por alguns médicos e fazer algumas confissões para padres, Herculine é judicialmente obrigado a assumir o papel de gênero masculino para adequar-se à sua anatomia aparentemente masculina. Ao assumir tal papel, conseqüentemente lhe é proibida a convivência ao lado de Sara e da família a qual o abrigava. Herculine Barbin é

---

<sup>15</sup> “Soucieux et rêveur, mon front semblait s'affaïsser sous le poids de sombres mélancolies. J'étais froide, timide, et, en quelque sorte, insensible à toutes ces joies bruyantes et ingénues qui font épanouir un visage d'enfant. J'aimais la solitude, cette compagne du Malheur, et, lorsqu'un sourire bienveillant se levait sur moi, j'en étais heureuse, comme d'une faveur inespérée.”

obrigado a mudar-se e conviver em um ambiente ao qual sua existência não tenha o poder de desafiar as regras ali designadas. Vemos então que a questão do exílio está presente na história de Herculine. Embora não tenha sido judicialmente obrigado a deixar a França, Herculine precisou exilar-se de seu ambiente de crescimento, sendo o convento e a família de Sara (ambos ambientes normativos e aparelhos ideológicos da heterofalocracia) os principais ambientes onde foi educado e teve sua subjetividade construída.

Ao voltarmos para **Orlando**, a temática do exílio também está presente no momento em que a personagem principal migra para uma ilha indígena para sentir-se melhor aceito em sua nova condição de mulher sem ser julgada pelos habitantes da ilha, e ao retornar, Orlando descobre que estava sendo processada judicialmente por não ser mais um homem

Era ré em três grandes processos movidos contra ela em sua ausência, bem como em numerosos litígios menores, alguns resultantes e outros dependentes das ações principais. As mais sérias acusações eram: (1) que morrera e, portanto, não podia possuir nenhum bem; (2) que era mulher, com iguais consequências; e (3) que era um duque inglês e que se casara com a dançarina Rosina Pepita. [...] Assim, foi numa condição extremamente ambígua, sem saber se estava viva ou se estava morta, se era homem ou mulher, duque ou João-ninguém, que ela viajou para a mansão no campo, onde, à espera do julgamento, tinha permissão legal de residir desde que se mantivesse incógnito ou incógnita, a depender da futura decisão (WOOLF, 2014, p. 164).

A transgeneridade enquanto algo passível de fuga e exílio é um tema também existente em narrativas brasileiras datadas da segunda metade do século XX durante a ditadura militar. Como apontado por Fernandes (2017, p. 10), as representações literárias de transexuais e travestis aparecem sempre em conformidade com uma necessidade por exílio e fuga. Em romances como **Uma mulher diferente** e **Georgette**, de Cassandra Rios, **O travesti**, de Adelaide Carraro, **Stella Manhattan**, de Silviano Santiago, os personagens são submetidos a exílios de sua cidade natal para que possam tornar possível a expressão da sua sexualidade, não importa se em razão de um impedimento familiar ou social.

A presença repetida de elementos em comum entre romances de literatura contemporânea e autobiografias de pessoas hermafroditas e transexuais que remontam à Modernidade remete a uma composição de uma memória coletiva que, embora atrelada ao aspecto trágico imposto ao percurso existencial das pessoas desse grupo, também apresenta elementos que subvertem tal discurso ao revesti-los de contextos, ambientes e personagens que trazem consigo o oposto daquilo que aparentemente são, de modo que a memória individual seja resistente à aparência ontológica da memória coletiva que parece determinar o percurso tomado, sendo este um subproduto que não questiona a subjetividade embutida na

memória que lhe é atribuída. No caso de uma autobiografia como a de Herculine Barbin, pautada principalmente no dispositivo confessional enquanto biopoder, como apontado por Foucault (1988, p.62), a estética da confissão teria a função de evidenciar, ao mesmo tempo, o seu modo de funcionamento, identificando os espaços e os sujeitos responsáveis por sua perpetuação, e um modo de penitência autoimposta, a partir de seus conflitos internos e a não correspondência de si com a forma determinada pela sociedade, se fazendo ambivalente enquanto gênero e subjetividade, assim como definido por Butler.

Dentro do grande espectro de obras das quais **Orlando** influenciou posteriormente à sua publicação, seja pela transgressão linguística do romance ou pelo espectro de Woolf. No próximo capítulo, veremos a recepção dada pelo período que se convencionou a ser chamado de pós-modernidade à obra de Woolf e de que modo essa época a interpretou e a incorporou para a construção de uma poética referente à transgeneridade, à feminilidade e às identidades móveis que, então, assumiriam o protagonismo dos debates políticos e sociais em um contexto de busca pelo abandono das ideias estruturalistas que dominaram as ciências humanas na primeira metade do século XX.

### 3. CAPÍTULO 3: *ORLANDA*, O DILDO DE JACQUELINE HARPMAN

“Ao ler suas aventuras no século XX, pergunta-se por que Woolf não alterou seu personagem para Orlanda, ou mesmo neutralizou-a para um mutante do século XX, *Orlandon*, também. Para além dessa hipótese disgênica, a mente gira vertiginosamente sob o ímpeto de Woolf, cristalizando Orlando(a) (on) como as primeiras e subsequentes formas físicas do verbo não só para mudança de sexo, mas para metamorfoses ovidianas de todos os tipos: *Orlando*, *orlandeis*, *orlandei*, *orlandoume*, *orlandete*, *orlandoun*.”<sup>16</sup>

Paul West – *Enigmas of imagination: Orlando through the looking glass*

#### 3.1 Jacqueline Harpman e a alterid(entid)ade belga

Nascida em 1929 na cidade de Bruxelas, Jacqueline Harpman foi uma escritora belga sobre quem pouco foi escrito. Oriunda de uma família judia que precisou recorrer ao exílio para fugir da perseguição nazista, Harpman viveu parte da infância em Casablanca, Marrocos. Retornando ao seu país natal, estudou e, posteriormente, publicou sua primeira obra (à qual renegaria posteriormente) em 1958, intitulada *L’Amour et l’acacia*, seguida da publicação de *Brève arcadie*, em 1959, *L’apparition des esprits*, em 1960, e *Les bons sauvages* em 1966. Após os primeiros quatro romances, a carreira da escritora sofreu um hiato para que ela pudesse se dedicar aos estudos de psicologia e se tornar psicanalista. O retorno de Harpman à literatura só ocorre em 1987, quando publica o romance *La mémoire trouble*. Nos anos 1990 e 2000, Harpman publicou incessantemente, contabilizando um total de onze romances e uma novela entre 2000 e 2007. Seu último romance foi *Ce que Dominique n’a pas su*, em 2007, após o que a escritora viria a adoecer e falecer em 2012.

Publicado em 1996 e vencedor do *Prix Médécis* em 1998, *Orlanda* foi provavelmente o romance mais famoso da carreira de Jacqueline Harpman. A escritora deixou como legado

---

<sup>16</sup> “Reading her twentieth-century adventures, one wonders why Woolf didn’t adjust her character into *Orlanda*, or even neuter her into a mutant of the twenty-first century, *Orlandon*, as well. Beyond that dysgenic hypothesis the mind spins dizzily under Woolf’s impetus, reminding Orlando(a) (on) as the first and subsequent person forms of the verb for not just changing sex, but for Ovidian metamorphoses of all kinds: *Orlando*, *orlandeis*, *orlandei*, *orlandoume*, *orlandete*, *orlandoun*.”



uma vasta obra que totaliza dezessete romances, oito novelas, três contos e uma peça de teatro. Além de **Orlanda**, algumas de suas obras mais conhecidas como **La plage d’Ostende** (1991), **Moi qui n’ai pas connu les hommes** (1995), “Dieu et moi” (1999) e **La dormition des amants** (2002) ganharam traduções para o inglês, o alemão e o italiano. No entanto, nenhuma dessas e outras obras harpmanianas foram traduzidas para o português até o presente momento.

A nacionalidade de Harpman é ausente de uma fixidez, pois, mesmo que tenha nascido na Bélgica, a sua escrita, assim como a de outros escritores conterrâneos, é classificada como literatura francófona, uma vez que os romances de Harpman sempre foram publicados primeiramente por editoras parisienses e depois exportados para a Bélgica. Pensadores como Otto Maria Carpeaux (1999), embora em um discurso bastante contestável, chegaram até mesmo a afirmar que

É preciso audácia para escrever sobre um assunto que não existe. Não existe literatura belga. Na Bélgica vivem dois povos: os valões, que falam francês, e os flamengos, que falam holandês. O dialeto valão e os diversos dialetos flamengos carecem de importância literária. Há pois na Bélgica literatura francesa e uma literatura holandesa, com alguns toques de regionalismo, apenas. E isto se explica: o reino a Bélgica é de criação artificial e recente, fundado em 1830 por uma conferência diplomática das grandes potências. Não existe uma nação belga. Não existe, portanto, literatura belga (CARPEAUX, 1999, p.133).

Afirmações como a de Carpeaux tornam-se datadas quando confrontadas com leituras pós-coloniais como a de Stuart Hall (2005), em que as culturas nacionais são um “sistema de representação cultural” (p. 49), o que faria com que a Bélgica fosse um país multicultural, que abriga uma identidade em trânsito. Segundo Hall:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional.[...] A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais [...]. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade (HALL, 2005, p. 49-50).

Sendo assim, a Bélgica, enquanto território nacional, se encaixa no padrão da “cultura nacional” caracterizado por Hall, uma vez que consiste em um país cultural, política e

linguisticamente dividido, concentrando dentro de seu território duas línguas oficiais: o flamengo, uma espécie de dialeto do holandês falado no território norte do país; enquanto no sul a língua oficial é o francês.

A capital, Bruxelas, por estar localizada no centro do território e ocupar um espaço de fronteira entre a região norte (Flandres) e a sul (Wallonie), consiste em uma cidade bilíngue que admite tanto o flamengo quanto o francês como línguas oficiais. Sendo assim, há regiões da cidade em que predominam comunidades linguísticas francesas e outras em que a língua e cultura predominantes são o flamengo. Harpman passou toda sua vida residindo no bairro de Etterbeek, cuja cultura e língua predominantes são francesas. Pelos fatores acima mencionados, a literatura produzida por Harpman e outros belgas em língua francesa dentro do território de seu país é considerada literatura francófona.

