

## Binarismo e androginia na ficção: uma análise de “Orlando”, de Virginia Woolf

Sarah Beatriz Frainer\*

**Resumo:** O objetivo do presente ensaio é examinar como ocorre a construção de gênero dos personagens da trama de *Orlando: uma biografia* (2020), de Virginia Woolf, particularmente da personagem de Orlando. Para tal, utilizamos como principal aporte Judith Butler (2003 [1990]) e adotamos como metodologia um estudo literário comparativo entre a teoria de Butler e a ficção de Woolf. Articulando conceitos como binarismo e performance, refletimos sobre como as identidades de gênero são constituídas culturalmente e como isso se faz presente na ficção. Observamos, desse modo, que, já no século passado, Woolf apresentou conceitos visionários em sua obra, como a ideia de androginia e de que o gênero é um constante devir.

**Palavras-chave:** Virginia Woolf; Gênero; Binarismo; Androginia.

**Abstract:** Our essay aims to delve into the strategies of gender construction of the characters within the plot of *Orlando: a biography* (2020), particularly that of Orlando's. For this purpose, our main theoretical basis will be Judith Butler (2003 [1990]), adopting the method of comparative literary study between Butler's theory and Woolf's fiction. Articulating concepts such as binarism and performance, we will analyze how gender identities are culturally constituted and how this is present in fiction. We conclude, therefore, that, in the past century, Woolf presented visionary concepts in her work, such as the idea of androgyny, and that gender is a constant construction.

**Key-word:** Virginia Woolf; Gender; Binarism; Androgyny.

---

\* Acadêmica do curso de Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Ensaio desenvolvido para a disciplina de Teoria Literária V, ministrada pela professora Susana C. L. Scramim.

## 1. Introdução

*Orlando*: uma biografia foi publicado pela primeira vez em 1928. A data é importante tanto para a Europa quanto para Virginia Woolf. A nível histórico, é o período entre guerras e, para a autora, remete ao caso amoroso com Vita Sackville-West — figura que inspirou o romance. A narrativa é protagonizada por Orlando, inicialmente apresentado como um nobre inglês dotado de algo semelhante à imortalidade. No decorrer do romance, acompanhamos sua trajetória por cerca de 350 anos, do século XVI ao século XX. Na metade desse percurso, Orlando sofre uma transformação de sexo.

Assim, a obra se aproxima e se distancia da biografia tradicional. Aproxima-se pelo aspecto formal e pela presença de um narrador-biógrafo; distancia-se pela longevidade do protagonista e por outros aspectos abertamente ficcionais. O livro se configura, portanto, como romance, mas se apropria do estilo biográfico.

Existem várias formas de analisar *Orlando*. Neste trabalho, nosso foco será a construção da identidade de gênero dentro do romance. Utilizaremos como base as ideias de Judith Butler, particularmente o livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (Butler, 2003 [1990]). Apresentaremos os conceitos-chaves da teoria para depois realizar a análise da obra de Woolf.

## 2. Gênero, binarismo e identidades desestabilizadoras

*Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) inaugurou um novo debate no campo do feminismo. Partindo da crítica genealógica e da noção de poder desenvolvida por Michel Foucault, Judith Butler discute o problema da identidade de gênero. Butler (2003) inicia o livro questionando sobre a identidade do sujeito que o feminismo pretende representar: O que caracteriza e traz coerência para a categoria “mulheres”? O que sua definição inclui, o que exclui? Quem determina os limites do que é uma mulher?

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação (Butler, 2003, p. 14).

Portanto, seria necessário a constituição de uma nova política feminista, que examine a própria construção de gênero em que está situada. Como escrevem Firmino e Porchat (2017, p. 52):

De acordo com a autora [Judith Butler], as estruturas jurídicas contemporâneas engessam categorias de identidade nos termos da coerência exigida pela matriz heterossexual. Nesse sentido, reafirmar a identidade da “mulher” como sujeito do feminismo não estaria justamente contribuindo para manter a estabilidade das relações hierárquicas entre masculino e feminino que se estabelecem no interior nessa matriz? Além

disso, a presunção de uma identidade feminina pode, inintencionalmente, excluir sujeitos que não se enquadram nas exigências normativas dessa categoria.