A não correspondência entre língua e nacionalidade é apenas um sintoma das diferenças que separam os territórios belgas e que os mantém em constante tensão, uma vez que há uma forte tendência de movimentos separatistas apoiadores da independência do território norte, que, por ser dono de um PIB maior é considerado o carro motor de tecnologia e desenvolvimento do país. Boxus aponta que

O estado federal belga é considerado um espaço de conflitos: de um lado, reúne comunidades linguísticas e culturais rivais; de outro lado, o prestígio cultural das comunidades busca impor sua especificidade frente à França e à Holanda, com os quais compartilham línguas e culturas; enfim, cada região da Bélgica é diversa do interior, linguisticamente e/ou ideologicamente: a região flamenga agrupa os flamenguianos, onde se encontram espalhados os flamenguistas (autonomistas flamengos) e os flamengos francófonos (chamados pejorativamente *fransquillons* por aqueles que lhes consideram pedantes); a região da Wallonie reagrupa os valônios francófonos e os valônios alemães; a região bruxelense é composta de francófonos e neerlandófonos. A busca de uma especificidade na Bélgica se faz portanto em três níveis: comunitária (se seguirmos o critério linguístico), regional (se seguimos o critério geográfico) e internacional (no que diz respeito às afinidades culturais que ligam o país à França e Holanda) (BOXUS, 2002, p. 22-23, tradução nossa).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “L’État fédéral belge est à considérer comme un espace de conflits: d’une part, il rassemble des communautés linguistiques et culturelles rivales; d’autre part, le prestige culturel des communautés cherche à imposer sa spécificité face à la France et face à la Hollande, dont elles partagent les langues et les cultures; enfin, chaque région de Belgique est diverse de l’intérieur, linguistiquement et/ou idéologiquement: la région flamande groupe les Flamands, où se trouvent par ailleurs les Flaminguants (autonomistes flamands) et les Flamands francophones (appelés péjorativement *fransquillons* par ceux qui les considèrent comme des pédants); la région bruxelloise est composée de francophones et de néerlandophones. La quête d’une spécificité en Belgique se fait donc à trois niveaux: communautaire (si l’on suit le critère linguistique), régional (si l’on suit le critère géographique) et international (eu égard aux affinités culturelles reliant le pays à la France et à la Hollande.”

Além de ser cultural, geográfica e linguisticamente dividida, a Bélgica faz fronteira com países europeus que no passado já tiveram um papel de imposição cultural e/ou de colonizadores (França, Alemanha e Holanda), cujas economias desenvolvidas e sólidas contribuíram para que estes países tivessem suas culturas bastante difundidas em território europeu e em territórios por eles colonizados. A Bélgica, portanto, é um país cuja cultura é fortemente influenciada, seja por parte da França, da Holanda ou da Alemanha, sendo a “não existência de uma literatura belga”, como postulado por Carpeaux, apenas um sintoma da posição de inferioridade econômica e cultural que a Bélgica ocupa em relação aos países com os quais faz fronteira.

Nos romances harpmanianos, a busca de suas protagonistas femininas por um Outro é uma isotopia que permeia suas obras. Tal aspecto, presente também em **Orlanda**, foi interpretado por Boxus (2002) como uma metáfora para a condição da Bélgica, uma vez que sua situação econômica e a divisão linguística e cultural colocariam o país em desvantagem em relação àqueles com os quais faz fronteira, restando a busca pelo Outro como um meio para transcender esta condição e alcançar uma harmonia. Como Boxus aponta, “nos parece que a Bélgica é andrógina e comporta uma dualidade multissecular que contradiz os esquemas em nome dos quais se pretende construir o Estado” (BOXUS, 2002, p. 173).<sup>18</sup> Os esquemas aos quais Boxus se refere são a edificação de uma nação a partir do conceito de língua oficial, que seria a essência da nação, bem como a declaração de guerras a outras nações (2002, p. 170). Tais pontos esquemáticos constituem uma noção falocêntrica do que é performar o conceito de uma nacionalidade. Ao pensarmos que, ao longo de sua história de construção de nação, a Bélgica seguiu na contramão e se construiu sem a necessidade de eleger uma única língua oficial e sem declarar guerra a outros países, poderíamos considerar que, dadas as limitações, a Bélgica é um país com políticas progressistas e avançadas ao abrigar duas culturas diferentes em seu território.

Assim sendo, trata-se de um país cujo território é, ao mesmo tempo, cultural e socialmente híbrido, como caracteriza Hall (2005), “(...) a Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (p. 62). A mesma situação se verifica no território canadense que divide políticas linguísticas e culturais entre as línguas inglesa e francesa. Assim, conforme Boxus (2002) afirma, autores belgas que escrevem em francês produzem

---

<sup>18</sup> Il nous est apparu que la Belgique est androgyne et “comporte une dualité multiséculaire qui contredit les schémas au nom desquels on entend [...] construire les États”.

literatura belga francófona, e escritores do território norte do país produzem literatura belga flamenga.

Além do estudo de Boxus (2002) sobre as relações entre **Orlanda** e a alteridade belga, em 1992 foi publicado um volume da revista **Textyles** com uma seção dedicada ao estudo da obra harpmaniana, contendo três artigos: um com uma análise de **La Lucarne**, outro sobre o gesto autobiográfico na literatura feminina e outro sobre as histórias de amor em sua obra. Além disso, inclui uma entrevista com a escritora, bem como dois contos inéditos de Harpman. Um ano após a morte da autora, é publicado o que talvez seja o estudo mais completo de sua obra, de autoria de Marie Compagne (2013), intitulado **Je et/est l'Autre: représentations et enjeux de l'altérité dans l'oeuvre de Jacqueline Harpman**, em que diversos romances de sua autoria são analisados a partir dos jogos de alteridade e da intertextualidade que, caracteristicamente, compõem o texto de Harpman. Apesar de suas obras trazerem protagonistas mulheres ou homossexuais em busca de seu Outro, com questões que envolvem as subjetividades sexuais, a maior parte dos estudos sobre ela não abordam seus romances com leituras desconstrucionistas ou *queer*.

As protagonistas harpmanianas são predominantemente mulheres em busca de seu outro, de seu duplo ou de sua metade perdida, de modo que a alteridade seja talvez a principal temática que permeia toda a obra harpmaniana. Tendo em vista que se trata de assunto à qual a psicanálise, a literatura e os estudos de gênero recorrem frequentemente para abordar a transexualidade, unido ao fato de que em **Orlanda** há explicitamente uma referência à obra woolfiana, bem como uma redesignação sexual corpórea, a obra de Harpman é uma importante contribuição no que diz respeito às performances *trans* no período pós-guerra. Os estudos, posteriores a 1996, tem como grande foco a representação da androginia em **Orlanda**, portanto, pretendemos, com este capítulo, construir uma análise das intertextualidades harpmanianas fazendo uso do mesmo viés teórico que vem sendo utilizado até aqui, de modo a observar qual o projeto literário que, no romance, se construiu em decorrência da presença do transexual espectral de Virginia Woolf.

### 3.2 Deus e/é Jacqueline Harpman

Como apontado por Compagne (2013), um dos traços tipicamente harpmanianos presentes em suas obras é a forma como a persona literária da autora se insere na voz do narrador, colocando-se muitas vezes como personagem, como observadora ou como a pessoa

para a qual o texto se dirige. Na novela “Dieu et moi” (1999), Jacqueline Harpman passou para outro plano após sua morte, onde conversa com Deus e lhe dirige questionamentos de todos os tipos, o que funciona como uma espécie de releitura bíblica dialógica iniciada pela desconstrução paródica da própria figura patriarcal de Deus, como cristalizada pela visão eclesial e renascentista, “Era o próprio Deus, tal qual Michelangelo representou na capela da Sistina, um homem forte e belo na casa dos cinquenta anos, quase nu, com cabelos brancos soprados pelo vento” (HARPMAN, 1999, p. 28)<sup>19</sup>, e pelos diálogos que sucedem o encontro dos dois

- Você não é temente a mim?
- Meu Deus, senhor, você não tem nada de temível. Peitorais maravilhosos, tronco estreito, e esse pedaço de tecido na sua virilha bastante sugestivo para uma imaginação fértil como a minha.
- Fértil! Mulher, você não tem vergonha? No que está pensando?
- Naquilo que as mães, como é bem sabido, são proibidas de sentir (HARPMAN, 1999, p. 29-30).<sup>20</sup>

A figura de Deus, como aponta Compagne (2013, p.64), e da mesma forma confirmado pela própria narradora harpmaniana (1999, p.32), serve como uma analogia metalinguística para a função criadora do escritor. Na novela “Lettre d’une lectrice” (“Carta de uma leitora”), Eva, após ler a releitura bíblica na voz de Maria e Antígona na autoria de Harpman em **La lucarne**, escreve uma carta confessional a Jacqueline Harpman em que apresenta sua própria versão dos fatos, desmistificando a figura de Adão, uma vez que ele seria, na verdade, um homem extremamente preguiçoso e orgulhoso, que não queria buscar comida, e a figura de Deus como um homem possessivo.

Em **Orlanda**, somos primeiramente introduzidos a Aline, uma professora de inglês que, enquanto lê **Orlando**, de Virginia Woolf, espera seu trem em uma estação de Paris. Seu olhar cruza com o de Lucien, um garoto que chama sua atenção por sua beleza e seu jeito masculino. Enquanto tenta sem sucesso fazer uma análise literária de **Orlando**, Aline indaga como seria se ela fosse um homem, e o que sucede é o transporte de parte da consciência de Aline para o corpo de Lucien, que passa a viver com a consciência de Aline e perde a posse de sua própria consciência. Aline, por sua vez, não sente falta de sua metade e não se dá conta do acontecido. A narradora batiza a consciência de Aline no corpo de Lucien de Orlanda, em

<sup>19</sup> “C’était Dieu lui-même, tel que Michel-Ange l’a représenté au plafond de la Sixtine, un fort bel homme dans les cinquante ans, à peu près nu, des boucles blanches soulevées par le vent”

<sup>20</sup> “- N’est-tu pas effrayée de te trouver devant moi? – Mon Dieu, Monsieur, vous n’avez rien d’effrayant. Des pectoraux superbes, la hanche étroite, et ce charmant bout de tissu qui donne à penser. – Penser! Femme, tu es donc sans vergogne? À quois penserais-tu? – Mais à ce que les mères, c’est bien connu, interdisent de nommer.”

referência ao cânone woolfiano que a protagonista lia no início da narrativa. À transformação de Lucien em Orlanda segue uma trama de reconhecimento entre ela e seu duplo, ou sua outra metade na forma de Aline, que por sua vez, segue seu casamento com o marido, Albert, que estranha o comportamento da esposa e seus encontros contínuos com Orlanda/Lucien. A aproximação entre Aline e seu duplo passa a ser inevitável, e os dois viram grandes amigos, até que rompem pela impossibilidade de Aline conviver com sua metade feminina materializada no corpo de um homem, e, em um surto, decide matá-la/o.

Assim como em “Dieu et moi”, **Orlanda** apresenta um narrador tipicamente harpmaniano, uma vez que esse faz-se presente e usa do recurso metatextual para que sua voz apareça e dialogue com o leitor, como faz logo no início do romance, ao declarar-se “gozando (*jouissant*) do privilégio de romancista do qual nunca escondi ser dotada” (HARPMAN, 1998, p. 10). Em **Orlanda**, uma das amigas de Aline chama-se Jacqueline e é psicóloga, aludindo não só à autora como também à sua formação de psiquiatra. É comum que, em muitos momentos, a voz da autora se confunda com a dos personagens:

Não passa de uma alegoria, e é ela mesma (Vita Sackville) que Virginia conta: criança, ela era forte e ardente, ela jogava na guerra contra os mouros no sótão, ela tinha uma amiga que ela adorava e que se colocou a negligenciar pelos meninos, então ela se fechou nos estudos e em sua imaginação, eu preciso perguntar a Jacqueline se não é isso que chamamos de período de latência, ela aprendeu a contar histórias a si mesma para se divertir escondida (HARPMAN, 1996, p. 64).<sup>21</sup>

Ao falar de si mesma na terceira pessoa, a narradora poderia estar se referindo à faceta psicanalista de Jacqueline Harpman, delimitando que há de um lado a persona literária, ou seja, a máscara literária, a performance da figura da autora, e, de outro, a formação em Psicanálise. O problema reside na ausência de um narrador confiável o suficiente para saber se quando a narrativa é movida inteiramente por meio da máscara da Jacqueline Harpman psicanalista, e em quais momentos esta mesma máscara insurge dispersa por meio de suas observações - seja por meio da consciência de Aline ou da personagem homônima que encaixou no romance, cuja profissão também é a Psicanálise, meios que servem como formas de canalizar e materializar a visão da narradora.

---

<sup>21</sup> “Tout n’est qu’allégorie, et c’est elle-même que Virginia raconte: enfant, elle était forte et ardente, elle jouait à la guerre contre les Maures au grenier, elle avait une amie qu’elle adorait qui s’est mise à la négliger pour les garçons, alors elle s’est retirée dans l’étude et dans la rêverie, il faut que je demande à Jacqueline si ce n’est pas cela qu’on nome la période de latence, elle a appris à se raconter des histoires pour se divertir en secret.”

A narradora frequentemente intervém na narrativa para nos lembrar da intertextualidade onipresente na obra, a partir de seu título. Sendo assim, Virginia Woolf poderia ser praticamente considerada um personagem de **Orlando**, tamanho o número de vezes que é invocada pela narradora. Como parte do trecho acima citado, Aline passa boa parte do livro refletindo sobre o significado de **Orlando**:

É a décima vez, ao menos, que ela relê a passagem crucial de *Orlando* onde acontece a transformação, procurando aproveitar o sentido subjacente, ela tem sempre a sensação de ficar na superfície e não aceita pensar que talvez realmente não haja nada por baixo. Ela se esforça: First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound with fullets of the whitest lamb's wool; whose hair is an avalanche of the driven snow... etc. Ela boceja. Por trás das palavras nas quais ela se debruça, uma outra corrente de pensamentos se embaralha em sua cabeça, como os meandros escondidos dos rios ditos intermitentes - porque às vezes fluem a céu aberto para desaparecer em seguida na terra, pensamos que eles param por ali, mas reaparecem alguns quilômetros mais à frente (HARPMAN, 1996, p. 10).<sup>22</sup>

Na tentativa de fazer uma leitura profunda sobre **Orlando**, Aline esbarra no problema da linguagem, uma temática que permeia todo o romance e a linguagem de Virginia Woolf, sendo ela propositalmente colocada como um empecilho para compreensões exatas sobre as coisas, uma vez que a natureza aparentemente estática da linguagem não passa de algo que foi artificialmente cristalizado. A narradora deixa claro que por trás de algumas palavras de Virginia Woolf em **Orlando** há a chance de não haver nenhum significado fixo, expondo a natureza performática do cânone woolfiano. Apesar disso, no dia seguinte, Aline chega a uma conclusão fixa sobre o que lê: a de que não se trata de um romance, mas da autobiografia da própria Virginia Woolf, uma vez que elementos do romance remontam à infância de Woolf, e esse é o período da vida em que nunca crescemos, onde o tempo é aparentemente estático (1996, p. 64).

As referências não são restritas a **Orlando** e Woolf, sendo Proust, Julien Green, Balzac, Gide, entre tantos outros da tradição literária inglesa e francesa, uma composição do aparato intertextual ao qual Harpman faz referência. Para Compagne, os diálogos harpmanianos são um modo da narradora se apropriar da tradição literária para se inserir em

---

<sup>22</sup> “C’est la dixième fois, au moins, qu’elle relit le passage crucial d’Orlando où a lieu la transformation, cherchant à en saisir le sens sous-jacent, elle a toujours le sentiment de rester en surface et ne consente pas à penser qu’il n’y a peut-être rien en dessous. Elle s’applique: First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound with fillets of the whitest lamb’s wool; whose hair is an avalanche of the driven snow... etc. Elle bâille. Derrière les mots sur lesquels elle s’acharne, un autre courant de pensées sinue, déroulant les meanders cachés des fleuves qu’on dit intermittents car parfois ils coulent à ciel ouvert pour disparaître ensuite sous terre, on croit qu’ils arrêtent là, ils ressurgissent quelques kilomètres plus loin.”

um espaço que ainda não lhe foi concedido, ou seja, o espaço de grande escritora. Como postula Leyla Perrone-Moisés, a respeito da espectralidade da narrativa modernista,

Qualificada de “pós-moderna”, ela carrega esse “pós” como um fardo do qual deseja se livrar, mas que a condiciona de maneira persistente. As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude. O resultado dessa situação é a melancolia, o sentimento de existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas tardia (MOISÉS, 2017, p.149).

Desse modo, a poética de alteridade, presente na obra da autora, é um desdobramento da pós-modernidade e de suas contradições. Concordamos com Perrone-Moisés (2017) no aspecto das características do romance pós-moderno, uma vez que a obra aqui analisada se encaixa perfeitamente em sua descrição. Porém, os recursos utilizados por Jacqueline Harpman na composição de seu texto são quase idênticos aos que Virginia Woolf coloca em prática em **Orlando**: a metatextualidade, a hibridização (ou *jouissance*) de gêneros literários, a duplicidade do narrador, a espectralidade (Jacqueline Harpman com Virginia Woolf em **Orlanda**; Virginia Woolf com Shakespeare e poetas ingleses em **Orlando**), entre tantos outros aspectos. Assim sendo, somos deixados com duas hipóteses: a antecipação de discussões e o vanguardismo de **Orlando** eram tantos que é natural que seu texto tenha uma estrutura praticamente análoga àquela de um texto escrito quase setenta anos depois de sua publicação; as similaridades temáticas, estruturais e textuais entre ambos os textos apenas evidenciam que, em todos os contextos literários, haverá “curvas fora da pista”, ou seja, será sempre impossível encaixar os textos dentro de uma receita formulada a partir do que se chama “espírito de um tempo”, pois, como observamos no capítulo dedicado a **Orlando**, o próprio modernismo inglês foi estruturado em torno de um fetiche pelo diálogo com o passado, em um movimento semelhante ao do considerado como “pós-modernismo”. Em **Orlanda**, há um fetiche semelhante que compõe o texto, da narradora, Aline/Jacqueline Harpman: o diálogo com o passado, que chama para a *jouissance* textual e que está ligado às transcendências extracorpóreas que o texto produz.

A partir da instância do narrador, que constantemente se lembra de que sua criação vem a partir de um romance woolfiano, Harpman busca repensar a tradição a partir de sua inscrição nela. Ao pensarmos na sua nacionalidade belga, como algo que não está atrelado a uma identidade nacional construída enquanto nação, cuja cultura não está enraizada em uma



literatura propriamente belga, mas somente francófona, a situação identitária belga seria análoga à situação de Orlanda, ou seja, de uma pessoa cuja identidade de gênero não pode ser categorizada e por isso está despossuída de uma tradição e de uma voz. A inscrição no passado é uma forma de buscar nele uma resposta para o tempo presente. A conversa com o espectro de Woolf é a resolução de Harpman com sua leitura do romance em forma de uma obra literária.

Se, em **Orlando**, Virginia Woolf fazia uma biografia de sua amiga, em **Orlanda** Harpman cria um romance metatextual e referencial em que celebra narcisisticamente a sua persona literária e o poder do romancista criador, gerando, desse modo, um romance híbrido em que a voz da persona literária se confunde com a voz da Harpman psicanalista, bem como com a voz da tradição literária com a qual dialoga incessantemente, produzindo, assim, um texto híbrido e transgênero, que ora se passa por ficção, ora lembra a condição fictícia da história que estamos a ler e ora passa por comentário metatextual. A duplicidade de Harpman se reflete na de sua protagonista, que ora é Aline, ora é Lucien, ora é Orlanda, não possuindo um nome fixo, mas uma identidade em trânsito, o que se assemelha a afirmações da própria escritora:

Eu fabriquei um personagem por conforto social, um personagem a ser usado pelos outros. O que eu fui lá atrás, eu não faço a menor ideia. Eu poderia descrever certos aspectos particulares, mas o todo da minha pessoa se mantém desconhecido. É por isso que a descrição feita pelos outros e que me deixa surpresa é sempre extremamente interessante. Eu nunca me sinto parecida com isso (HARPMAN, 2003, p. 41).<sup>23</sup>

Adotando explicitamente um personagem para sua narradora, seu eu-literário (ou persona literária), desdobramentos como o tom paródico podem ser constatados com certa frequência em romances como **Orlanda**, sendo uma estética com a intenção de contestar o próprio fazer literário e de reivindicar a presença da narradora enquanto força criadora. É comum que, ao longo do romance, personagens tenham longas discussões sobre a literatura francesa e sua tradição, como quando dialogam sobre **Em busca do tempo perdido**, e a narradora começa a se questionar sobre a verossimilhança da narrativa que está construindo:

Não nos esqueçamos que, de seu ponto de vista, Aline foi uma prisão: invadida, volta a brincar sob as paredes que pareciam intransponíveis e alegremente narra

---

<sup>23</sup> “Je me suis fabriqué un personnage par confort social, un personnage à usage mondain. Ce que je suis là derrière, je n’en ai pas la moindre idée. Je pourrais décrire certains aspects particuliers, mais l’ensemble de ma personne me reste inconnu. C’est pourquoi la description qu’em font les autres et qui me laisse stupéfaite est toujours extrêmement intéressante. Je n’ai jamais l’impression d’y ressembler”.

os carcereiros que não a reconhecem. Esse ladrão feliz não teme nenhuma polícia: quem adivinharia seu furto? De todo modo, não há jurisprudência! O Código Civil não prevê seu crime, que é duplo uma vez que ele tirou a metade de sua alma e deu a uma mulher e todo seu corpo a um garoto. Ele não pode ser denunciado: um não sabe e a outra parece ter esquecido. Ninguém se encontra em estado de lamentação. Além disso, imaginemos um policial que receberia essa reclamação! Ele se apressaria em dizer que é uma loucura e chamar psiquiatras, porque isso que Orlanda fez não poderia acontecer.

Eu ouço a pergunta que poderiam me fazer:

- Mas então, senhora! Que vous prend-il de prétendre qu'il a fait?

Qu'y puis-je, eu, se eu sou o testemunho do impossível? Mauriac disse que viu sua Thérèse no quintal dos abismos, Maxime Du Camp afirma ter dado Bovary a Flaubert, mas enfim Peter Cheney nunca fingiu que Lemmy Caution existiu. Nós frequentemente perguntamos aos romancistas se eles acreditam que a história que contam é verossimilhante, sem dúvida que os confundimos com jornalistas, que tem o dever de serem pessoas sérias. Eu finjo que Orlanda o fez e desafio qualquer um a me provar o contrário (HARPMAN, 1998, p. 85).<sup>24</sup>

Assim como Virginia Woolf questiona o fardo da verossimilhança imposto à tarefa do biógrafo em “A arte da biografia”, aqui Harpman questiona o trabalho do romancista, que, por sua vez, é questionado pela verossimilhança com a qual lida com seu trabalho. Harpman faz praticamente uma análise de guattariana/deleuziana a respeito da esquizofrenia inerente ao fazer literário do romancista, cujo trabalho não deve ser lido como análogo àquele do jornalista.