Observa-se que o sujeito “mulher” é construído discursivamente. A cultura utiliza a estrutura binária — “mulher” em contraposição ao “homem” — para construir um sistema de gênero aparentemente estável. É a partir das diferenças discursivas entre um gênero e outro que os definimos. Isso, além de trazer limitações às mulheres, também exclui outras possibilidades identitárias.

A partir disso, Butler questiona a relação entre “sexo” e “gênero”. Segundo a definição mais conhecida, o sexo seria uma categoria biológica e o gênero, uma construção cultural. Não existe uma relação obrigatória entre eles. Desse modo, o signo “homem” não se restringe a um corpo enquadrado biologicamente como masculino e “mulher” a um corpo enquadrado biologicamente como feminino. Porém, apesar de não ser *natural*, essa relação é *naturalizada* pela sociedade:

Ainda que haja no descolamento entre sexo e gênero e no “tornar-se” um livre arbítrio que permitiria ao sujeito, seja de qual sexo for, tornar-se homem ou mulher, essa “escolha” é feita no contexto de uma cultura e de um regime de poder que colocam imperativos aos sexos. Nesse sentido, o livre arbítrio de nossas escolhas em relação ao gênero está em constante oposição ou negociação com um conjunto de normas que dizem como devemos nos comportar, o que devemos vestir e a quem devemos desejar tendo como base nosso sexo (Firmino; Porchat, 2017, p. 56).

Nesse viés, Butler (2003) aponta que, assim como o sexo se apresenta — supostamente — como um destino biológico, o gênero se constitui como um destino cultural. Ou seja, a construção identitária do sujeito não é tão arbitrária quanto se poderia concluir, pois é o sujeito que deve se adequar a um dos gêneros binários para ser aceito na sociedade. A pressão social também ocorre em uma direção específica — assim, corpos femininos são *ensinados* a se tornarem mulheres e corpos masculinos são *ensinados* a se tornarem homens. Desse modo, podemos concluir que os limites de um gênero são linguisticamente construídos, caracterizando-se como um “fenômeno inconstante e contextual” (Butler, 2003, p. 23). Com isso, entende-se que os gêneros existem dentro do discurso e sua identidade depende de um recorte de circunstância.

Butler (2003) demonstra que os conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade são pilares que sustentam a coerência dos membros de uma cultura. A organização binária e a matriz heterossexual regulam os corpos e suas possibilidades, controlando-os ao inserir uma lógica naturalizante. Em decorrência disso, os gêneros e as sexualidades que fogem do padrão têm como consequência a desestabilização dos conceitos padronizantes, pois questionam sua suposta naturalidade. Um corpo com características andróginas, por exemplo, contesta a relação naturalizada entre sexo biológico e gênero.

A partir dessa observação, Butler retorna à questão inicial, defendendo que os gêneros não possuem uma essência, não têm um conteúdo intrínseco. Sua suposta lógica é, na verdade, construída a partir da *performance*, da ação de sujeitos, que são praticadas e orientadas de forma a expressar uma substância aparentemente única.

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância — isto é, constituinte da identidade que supostamente é (Butler, 2003, p. 39, grifos da autora).

Assim, a identidade do gênero “mulher” é construída a partir da performatividade; ou seja, a partir da repetição de atos que criam a ilusão de uma essência. É a partir dos sujeitos, que replicam a performance esperada de uma mulher, que a identidade desse gênero é constituída e reafirmada.

Em consonância, Firmino e Porchat (2017, p. 57) dissertam: “Para Butler, atos, gestos e atuações produzem o efeito de um núcleo ou substância interna. Esses atos são performativos, no sentido de que a identidade que pretendem expressar é fabricada por eles [...]”. E ainda:

[...] assim como a *drag* ou a travesti, a mulher “de verdade” precisou tornar-se mulher, em um processo que nada tem de natural e automático. A inscrição de signos de feminilidade se fez por um esforço normatizante no contexto da heterossexualidade compulsória e sua compulsão por binarismos (Firmino; Porchat, 2017 p. 59).