Como afirma Derrida (1994), em **Espectros de Marx**, o mundo contemporâneo parece carregar o peso de conversar e resolver a história com fantasmas do passado. Tal é o que ocorre no romance, uma vez que, enquanto seus personagens debatem literatura francesa e evocam autores do passado (Mauriac, Flaubert, Proust, Cheney), a narradora ressurgiu para fazer movimentos metatextuais no intuito de justificar para si mesma e para o leitor a validade da narrativa que está sendo contada por ela. Isso também ocorre com a evocação da figura de Woolf para dialogar com ela e se explicar pelo motivo da homenagem que reflete na experiência de seus personagens, tal como na experiência extracorpórea de Aline a partir de

---

<sup>24</sup> “N’oublions pas que, de son point de vue, Aline a été une prison: évadé, il revient jouer sous les murs qui avaient paru infranchissables, et nargue joyeusement les geôliers qui ne le reconnaissent pas. Ce voleur heureux ne craint aucune police: qui deviendrait son larcin? De toute façon, il n’y a pas de jurisprudence! Le Codecivil ne prévoit pas de crime, qui est double puisqu’il a dérobé la moitié de son âme à une femme et tout son corps à un garçon. Il ne peut pas être dénoncé: l’une n’en sait rien et l’autre semble avoir disparu. Personne n’est en état de se plaindre. D’ailleurs, imaginez le commissaire de police qui recevrait cette plainte-là! Il aurait vite fait de crier au fou et d’appeler les psychiatres, car ce qu’Orlanda a fait ne peut pas avoir lieu. J’entends la question qu’on peut me poser: - Mais alors, Madame! Que vous prend-il de prétendre qu’il l’a fait? Qu’y puis-je, moi, si je suis le témoin de l’impossible? Mauriac a dit qu’il avait vu as Thérèse en cour d’assises, Maxime Du Camp affirme avoir donné la Bovary à Flaubert, mais enfin Peter Cheney n’a jamais prétendu que Lemmy Caution existât. On demande souvent aux romanciers s’ils croient que l’histoire qu’ils racontent est vraisemblable, sans doute c’est qu’on les confound avec les journalistes, qui ont le devoir d’être des gens sérieux. Je prétends qu’Orlanda l’a fait et je défie quiconque de me prouver le contraire.”

sua leitura de **Orlando**, das suas posteriores tentativas de explicar a si mesma sobre sua mudança de sexo, recorrendo a pastiches da psicanálise, de teorias da física que tratam de viagem no tempo, entre outras. Ao confidenciar a seus amigos a sua condição de mente exilada em outro corpo, eles passam a especular e trazer teorias científicas de diferentes campos do conhecimento para solucionar o problema de Aline.

### 3.3 Aline e o dildo encontram a narradora espalhafatosa de Harpman

Herdeira das genealogias foucaultianas e da ideia de performances butlerianas, Beatriz Preciado (que posteriormente seria Paul B. Preciado) articula, em **Manifesto Contrassexual**, o legado de Judith Butler e Michel Foucault com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou seja, as materializações discursivas do sexo e do gênero e, ainda, do biopoder. Para isso, Preciado parte da análise dos objetos sexuais exteriores ao corpo cuja função primordial é a construção de prazer sexual. Assim, o *dildo*, devido à sua potencialidade paródica e performática do pênis enquanto Falo (distinção postulada por Lacan e Butler, uma vez que ter um pênis não é necessariamente performar a masculinidade e poder atribuídos ao Falo), é o objeto sexual que Preciado toma como ponto de partida para desenvolver seu manifesto. Em vista disso, a contrassexualidade é caracterizada pela subversão nas formas heteronormativas de inscrever produção discursiva nos sexos por meio dos dispositivos reguladores de biopoder e pela subversão dos modos pelos quais o corpo sente prazer. Dessa maneira, o sexo heterossexual reprodutor que inscreve nas genitálias um papel e uma materialidade identitária que se expande para o corpo e restringe a zona erógena a um só órgão seria subvertido por formas marginais de produção de prazer por meio daquilo que é exterior ao corpo ou de práticas sexuais abjetas, tal qual as que envolvem o ânus

O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. A reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer tem pontos comuns com a lógica do *dildo*: cada lugar do corpo não é somente um plano potencial no qual o *dildo* pode se deslocar, mas também um orifício-entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão (PRECIADO, 2014, p. 32).

Em “Dieu et moi”, a paródia do cânone patriarcal que se expressa também no âmbito literário na forma de Deus, contraposta à figura de autora que se faz presente na narrativa e expõe a sua função de criadora é análoga à função do *dildo*, descrita por Preciado. Tal

definição é materializada em uma obra literária escrita por uma mulher que reivindica as formas patriarcais e heterocentradas do fazer literário e que a atribui para alguém externo à narrativa (no caso de Harpman, à sua persona literária), cristalizando-se na narrativa como um suplemento, ou um *dildo*, literário. O mesmo movimento pode ser verificado na construção da narradora harpmaniana em relação ao extratextual (Jacqueline Harpman narcísica) e ao percurso da personagem principal. Esse movimento, que até agora chamamos de *jouissance*, será a partir de agora relido com base na perspectiva do *dildo* de Preciado, sendo aqui a performance literária do Outro masculino uma forma de “eixo virtual de ação-paixão” que caracteriza a paródia harpmaniana da masculinidade.

Dessa perspectiva, a primeira grande questão que se impõe é a relação entre Aline e o Falo. Aline encontra-se pensando, mediada pelo pensamento da narradora de Harpman, a respeito do seu desejo de pertencer a outro sexo:

Se eu fosse um homem, eu não iria atrás de mulheres, eu as conheço muito bem, eu me vestiria alegre em frente de outros homens, eu faria o que, como menina, eu não ousei fazer, eu lhes desafiaria! Talvez eu só tenha amado os homens de uma forma homossexual, mas, evidentemente, como homossexual vergonhoso disfarçado – disfarçada? – eu revesti esse corpo estranho com o qual nunca me senti em casa. Eles me desenhavam às vezes, e como eu não me desejava, não entendia nada. Ah! Ser um menino! Basta que eu lance a rédea ao meu pensamento de que você tem sempre tão duramente trancado, e posso imaginar esse outro corpo, mais fechado, com um grande torso plano onde os peitorais brincam livremente, meus quadris ficam estreitos e eu pressinto, abaixo de minha barriga, a turgescência que remete aos hastes da vitória, os agitamos lentamente, as noites de batalha, nos campos abarrotados de mortos (HARPMAN, 1998, p. 10-11)<sup>25</sup>.

O modo como a narradora desnuda as vontades de Aline de ser um homem revelam o modo pelo qual Aline enxerga a transcendência. Se, em **Orlando**, Virginia Woolf mantém o nome do personagem mesmo após a transformação sexual a fim de questionar a estabilidade das categorias sexuais, Aline e Lucien não só trocam de identidade sexual como também trocam de nome. Desse modo, a visão de Virginia Woolf parece convergir com o ideal platônico da representação andrógina, uma vez que temos descrições pouco detalhadas a respeito da feminilidade de Orlando após sua transformação, com a narradora se restringindo

---

<sup>25</sup> “Si j’étais un homme, je ne rechercherais pas les femmes, je les connais trop bien, je dresserais joyeux devant d’autres hommes, je ferais ce que, fille, je n’ai pas osé faire, j’elles déferais! Peut-être n’ai-je jamais aimé les hommes qu’em homosexuel, mais, évidemment, homosexuel honteux qui n’ose pas connaître son enchant et je me suis déguisé – déguisée? – j’ai revêtu ce corps bizarre où je ne me suis jamais senti chez moi. Ils me désiraient parfois, et comme je ne me désirais pas, je n’y comprenais rien. Ah! Être un garçon! Il suffit que je lâche la bride à ma pensée que tu tiens toujours si durement enserrée, et je peux imagine cet autre corps, plus ferme, avec un large tose plat où les pectoraux jouent librement, mès hanches deviennent étroites et je pressnes, au bas de mon ventre, la turgescence qui ressemble aux soirs de bataille, sur les champs jonchés de morts.”

a comentários sobre o signo das roupas enquanto expressão de subjetividades sexuais. Em um movimento inverso, vemos, em **Orlanda**, o corpo como ponto de partida para a manifestação da transformação de Aline:

Mas, por favor, Virginia! Desvie seus olhos destas linhas, o que se passou agora foi uma coisa que sua inteligência teria talvez adivinhado mas que sua delicadeza deixou de lado, Orlanda observava, descansando vagamente sua mão de homem, que era bela apesar das unhas ruídas, a coisa rosa e macia da qual ele era provido e trinta anos de desejo amoroso corriam em suas veias. Ele admirava o contorno, o comprimento elegante, as dobras graciosas das quais, por não ser judeu, Lucien Lefrène não havia cortado, ele ficou encantado, ele levantou a mão esquerda e gentilmente acariciou o que segurava na mão direita. Ao mesmo tempo, uma emoção poderosa correu por ele, ele sentiu o galope do sangue em suas veias, e estava vivo, maravilha! Sua nova identidade desdobrava sob seus olhos e alcançar, em alguns segundos – ele tinha pouco mais de vinte anos! – para sua total realização. Ele tremeu. Aline havia assistido a esse mistério centenas de vezes, mas nunca ela havia sentido de dentro, Orlanda não era mais que desejo. Mas o que desejava? Aline ou ele? Ele não pensou, sou eu, exilada do prodígio que descrevi, que me interroga, bem acampado em suas pernas vigorosas, aquilo que foi ditado para ele, a delícia começou, ele observava com alegria o trabalho de sua mão, sentindo as ondas subindo cada vez mais altas. Levado para a crista das ondas, ele pensou em primeiro reconhecer o colapso como era familiar para Aline, pois tudo foi diferente, contrações estranhas o surpreenderam, ele engasgou em espanto, seu coração batendo na mão, a emoção quase fechava os olhos, mas a curiosidade era a mais forte, ele os mantinha abertos e via, ofuscado, o prazer sacudindo-se bruscamente, espalhado por fora ao mesmo tempo em que se espalhava por dentro (HARPMAN, 1998, p. 22-23)<sup>26</sup>.

Em **Orlanda** a experiência da troca de sexo passa primeira e fundamentalmente pelo corpo, sobretudo pelo falo. Ao se transformar em um homem e adquirir outra identidade – processo cristalizado e reforçado por meio da mudança física somada à mudança de nome, a transformação de Aline é uma junção da androginia anterior platônica com a transexualidade woolfiana em **Orlando**. A espectralidade de **Orlando**, além de acontecer por meio da

---

<sup>26</sup> “Mais, ô Virginia! Détorune tes yeux de ces lignes, il se passa alors um chose que ton intelligence avait peut-être devinée mais dont ta délicatesse t’écartera, Orlanda regardait, reposant mollement dans as main d’homme qui était belle malgré les ongles rongés, la chose rose et tendre dont il était pourvu et trente ans de désir amoureux frémirent dans ses veines. Il em admira le contour, la longueur elegante, les replis gracieux dont, n’étant pas juif, Lucien Lefrène n’avait pas été ampute, il fut charmé, il leva la main gauche et careça doucement ce que tenait la main droite. Aussitôt um puissant tressaillement le parcourut, il sentit le galop du sang dans ses veines, et vit, merveille! As nouvelle identité se déployer sous ses yeux et atteindre, em quelques secondes – il avait à peine um peu plu de vingt ans! – son plein épanouissement. Il trembla. Aline avait assisté à ce mystère des centaines des fois, jamais elle ne l’avait vécu de l’intérieur; Orlanda ne fut plus que désir. Mais qui désirait? Aline ou lui? Il n’y pensa pas, c’est moi, exilée du prodige que je décris, qui m’interroge, lui fit, bien campé sur ses jambés vigoureuses, ce qui lui était dicté, le délice commença, il regardait aec ravissement le travail de as main, sentant les vagues monter de plus en plus haut, porte à la crête des flots, il crut d’abord reconnaître la volupté telle qu’elle était familière à Aline, puis tout fut différent, d’étranges contractions le surprirent, il haleta de stupeur, son coeur battait dans as main, l’émotion faillit lui fermer les yeux, mais la curiosité fut la plus forte, il les maintint ouverts et vit, ébloui, son plaisir jaillir qu’il se pépandait em dedans”.

onipresença de Virginia Woolf nos diálogos com Harpman, também se dá pela forma como o corpo transexual se expressa fisicamente. A negação da ideia do sexo como verdade anterior, pregada por **Orlando**, é agora reforçada por **Orlanda**, com o acréscimo da ideia de que, após uma transformação, é impossível continuar a viver em um mesmo corpo, assemelhando-se à concepção contemporânea das etapas pelas quais passam as pessoas transexuais que desejam se submeter a uma cirurgia de redesignação sexual, como demonstrado pelos depoimentos gravados por Berenice Bento (2006) em **A reinvenção do corpo**:

*Maria*: Eu olhava meu corpo e achava horrível, aquele montinho na minha frente. Eu detestava, para mim aquilo era o cúmulo do absurdo. A minha cabeça é de mulher, e eu toda feminina, toda maravilhosa e aquele monte ali. E eu vestia uma roupa, olhava nas mulheres, nas colegas, vestia as roupas e ficava linda, toda chique. [...] Eu falei: “Não, eu vou tirar, não aguento.” Eu sei que foi um erro meu, em ter começado a minha cirurgia, porque eu me mutilei. Eu tirei os testículos. Eu tirei quando tinha 14 anos, tirei um coquinho (BENTO, 2006, p. 166).

O depoimento de Maria é apenas um entre tantos outros colhidos por Berenice Bento (2006) durante sua investigação. Sobre a participação da estética na experiência performática do corpo, Bento (2006) conclui que “se ser de um gênero é, antes de tudo, fazer gênero, no sentido de ações continuadas, reiteradas, a estética, então, assume um papel importante para ajudar a compreensão dos mecanismos de produção dos conflitos e de entrada no gênero identificado na experiência transexual” (2006, p.167). A estética vista, portanto, como cristalizadora da transformação sexual, é abordada em **Orlando** por meio das roupas, e em **Orlanda** por meio do corpo. O corpo masculino de Orlando não acompanha sua mudança de gênero, assim, sexo e gênero não se confundem como uma única instância, e o seu gênero acaba por ser expresso a partir dos adereços físicos que carregam em si significados de masculinidade. Orlanda, por outro lado, traz a mudança de gênero automaticamente ocasionada pela mudança de sexo de Aline. A narradora atribui a mudança à “parte masculina” da personagem, que resolve migrar para o corpo de Lucien, transformando-o, automaticamente, em mulher. A narrativa de Harpman, que parte de uma concepção pós-moderna sobre o que é a transexualidade, intrinsecamente traz uma visão binária e associativa a respeito das duas categorias distintas.

O advento dos estudos de gênero trouxe o conceito de performance, cuja cristalização desencadeou a compreensão de inúmeros fenômenos sociais relacionados à sexualidade. Antes mesmo do surgimento da teoria *queer*, os estudos feministas anteriores já apresentavam esforços para descrever o processo relatado no estudo de Bento. No capítulo “Justificações”,

de **O segundo sexo**, Simone de Beauvoir (2016) categoriza as mulheres em três tipos diferentes: a apaixonada, a mística e a narcisista. Para ela, esses três tipos ainda não alcançaram a emancipação suficiente para garantir sua própria independência e autonomia. Ao descrever a mulher narcisista, Beauvoir (2016) afirma:

Todo amor reclama a dualidade de um sujeito e de um objeto. A mulher é levada ao narcisismo por dois caminhos convergentes. Como sujeito, ela se sente frustrada; quando menina viu-se privada desse alter ego que o pênis é para o menino; mais tarde sua sexualidade agressiva permaneceu insatisfeita. E, o que é muito mais importante, as atividades viris lhe são proibidas. Ela se ocupa, mas não faz nada; através de suas funções de mãe, esposa, dona de casa, não é reconhecida em sua singularidade; A verdade do homem está nas casas que constrói, nas florestas que lavra, nas doenças que cura: não podendo realizar-se através de projetos e objetivos, a mulher se esforçará por se apreender na imanência de sua pessoa. [...] É porque nada são que numerosas mulheres limitam ferozmente seus interesses unicamente a seu eu, que hipertrofiam de maneira a confundi-lo com tudo (BEAUVOIR, 2016, p. 443).

Apesar de sua publicação, em 1949, dentro de um contexto em que havia condições muito distintas daquela em que as mulheres se encontravam em 1996, ano de publicação de **Orlanda**, o texto da filósofa francesa apresenta-se como uma base teórica importante para estabelecer uma leitura *queer* do romance. Para Beauvoir, a imanência feminina é um obstáculo a ser vencido, e no romance, Aline encontra sua transcendência por meio do transporte de sua consciência e parte masculina para o corpo de um homem, o que resulta em uma construção identitária narcísica de Orlanda. Em outras palavras, a característica narcísica da personalidade de Aline é rememorada pela personagem, que tem sua voz confundida com a da narradora:

não vou usar palavras bonitas para mascarar a hipocrisia que me foi ensinada quando era criança e que, na praia, eu olhava estupefata e com gosto um pequeno garoto sem sunga com um membro bem diferente dos atributos do meu corpo, colocou-o entre seus dedos e fez algo que eu achava ser possível apenas estando sentada ou agachada.

- Para de olhar! disse minha mãe, juntamente com um tapa que me forçou a olhar em outra direção.

- Minha querida, essa criança é nojenta!

E a tarde ela se queixou de minha curiosidade ao meu pai. Ele assentiu com a cabeça, tristemente (HARPMAN, 1998, p. 21)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> “je ne déguiserai pas en bonnes manières l’hypocrisie qui me ferait détourner le regard, ainsi qu’on me l’avait appris quando j’étais petite et que, sur la plage, je regardais, stupéfaite et ravie un petit garçon sortir de sa culote une partie de sa personne si différente des attributs de la mienne, la tenir du bout des doigts et se livrer à une activité dont je ne savais pas qu’elle pouvait s’accomplir autrement qu’assise ou accroupie.

- Veux-tu bien regarder ailleurs! Me dit ma mère en accompagnant ces paroles d’un soufflet qui me fit, en effet, tourner la tête.

Tal episódio é fruto da lembrança do momento em que Orlanda está se adaptando ao seu novo corpo masculino. Apesar de a consciência representar a metade masculina de Aline, ela ainda se considera alguém pertencente ao sexo feminino, como quando se observa no espelho pela primeira vez e faz observações sobre seu novo corpo:

Talvez ele tivesse uma metade feminina aprisionada em seu corpo de menino, que ele impedia de viver, assim como Aline fazia comigo, eu deixei toda aquela vida para trás, não sei onde, mas que fique por lá! A sua cabeça está mais erguida e o rosto mais corado. Como eu sou bonito! [...] Eu ouço vozes que dizem “mas que Narciso horrível a sua Orlanda é! Ele só sabe se admirar!” e eu protesto: é o revestimento corporal de um outro que ele está admirando, como uma garota que fica animada com uma roupa nova, pois ele era uma menina até meia hora atrás, e uma menina que gostava de meninos. Eu convoco todas as pessoas capazes de se sentirem comovidas pela beleza do sexo oposto para imaginar por um momento como é viver em um corpo que lhe excita, e eles entenderão Orlanda. E se excitarão, talvez (HARPMAN, 1998, p. 20-21)<sup>28</sup>.

Ainda sobre a mulher narcisista, Simone de Beauvoir (2016) afirma que “A beleza masculina é indicação de transcendência, a da mulher tem a passividade da imanência: só a segunda é feita para deter o olhar e pode portanto ser pega na armadilha imóvel do espelho” (2016, p. 445). Ora, a justificativa dada pela narradora para a transcendência de Aline é seu desejo pelo Falo, de ser o Falo. Logo, a primeira realização de Aline, na forma de Orlanda, é poder sentir a *jouissance* de possuir um corpo masculino que por ela foi sempre idealizado.

Historicamente, o mito de Narciso, presente nas *Metamorfoses*, de Ovídio, também passa por uma mudança de sexo. O narciso de Harpman manifesta-se pela forte presença da imagem da narradora atrelada ao da própria escritora, especialmente enquanto mulher psicanalista e ateia, o que se repete na novela “Dieu et moi”, em que há uma disputa entre Jacqueline Harpman – enquanto personagem e escritora – e o universo masculino, falocêntrico e patriarcal, incorporado na figura de Deus.

---

- Ma parole, cette petite est vicieuse!

Et le soir elle se plaignit de ma curiosité malsaine à mon père. Il hochait tristement la tête.”

<sup>28</sup> “Peut-être contenait-il une fille enfermée dans son corps de garçon, qui l’empêchait de vivre comme Aline faisait avec moi, et j’ai remballé tout ce monde-là, je ne sais où, mais qu’il y reste! Le port de tête est meilleur et le teint s’est avivé. Quel joli garçon je suis! [...]”

J’entends grogner: Mais quell’effroyable Narcisse que votre Orlanda! Il ne cesse pas de se poulécher! Et je proteste: c’est l’enveloppe corporelle d’un autre qu’il admire ainsi, comme une fille qui s’émerveille d’un nouvel habit, car il était fille il y a un quart d’heure, et fille sensible aux garçons. Je prie toute personne capable de s’émouvoir devant la beauté de l’autre sexe de rever un instant habiter ce corps qui la trouble, elle comprendra Orlanda. Et frissonnera, peut-être.



Para Judith Butler (2017), o alcance da transcendência da mulher por meio de seu desejo de ser o Falo é uma evidência do mecanismo da mascarada, termo por ela adotado a partir da teoria de Lacan, significando que a simples inserção de um falo para simbolizar o alcance de poder e de ascensão não passa de um fingimento. Uma vez que as performatividades dos gêneros seriam um produto cultural e social absorvidos pelo performer, o poder atribuído ao Falo não passaria de uma construção discursiva e social feita ao longo dos anos, que de tão cristalizada, passa a ser confundida como algo ontológico. Desse modo, o poder de transcendência que o Falo transmite não passaria de uma ilusão, já que

Por um lado, pode-se compreender a mascarada como a produção performativa de uma ontologia sexual, uma aparência que se faz convincente como “ser”; por outro lado, pode-se ler a mascarada como a negação de um desejo feminino, a qual pressupõe uma feminilidade ontológica anterior, regularmente não representada pela economia fálica. [...] A primeira tarefa envolveria uma reflexão crítica sobre a ontologia do gênero como (des)construção imitativa e, talvez, buscar as possibilidades móveis da distinção escorregadia entre “parecer” e “ser”, uma radicalização da dimensão “cômica” da ontologia sexual, só parcialmente empreendida por Lacan. A segunda iniciaria estratégias feministas de desmascaramento para recuperar ou libertar qualquer desejo feminino que tenha permanecido recalcado nos termos da economia fálica (BUTLER, 2017, p. 90).