Por conseguinte, uma definição fechada acerca do sujeito “mulher”, seja baseando-se no discurso da biologia ou em torno da oposição ao masculino, mostra-se insatisfatória devido ao risco de sub-representar o próprio sujeito. A isso, Butler (2003, p. 48) acrescenta: “Se as ficções reguladoras do sexo e do gênero são, elas próprias, lugares de significado multiplamente contestado, então a própria multiplicidade de sua construção oferece a possibilidade de uma ruptura de sua postulação unívoca”. E complementa:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações (Butler, 2003, p. 50).

Dessa forma, Butler (2003) afirma que o gênero não pode ser analisado como algo externo ou anterior ao poder; ao contrário, ele é uma *produção* do poder. O feminismo não deve assumir um conceito fechado do sujeito que pretende representar — as mulheres —, mas deixar a categoria em permanente debate.

### 3. Gênero e androginia em Virginia Woolf

Logo depois de escrever *Orlando: uma biografia*, Virginia Woolf publica *Um teto todo seu* (2019 [1929]). Neste ensaio, a autora mistura realidade e ficção para dissertar sobre a condição das mulheres de sua época — mais especificamente, da condição de mulheres escritoras. Ao longo de suas divagações, Woolf desmonta discursos proferidos sobre autoria feminina ao defender que as mulheres deveriam ter liberdade material para poder exercer o livre pensamento e aponta que a “integridade de uma obra literária provém da neutralidade autoral e da coexistência mental dos gêneros masculino e feminino” (Gonçalves, 2017, n.p.).

Assim, Woolf (2019) escreve que, dentro da constituição de cada indivíduo, existe um lado masculino e um feminino. Para poder ter uma boa produção literária, portanto, o(a) autor(a) deveria encontrar um equilíbrio entre esses dois lados, em uma espécie de androginia mental, capaz de se auto fertilizar para gerar criatividade.

Em *Orlando*, a questão andrógina já tinha aparecido, de forma mais ficcional e mais complexa. Ao “biografar” um sujeito que transita entre os sexos — e entre gêneros —, Woolf encontrou a oportunidade de abordar a fluidez identitária do indivíduo. Ademais, a história transpassa séculos e é possível observar o gênero justamente como um “fenômeno inconstante e contextual” (Butler, 2003, p. 23), com seus limites sofrendo alterações.

Nesse sentido, a autora foi uma precursora do problema de gênero posteriormente explorado por Judith Butler. Em sua escrita, Woolf encontrou espaço para falar sobre identidade, binarismo e androginia.

### 4. Orlando: ele, ela e outros

Logo no começo de *Orlando: uma biografia*, somos surpreendidos pelo narrador. Eis a frase que abre a narrativa: “Ele — pois não poderia haver dúvida quanto ao seu sexo, embora a moda da época contribuísse para disfarçá-lo — estava golpeando a cabeça de um mouro pendurada nas vigas do teto” (Woolf, 2020, p. 47). Junto ao curioso fato de que o protagonista estava golpeando a cabeça de um homem, chama atenção o comentário entre os travessões: o narrador-biógrafo não se contenta apenas com a marcação de gênero contida em “ele”, mas ressalta ainda o sexo do protagonista e as condições de vestimenta da época. Mais do que uma aparente repetição, a observação introduz um dos temas principais, se não o mais importante, do livro: a discussão acerca de sexo, gênero e sexualidade.

É perceptível a preocupação narrativa de evidenciar o estreito vínculo entre a cultura dominante de determinado momento histórico e a performatividade individual das personagens. Em outra passagem, mais adiante na narrativa, lemos: “Talvez tenha sido culpa de Orlando; mas, afinal, devemos culpá-lo? Estávamos no período elisabetano; suas normas morais não são as nossas; nem seus poetas; nem seu clima; nem mesmo suas verduras. Tudo era diferente” (Woolf, 2020, p. 57). O narrador-biógrafo chama atenção para as mudanças culturais e, conseqüentemente, para as mudanças da construção de identidade de gênero ao longo do tempo. Isso ocorre diversas outras vezes na narrativa; na

ocasião em que aparecem os ciganos e os turcos, por exemplo, são igualmente apontadas as diferenças entre os povos.