Dessa forma, não seriam as descobertas de Orlanda do corpo masculino de Lucien uma forma de desmascaramento e de evidência da paródia regedora das performances de gênero, segundo as definições postuladas por Butler? A própria ideia de trocar de um corpo como forma de transcendência abre caminhos para demarcar a forma pela qual gênero e sexo são ideias ontologicamente pré-concebidas ao *performer*, ou seja, não somos autônomos ou mesmo autores dos comportamentos subordinados e ligados a nosso gênero e sexo.

Apesar de não tocar diretamente na temática da transgeneridade e da transexualidade, bem como no modo como as performances sexuais ocorrem socialmente, as observações de Butler, em **Problemas de gênero**, a respeito do gênero e do sexo na qualidade de coisas não correlacionadas e discursivamente afirmadas e cristalizadas acrescenta uma possível camada de leitura a **Orlanda**. Mais do que uma simples busca pelo Falo, não seria a experiência transcendental de Aline em um corpo masculino uma experiência de performance e paródia sexual? E mais, não seria a decisão estética de Jacqueline Harpman de escrever sobre uma experiência de mascarada através de uma linguagem paródica para narrar memórias da infância da protagonista, e que, evocando o esquema literário e recorrendo à sua função de

criadora literária, ora parece ser uma narração tradicional, ora ensaio, ora confissão, por meio da mistura com a voz de Aline, uma consequência do tema principal do romance?

A quantidade de romances híbridos na contemporaneidade passa a ser a regra e não a exceção, mas o que diferencia **Orlanda** de seus contemporâneos é a spectralidade de **Orlando** e da estética adotada por Virginia Woolf, que, por meio da presença de seu narrador, evidencia e parodia as convenções do gênero biográfico. Aqui, portanto, desconfiamos que a narradora espalhafatosa de Jacqueline Harpman surge no intuito de desvelar não só as bases da romancista e do gênero romanesco, mas também as ontologias inerentes às performances de gênero.

Depois de consumada a experiência extracorpórea de Aline em um corpo masculino, a narradora imediatamente busca dar um novo nome à pessoa que agora é dona do corpo de Lucien, atribuindo-lhe um nome externo à narrativa, que só existe no plano da narração, caracterizado como um suplemento, um *dildo* que se insere na narrativa por meio da narradora, uma manifestação do elemento contrassexual aliado à performance de gêneros. Ao pensar a atribuição de um nome externo à nova identidade de Aline, é produtivo ler o romance sob o prisma da busca de identidades a partir do momento em que Orlanda deve se adaptar ao ambiente de Lucien e adequar sua sexualidade ao gênero masculino, ao qual seu corpo anfitrião pertence. Logo, para se adaptar e se fazer presente em todos os planos narrativos, que constantemente oscila entre pontos de vista, a narradora também se manifesta por meio de algum personagem que participa da história (como Jacqueline, amiga de Aline), e por vezes mesclando sua voz à de Aline. Assim, podemos dizer que a melhor forma de categorizá-la seria como uma “narradora espalhafatosa”, que mesmo quando desloca a sua voz para a cosmovisão de um personagem, deixa escapar, propositalmente, a sua onipresença, desdobrando-se em construção de gênero, bem como de sua personalidade, que entram em conflito com a confusão dos “eus” de Aline:

Eles brigaram durante três minutos, a cada vez o semblante alegre de Orlanda anulava o mau humor de Aline.

– Por que você é tão pacífico? Como você não carrega nenhuma inquietação, se você veio de mim?

– É preciso fazer esse tipo de perguntas à Jacqueline.

- Ela me faria sentar no divã! (HARPMAN, 1996, p. 219)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> “Ils se disputaient pensant trois minute, chaque fois le caractère joyeux d’Orlanda l’emportait sur la mauvaise humeur d’Aline. – Pourquoi es-tu si paisible? Comment n’as-tu en toi aucune inquietude, si tu viens de moi? – Il faut poser ce genre de questions à Jacqueline. – Elle me ferait colloquer!”

O trecho acima ilustra uma confusão proposital gerada pelo uso do nome da autora, que pode se referir a si mesma ou à personagem de mesmo nome que faz parte do romance. Essa materialização da narradora em diferentes planos da narrativa é algo que permeia a obra e que reflete a cisão de Aline em dois, dando nascimento à Orlanda. Outrossim, os romances de Woolf e Harpman convergem na questão das múltiplas identidades fragmentadas do eu, com a diferença de que em **Orlanda** se encontram divididas em dois corpos diferentes, enquanto em **Orlando** se encontram em um único corpo material:

Assim, ao fazer a curva perto do celeiro, Orlando chamou “Orlando?” num tom pouco convicto e aguardou. Orlando não veio. “Então está bem”, disse Orlando, com o bom humor que as pessoas demonstram nessas ocasiões, e tentou outro. Porque tinha uma grande variedade de eus capazes de ser convocados, muito mais do que pudemos encontrar espaço para relatar, já que uma biografia é considerada completa se apenas cuida de seis os sete eus, embora cada indivíduo possa ter muitos milhares deles. [...] A julgar pelo que Orlando dizia, ela estava trocando de eus tão depressa quanto dirigia – havia um novo a cada curva –, como ocorre quando, por alguma razão inexplicável, o eu consciente, que está acima dos demais e tem o poder de desejar, nada mais quer do que ser o único presente. É isso que certas pessoas chamam de eu verdadeiro, segundo elas o conjunto de todos os eus que temos dentro de nós (WOOLF, 2014a, p. 270-271).

Não por acaso, **Orlanda** culmina com Aline matando Lucien/Orlanda, conseqüentemente, assassinando sua parte masculina e suicidando-se em sua parte feminina, ao mesmo tempo em que recupera parte de sua consciência para si em um único corpo. O final trágico de Aline é resultado da confusão identitária provocada pelo confronto com sua parte feminina exteriorizada, que, a partir da convivência, lhe traz diversos incômodos. Sobre o conceito de confusão identitária, Butler postula que:

Os homens “têm” o Falo mas nunca o “são”, no sentido de que o pênis não é equivalente à Lei, e nunca poderá simbolizá-la plenamente. Assim, verifica-se a impossibilidade necessária ou pressuposta de todo esforço para ocupar a posição de “ter” o Falo, com a consequência de que ambas as posições, a de “ter” ou a de “ser”, devem ser entendidas nos termos de Lacan, como fracassos cômicos, todavia obrigados a articular e encenar essas impossibilidades repetidas (BUTLER, 2017, p. 88-89).

Assim sendo, tal como no começo do romance, quando Aline se observa na forma de Lucien e admira seu corpo masculino, o mesmo se repete em outros momentos do romance, como quando conversa com Orlanda/Lucien nu, na banheira, e faz observações sobre o corpo do rapaz, reparando suas partes íntimas, seus músculos e traços masculinos e maduros.

Em sua teoria da fenomenologia e das relações entre o visível e o invisível, Merleau-Ponty chama a atenção para essa “intercorporeidade” entre os Narcisos (1971, p.137), em que o corpo é capaz de transcender a sua visão da matéria sobre a qual deposita seu tato, olhar e audição, o que explicaria o fenômeno que ocorre nos romances aqui analisados, escritos por escritoras que viveram no século XX e que, mesmo não se identificando como pessoas transexuais, possuíam a sensibilidade para incorporar em si personagens que enfrentassem o dilema da transição, a sede pela alteridade e por ser o outro.

A narradora harpmaniana explicita seu poder de romancista e enfatiza o prazer que sente em poder se descrever dentro de um corpo masculino. A escrita da autora é um espectro contrassexual por meio da qual atinge uma experiência transc corporal e transliterária, transportando-se para o texto, ao mesmo tempo em que seus personagens são transportados para diferentes subjetividades e alteridades ao longo da construção narrativa.

Desse modo, observamos que a alteridade do território belga a partir da heteroglossia cultural, linguística e geográfica, o diálogo com a tradição literária europeia e a busca pela autoria feminina como desafio à figura do Pai, que surge em **Orlanda** e “Dieu et moi”, convergem para uma poética da alteridade análoga à teoria da contrassexualidade de Paul B. Preciado. Dessa perspectiva, por meio de sua escrita, Jacqueline Harpman faz de sua literatura uma espécie de prática contrassexual em que obtém o prazer sexual através da experiência literária transcendente. A materialização de suas múltiplas identidades (escritora/psicanalista, francesa/belga, contemporaneidade/tradição literária europeia) converge em uma poética que apresenta múltiplas possibilidades de alteridade em que o ponto de partida é estar no lugar do outro, ser o outro e imaginar um modo de transcender o outro para a formação de um novo eu.

### **3.4 “E havendo Deus acabado no dia sétimo a sua obra, que tinha feito, descansou no sétimo dia”**

Ao contrário do romance de Woolf, que perpassa três séculos do nascimento e desenvolvimento da modernidade desdobrados em questionamentos de Orlando acerca de seu próprio gênero sexual, a narrativa de Harpman tem a duração de duas semanas, que são divididas, no romance, em duas partes: a primeira, que consiste na transformação de Aline em Orlanda e a consequente adaptação de Orlanda a um corpo masculino; e a segunda, que constrói a aproximação entre as duas metades de Aline, que ao mesmo tempo simboliza o encontro e a ruína da personagem.

A duração da primeira parte da narrativa, que se passa ao longo de sete dias, nos remete imediatamente à mitologia bíblica, em que o mundo teria sido construído por Deus ao longo de uma semana. Em **Orlanda**, não há qualquer tipo de marcação temporal que nos remeta a um determinado ponto ou período histórico, uma vez que poucas são as descrições que se apegam a detalhes como roupas ou vestimentas, a construção dos personagens, especialmente no que concerne a Aline e Orlanda/Lucien, passa, fundamental e principalmente, pela descrição física de seus corpos. Se há uma referência temporal que surge ao longo da narrativa para ser levada em consideração em uma análise, é a recorrência com a qual personagens e narradora mencionam o feriado da Páscoa (p. 153, 210 e 216). Desse modo, a narrativa apresenta mais um elemento advindo do cristianismo, um feriado que se trata de um feriado em que se comemora a morte e ressurreição de Jesus Cristo.

A presença desses dois elementos temporais nos ajuda a compreender a relação entre a narradora espalhafatosa e sua necessidade de se reafirmar na qualidade de criadora, em substituição à figura de Deus, com a qual Harpman já manifestou ter divergências, como visto em “Dieu et moi”. A transformação de Aline, que se dá no período de sete dias, espelha-se a de Orlanda, cuja transição também apresenta o mesmo tempo de duração. Ao fazer esse movimento temporal, Harpman subverte não só a posição do homem como criador, mas também a posição do feminino como derivado do masculino, uma vez que Orlanda/Lucien seriam retratadas(os) como derivados(as) de Aline, indo de encontro ao que consta na narrativa bíblica, em que Eva, a primeira mulher, é derivada da costela do primeiro homem criado por Deus, Adão.

Além disso, o feriado da Páscoa é bastante simbólico para a mitologia cristã. Para além de uma data de comemoração e celebração com ovos de chocolate, a data marca a morte e ressurreição de Cristo, sendo uma transição que alude ao renascimento, à renovação e à esperança. **Orlanda** apresenta elementos suficientes para mostrar que Harpman se apropria das transformações presentes na narrativa bíblica para construir sua própria paixão pós-estrutural centrada em um grande mal-estar social que ronda as sociedades ocidentais desde sempre: a transição entre gêneros como forma de rompimento com a tradição cristã de transcendência. Assistimos à construção narrativa da metamorfose, adaptação e morte de Aline na pele de sua metade masculinizada materializada em outro corpo, que de início aparenta ser um modo de transcendência de sua condição feminina, mas que, posteriormente, se revela um aprisionamento, levando-a à decisão de acabar com isso por meio do assassinato de Orlanda/Lucien.

Para Lapoujade (2015), o indivíduo, na obra de Gilles Deleuze, consiste, primariamente, na terra. A ideia de Deleuze é uma herança do niilismo de Nietzsche, que dá o primeiro passo em direção à metafísica Heideggeriana distante da noção de sujeito metafísico hegeliano, platônico, ou mesmo do sujeito transcendental do empirismo de Kant. A condição do sujeito deleuzeano passa, necessariamente, pelo seu reconhecimento da não existência de algo que seja anterior à existência, o que vai contra a ideia de essência, de que o sujeito seria primariamente constituído de identidades ou concepções do senso comum inerentes à sua existência. A noção de gênero como algo discursivamente construído fere o orgulho e a crença humana da transcendência religiosa e hierárquica que está presente na narrativa bíblica. O sujeito enquanto um rizoma, ou seja, como árvore que brota da terra, e cujos galhos que nascem não podem ser classificados, nomeados ou domados, pressupõe a ausência de um sujeito masculino ou feminino anterior à existência.

A esse movimento indomável do qual surgem as expressões diversas de materialização de desejos e realidades segundo a perspectiva deleuzeana, Lapoujade atribui o nome de “aberrantes”, que consistem em expressões sem direção, sem rumo, sem limites de todos os espectros possíveis de identidades. Os movimentos aberrantes fogem à visão teleológica de mundo imposta pelos discursos que visam policiar e territorializar as expressões sexuais (Foucault, 1988), ou naturalizar a ideia de gênero sexual por meio da repetição discursiva (Butler, 2017).

Para além desses aparatos discursivos que sequestram esses movimentos, há também a indústria farmacopornográfica dissecada por Paul Preciado em **Testo Junkie**. Conforme o filósofo – agora Paul, e não mais Beatriz – percorre a sua transição e narra minuciosamente sobre suas doses e efeitos colaterais de testosterona (por ele chamado de Testogel, ou T), e ao mesmo tempo diseca a construção da indústria que cerceia as possibilidades de manifestações diversas dos gêneros. Preciado, primeiramente, se reconhece enquanto um *performer*, como alguém em busca de materializar sua masculinidade não só por meio de uma estética do papel sexual concebido como masculino, mas também pela necessidade de atender ao pedido de seu corpo de atender à materialidade feminina.

Para Preciado, a indústria farmacopornográfica é um dos mecanismos de sequestro arquitetados e planejados como forma de cerceamento e padronização das liberdades sexuais. A expressão de um gênero aberrante, no sentido de que não diverge dos binários padronizados concebidos pela heteronormatividade Ocidental, é confrontada pela necessidade de expressar seu gênero de uma forma padronizada, similar ao percurso trilhado por Aline em **Orlanda**, que passa por uma construção corpórea similar, em que a posse de um pênis, de peitorais

musculosos, ombros definidos e fisicalidade corpulenta representam traços associados à masculinidade; enquanto que o Orlando, de Woolf, representaria as possibilidades performáticas em um plano metafísico e hipotético que cruza a roupa, a ideia de masculinidade e feminilidade em um plano abstrato, que não envolve aquela do corpo, definida por Deleuze e Preciado.

Em **Orlanda**, há a presença desse sujeito deleuzeano indomável que expressa seu desejo sexual e sua necessidade de se conhecer enquanto indivíduo multifacetado, de se conectar com os galhos que foram cortados, de unir os cacos de suas identidades que foram estilhaçadas para experimentar suas outras identidades e seus outros lados. A aproximação entre a obra de Harpman e a epistemologia de Deleuze se aproximam no que diz respeito à desterritorialização dos personagens enquanto expressões de máscaras sociais e identidades em trânsito, como afirma Lapoujade (2015) sobre o conceito deleuziano:

A nova terra não é mais uma base fundante, um solo. Pelo contrário, ela está o tempo todo se desterritorializando pela maneira como o fundamento se abre para um sem-fundo. “Desterritorialização” é a nova palavra para o que Deleuze denomina “desfundamento” em Diferença e repetição. A Terra se confunde com a própria desterritorialização, é uma terra infinitamente movediça, sem fundo nem base. A desterritorialização é o movimento aberrante da Terra. A desterritorialização da terra é o maior, o mais potente de todos os movimentos aberrantes, aquele de que se alimentam todos os outros, de uma maneira ou de outra. [...] Não são somente os homens e os animais que se desterritorializam sobre a terra, é a própria terra que se desterritorializa através do homem e dos animais que nela se desterritorializam. O movimento é sempre duplo – maneira de dizer que não há desterritorialização sem reterritorialização (LAPOUJADE, 2015, p. 41).

A transitoriedade de Aline/Orlanda é a mesma vivenciada pela autora dentro de um país multicultural, em que a sua identidade belga é constantemente posta à prova e colocada em choque com a de outras culturas com as quais divide espaço e território, dando nascimento a uma identidade nacional em trânsito e multicultural, paralela àquela vivida por Aline no âmbito de seu gênero.

A desterritorialização deleuzeana, somada à discursividade farmacopornográfica da expressão corporal do gênero dão-nos uma dimensão das performances trans presentes na poética de Harpman. A masculinidade é uma paródia da resistência humana às suas fragilidades e ao reconhecimento de si mesmos enquanto seres despidos de essência. A nacionalidade é um território movediço ocupado por diferentes vozes e influências que podem ocupar vazios deixados pelo não-reconhecimento da terra, isto é, do que é terreno, como algo a ser construído, modificado, estilizado e performativizado, uma vez que suas potencialidades

de significação são infinitas. A metalinguagem empregada pela narradora, por fim, serve como um instrumento de constatação da manipulação discursiva realizada por um Deus subversivo (materializado na voz da narradora), que manipula seus personagens e se deixa manipular pelos movimentos aberrantes de suas criações que fogem ao seu controle, ou seja, que constroem vida própria.

O epítáfio que sucede o último capítulo, quando da morte de Orlanda, e encerra o romance, traz a narradora expondo a metalinguagem do fazer próprio de narrar, que, não satisfeita em construir as performances de personagens, manipulando-as a seu bel prazer, encerra a narrativa com sua voz. Se Aline enterra sua metade, a narradora segue o mesmo movimento em relação à sua função narrativa espalhafatosa. A representação dos desejos de Harpman e Aline é ornada pela sobreposição entre espaço e tempo, de modo que narradora e personagens construam suas experiências extracorpóreas e desafiem as limitações impostas pelo território e pela duração em que as bases dessa narrativa estão fincadas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve início como uma tentativa de traçar uma releitura de **Orlando**, de Virginia Woolf, a partir do conceito de “transexualidade” e de todas as nuances que diferenciam esse termo, criado no e pelo século XX, dos termos que lhe antecederam para designar o mesmo objeto. Assim como o romance de Woolf, obras como **Georgette** (1956), de Cassandra Rios; **O Travesti** (1987), de Adelaide Carraro e **Orlanda** (1996), de Jacqueline Harpman, remetem a performances literárias de identidades transexuais a partir do prisma de diferentes nacionalidades, contextos políticos, socioeconômicos e posicionamentos artísticos circunscritos aos respectivos contextos de publicação. Partindo de uma análise comparada, aliada a uma estratégia de leitura desconstrucionista da recepção e das três obras, pretendia-se encontrar pontos comuns e divergentes entre seus projetos literários de modo a traçar uma arqueologia de romances que performaram a identidade trans no século XX, avaliando como a transcendência à heteronormatividade de seus respectivos contextos de publicação permitiria o revisionismo literário e a inscrição de uma tradição literária trans no século XX, responsável pela contribuição para a formação de uma literatura com identidade e subjetividade transexuais, como conhecidos atualmente no início do século XXI.

Sendo assim, a grande contribuição do presente trabalho foi a de perceber que não caberia aos estudos literários a tarefa de classificar personagens em caixas de gênero sexual, de modo a reproduzir os mecanismos de biopoder ou uma lógica estruturalista das ferramentas de análise e de leituras do texto literário, reduzindo-o a um autoengano ao reforçar supostas instâncias já premeditadas por seus respectivos autores.

A leitura do século XX a partir da ótica das identidades trans foram aqui representadas por meio da leitura de dois romances europeus escritos em diferentes épocas e contextos. **Orlando** foi escrito no período entre guerras, em um momento em que a sociedade europeia assistia à ascensão do fascismo na Alemanha, posteriormente afetando a vida de Virginia Woolf com a invasão dos nazistas à Inglaterra, impossibilitando-a de continuar vivendo em sua casa, em Londres; enquanto **Orlanda** foi publicado quase 70 anos após o romance de Woolf, no final do século XX, durante o período pós Guerra Fria, em que o neoliberalismo triunfou e a utopia socialista já havia sido considerada superada pela sociedade Ocidental.

Curiosamente, o romance de Woolf, embora escrito alguns anos antes do início da Segunda Guerra Mundial, retrata um corpo em paz com o seu não binarismo e com a ausência de uma identidade fixa. Por outro lado, o romance de Harpman retrata um corpo cujas

polaridades encontram-se em constante conflito, como se dois Narcisos ocupassem um só corpo em busca de hegemonia de gêneros. O viés de leitura sobre essa contradição pode ter relação com o fato das duas escritoras apresentarem obras com elementos explicitamente autobiográficos: a vida de Vita Sackville-West, expressada na forma de Orlando; e, elementos da vida de Harpman, como o fato da escritora ser uma psicanalista atea serem usados para a caracterização da narradora do romance, além de um dos personagens da narrativa levar o primeiro nome da escritora, posteriormente fazendo uso dessa situação para gerar ambiguidade narcísica.

Pode-se concluir que a relação entre **Orlanda** e **Orlando** são, para a literatura, aquilo que o modernismo e o pós-modernismo são para as ciências humanas, e aquilo que o estruturalismo e o pós-estruturalismo são para os estudos literários. Se o livro de Virginia Woolf apresenta duas camadas de performatividade, sendo que a primeira não se dá de forma consciente, responsável por acarretar inúmeras leituras acaloradas sobre a obra, o romance de Jacqueline Harpman é uma síntese daquilo que a estética pós-modernista representa: a junção do erudito com o popular, a intertextualidade elevada ao seu grau máximo de potencialidade e a *self-awareness* em todas as camadas possíveis, de modo que a autora surja na narrativa para, o tempo todo, constatar a segunda camada de performatividade com sua subjetividade e seu inconsciente, servindo ao mesmo tempo como *performer* e criadora de sua própria obra.

As relações conflituosas entre transexualidade, transgeneridade, hermafroditismo e androginia servem como conceitos a serem explorados por críticos para defenderem certos pontos de vista na leitura de tais romances e, nos quais privilegiam um conceito em detrimento de outro. No entanto, por razões sociais, essas discussões acabam chegando a um ponto de saturação em que se esgota a capacidade de explicar o objeto que se pretende descrever. É o que ocorre na leitura de Garcia (2012) sobre Orlando, quando afirma que o personagem se trata, na verdade, de um transexual, e não de um andrógino ou hermafrodita, como se faz perceber pelas leituras de críticos norte-americanos, como Bloom (1994) e Paglia (1992).

O mesmo ocorre na leitura do protagonista de Orlando sob a visão de Harpman em **Orlanda** (1996) e sob a perspectiva de Preciado (2018a) em “A viagem é minha amante”, em que ambos acreditam se tratar de um transexual. Preciado atribui sua experiência particular retratada em **Testo Junkie** como algo análogo à experiência de Orlando no romance, uma vez que a concepção de expressão sexual de ambos possui elementos em comum, como a mudança de roupas.

A concepção de uma identidade fixa para a transexualidade, ao longo do desenvolvimento do presente trabalho, revelou-se uma tarefa infrutífera e incompatível com o conteúdo das leituras teóricas. Ao trabalhar com o conceito de uma “literatura transexual”, por consequência, essa identidade padeceria de uma limitação circunscrita às implicações e nuances específicas de um termo que, em alguns anos, não mais seria relevante para o tratamento de questões de gênero que exigem esse nível de tratamento.

À isso, soma-se a dificuldade em dissociar o gênero e a sexualidade do autor com o tipo de literatura por ele desenvolvida, fazendo com que, em um primeiro momento, não aparentasse haver uma tradição literária “trans” em nenhum país, uma vez que o termo “transexual” e sua cristalização na sociedade Ocidental só ocorrem no final do século XX. Afinal, não há como saber se Virginia Woolf seria um homem trans não binário se estivesse viva, atravessado a ascensão das reivindicações do movimento LGBTQ+ e vivesse o atual período em que a transexualidade é encarada por muitos como algo normal. Jacqueline Harpman, embora tenha vivenciado o período mencionado e fosse uma mulher heterossexual, branca e cisgênero, soube traduzir a experiência de Woolf ao longo da primeira metade do século XX para um romance publicado no final do século XX. A escrita de Harpman surge quase como uma necessidade automática de atualizar os eventos narrados pelo romance de 1928.

Em suma, a proposta de analisar romances como **Orlando** e **Orlanda** enfrentou, principalmente, entraves identitários e concepções pós-estruturalistas sobre o mundo e o gênero. Assim, optou-se por tratar os romances aqui analisados e mencionados como expoentes de uma “literatura trans”, em que a subjetividade de gênero fluida e incompatível com o sexo atribuído ao nascimento é conscientemente performada por meio de recursos literários, e, ao mesmo tempo, reflete, inconscientemente, outros aspectos e instâncias identitárias de seus respectivos autores, que, mesmo escondidos por trás de personas literárias, que exercem o papel de projeção da própria figura do autor, se deixam revelar pela força da linguagem à qual estão sujeitos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGRIMANI, Danilo. **Nicola**, um romance transgênero. São Paulo: Summus, 1999.
- ARNDT, Jess. **Large animals**. New York: Catapult, 2017.
- AUERBACH, Eric. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis**.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002.
- BARBIN, Herculine. Mes Souvenirs. In: FOUCAULT, Michel (org.). **Herculine Barbin dite Alexina B**. Paris: Gallimard, 2014.
- BATCHELOR, J.B. Feminism in Virginia Woolf. In: SPRAGUE, Claire (org.). **Virginia Woolf: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BEEMYN, Genny. **A Presence in the Past: A Transgender Historiography**. Journal of Women's History – Vol. 25, nº 4, 2013. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/jowh/summary/v025/25.4.beemyn.html>. Acesso em: 16 dez. 2018.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transsexual**. Garamond: Rio de Janeiro, 2006.
- BLOOM, Harold. Orlando de Virginia Woolf: feminismo como amor à leitura. In: \_\_\_\_\_. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOXUS, Dominique. **Une étude d'Orlanda: roman belge francophone contemporain de Jacqueline Harpman**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002.
- BRISSON, Luc. Hermaphrodite chez Ovide. In: FAIVRE, Antoine. **L'androgynie dans la littérature**. Paris: Albin Michel, 1990.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CALIFIA, Patrick. **Sex changes: transgender politics**. Jersey, NJ: Cleis Press, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos 1942-1978**, volume 1. Rio de Janeiro: UniverCidade Topbooks, 1999.

CARRARO, Adelaide. **O travesti**. São Paulo: Loren, 1987.

CARTER, Ronald; MCRAE, John. **The Routledge History of Literature in English**. New York; London: Routledge, 2009.

CIXOUS, Hélène. Sorties: out and out: attacks/ways out/forays. Tradução de Betsy Wing. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **The newly born woman**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

COMPAGNE, Marie. **Je et/est l'Autre**: représentations et enjeux de l'altérité dans l'oeuvre de Jacqueline Harpman. Paris: L'Harmattan, 2013.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DE MELO, Alberto Lopes. **Sobre a atualidade de Orlando, de Virginia Woolf**. Revista Eletrônica Igarapé- Nº 03, Maio de 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape>. Acesso em: 16 dez. 2018.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

ELBE, Lili. Man into woman. In: HOYER, Niels (org). **Lili**: a portrait of the first sex change. London: Canelo, 2015.

EMONT, Nelly. Les aspects religieux de l'androgynie dans la littérature du XIXème siècle. In: FAIVRE, Antoine (org). **L'androgynie dans la littérature**. Paris: Albin Michel, 1990.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **A subalternidade de protagonistas travestis na narrativa brasileira do século XX**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em:

[http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499436295\\_ARQUIVO\\_artigoM13FAZENDOGENERO17.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499436295_ARQUIVO_artigoM13FAZENDOGENERO17.pdf). Acesso em: 16 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. De Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Raquel. **Trans Iberic Love**. Lisboa: Divina Comédia, 2013.

FREIRE, Roberto. O milagre. In: \_\_\_\_\_. **Travesti**. São Paulo: Símbolo 1978.

GARCIA, Carla Cristina. **O que viu Tirésias**. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. Revista de Psicologia da UNESP 11(1), 2012. Disponível em <http://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/587/542>. Acesso em 13 mar. 2018.

GILBERT, Sandra. Orlando: a Vita Nuova de Virginia Woolf. In: WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin, 2014. p. 7-46.

GRAHAM, John. The “caricature value” of parody and fantasy in *Orlando*. In: SPRAGUE, Claire (org). **Virginia Woolf: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.

HALL, Stuart Hall. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARPMAN, Jacqueline. **Orlanda**. Paris: Grasset, 1996.

HARPMAN, Jacqueline. **Dieu et moi**. Paris: Mille et une nuits, 1999.

HERZER, Sandra Mara. **A queda para o alto**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

JANG, MI-JUNG. (2011). The East Asian Influence in Ezra Pound’s Pre-Cathay Poetry. American Studies. Disponível em <http://space.snu.ac.kr/bitstream/10371/88675/1/10.%20Articles%20%20%20The%20East%20Asian%20Influence%20in%20Ezra%20Pound%20s%20Pre-Cathay%20Poetry.pdf>. Acesso em 20 mar. 2018.

KNOPP, Sherron E. “If I saw you would you kiss me?”: Sapphism and the subversiveness of Virginia Woolf’s *Orlando*. In: DYNES, Wayne R (org). **Homosexual Themes in Literary Studies: volume VIII**. New York; London: Garland Publishing, 1992.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero, dos gregos a Freud. Tradução de Vera Whatley. Relume-Dumara: Rio de Janeiro, 2001.

LAS VERGNAS, Raymond. Préface. In: WOOLF, Virginia; SACKVILLE-WEST, Vita. **Correspondance**: 1923-1941. Paris: Stock, 2013.

LEITE JR., Jorge. **Nossos corpos também mudam**: a invenção das categorias “travesti” e “transgênero” no discurso científico. São Paulo: Annablume, 2011.

LIMA, Maria Isabel Castro. **Cassandra, Rios de lágrimas**: uma leitura dos inter (ditos). Dissertação. Mestrado em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

LOVE, Heather. Transgender fiction and politics. In: STEVENS, Hugh (org). **Gay and lesbian writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a Teoria *Queer* para a língua portuguesa. **Gênero**, Niterói, V.1, n.1, p. 33-40, 2001.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: \_\_\_\_\_. **O sexo dos textos e outras leituras**. Alfragide: Caminho, 1997.

MOIRA, Amara. O que nos dizem as autobiografias trans? Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2053-o-que-nos-dizem-as-autobiografias-trans.html>. Acesso em: 21 mai. 2018.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta?** São Paulo: Hoo editora, 2016.

MOISÉS, Leyla-Perrone. Espectros da modernidade literária. In: \_\_\_\_\_. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

OLIVERA, Rosiska Darcy de. A cicatriz do andrógino. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1962.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**: arte e decadência de Nefertite a Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAQUE, Jeannine. **Jacqueline Harpman, Dieu, Freud et moi**: les plaisirs de l’écriture. Paris: Editions Luce Wilquin, 2003.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos**: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). Dissertação. Mestrado em Estudos Literários. 2005. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

PINTO, Maria Jaqueline Coelho; BRUNS, Maria Alves de Toledo. **Vivência transexual**: o corpo desvela seu drama. Campinas: Editora Átomo, 2004.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.

PRECIADO, Paul B. A viagem é minha amante. In: \_\_\_\_\_. **Transfeminismo**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2018a.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2018b.

RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

RIOS, Cassandra. **Georgette**: sex veste saia e calça. Rio de Janeiro: [s.n.], 1961.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. Desconstrução e visibilidade: a aporia da letra. In: NASCIMENTO, Evando (org.), **Jacques Derrida**: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação das Letras, 2005.

SANTOS, Rick J. Uma visão *queer* do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**: o mouro de Veneza. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Scipione, 2002.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. São Paulo: Objetiva, 2018.

VASCONCELOS, José Antonio. O que é a desconstrução?. **Revista de Filosofia**, Curitiba, v. 15, n.17, p.74-78, 2003.

WEST, Paul. Enigmas of imagination: *Orlando* through the looking glass. In: BLOOM, Harold. **Virginia Woolf**: modern critical views. New York; Philadelphia: Chelsea House, 1986.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução de de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin, 2014a.

WOOLF, Virginia. A arte da biografia. Tradução de Leonardo Fróes. In: FROES, Leonardo (org.). **O valor do riso e outros ensaios**: Virginia Woolf. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

WOOLF, Virginia; SACKVILLE-WEST, Vita. **Correspondance**: 1923-1941. Tradução de Raymond Las Vergnas. Paris: Stock, 2013.

WOOLF, Virginia. Mrs. Dalloway em Bond Street. In:\_\_\_\_. **Contos completos**: Virginia Woolf. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMBROSE, Tom. **Heróis e exílios**: ícones gays através dos tempos. Tradução de Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Homoerotismo em Questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. New York; London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**: uma introdução. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 175-207.

ELAM, Diane. **Feminism and deconstruction**. New York: Routledge, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: \_\_\_\_\_. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, Bella. (Auto)biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org). **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Globalização**: fatalidade ou utopia? Porto: Afrontamento, 2001.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. Desconstrução e visibilidade: a aporia da letra. In: NASCIMENTO, Evando (org.). **Jacques Derrida**: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação das Letras, 2005.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.