Como vimos, Judith Butler (2003) considera a construção de identidade dependente do conjunto de relações em que se está inserida. Embora haja transmissão de valores na história da sociedade, cada época apresenta normas específicas para aquilo que compõe os gêneros — como os códigos de vestimenta, evidenciados na frase de abertura. Um questionamento mais profundo sobre gênero ocorre com a entrada da personagem Sasha — ou princesa Marousha Stanilovska Dagmar Natacha Iliana Romanovitch — na trama:

[...] quando viu, saindo do pavilhão da embaixada moscovita, uma figura de rapaz ou de mulher (pois a túnica e as calças largas à moda russa servem para disfarçar o sexo) que lhe causou imensa curiosidade. [...] Orlando estava pronto a arrancar os cabelos de irritação por ser alguém do seu sexo, tornando impensáveis quaisquer afagos. Mas o patinador chegou mais perto. Pernas, mãos, porte eram típicos de um rapaz, porém nenhum rapaz tinha uma boca como aquela; nenhum rapaz tinha aqueles seios; nenhum rapaz tinha olhos que pareciam pescados das profundezas do mar. [...] Era uma mulher (Woolf, 2020, p. 65-66).

Dentro do trecho selecionado, alguns pontos merecem destaque. Em primeiro lugar, ressaltamos a associação estabelecida entre gênero e sexo na busca de Orlando por características de gênero que evidenciassem qual o sexo de Sasha. A isso, se relaciona à segunda questão, que é a aparente confusão de gênero de Sasha. Sobre seu corpo, se inscrevem signos andróginos: a vestimenta serve “para disfarçar o sexo” e em seu aspecto físico há elementos considerados “masculinos” e outros “femininos”. Orientados pela teoria de Butler, poderíamos questionar a última frase (“Era uma mulher”). Sasha realmente era uma mulher — no sentido de se reconhecer como pertencente a esse gênero — ou ela apenas tinha um corpo enquadrado enquanto feminino com um gênero indeterminado? Por último, vale a pena destacar a heterossexualidade compulsória ilustrada no trecho. Orlando pensa que, se Sasha tivesse um corpo masculino, eles não poderiam se relacionar. Novamente se estabelece uma relação direta entre categorias, dessa vez entre sexo e sexualidade. Mais adiante na narrativa, entretanto, essa relação será contestada.

O caso com Sasha termina em decepção amorosa. Orlando é abandonado pela amada e, após um período de reflexões, vai para a Turquia como embaixador. Lá, recebe o título de duque, promovendo uma grande festa para comemorar. É nesse momento que ocorre a mudança de sexo do personagem, *sugerida* em: “[...] tão logo Orlando pôs a coroa na cabeça, ouviu-se um grande clamor” (Woolf, 2020, p. 137). Em seguida, o narrador-biógrafo escreve, justificando sua falta de conhecimento exato do que ocorreu: “Até então estamos trilhando o caminho seguro, embora estreito, da verdade comprovada. Mas ninguém jamais soube com certeza o que se passou depois naquela noite” (Woolf, 2020, p. 137).

De forma inexplicável, Orlando cai em sono profundo após a festa, permanecendo em transe por ao menos sete dias. Quando acorda, seu corpo não é mais masculino, mas sim feminino.

Orlando havia se transformado em mulher — isso é inegável. Mas, em todos os demais aspectos, continuava a ser precisamente como era antes. A mudança de sexo, embora viesse a alterar o futuro deles, *nada fizera para lhes mudar a identidade*. [...] A memória dele — mas daqui em diante, para obedecer às convenções, devemos dizer “sua” e não “seu”, e “ela” e não “ele” —, ou seja, a memória dela percorria todos os eventos do passado sem encontrar o menor obstáculo. [...] A mudança parecia ter ocorrido de forma indolor e completa, não causando nenhuma surpresa a Orlando (Woolf, 2020, p. 142-143, grifos nossos).

Assim, o narrador-biógrafo sugere que a mudança de sexo não alterou a *identidade* de Orlando. Apesar da mudança biológica, ele/ela continua igual nos demais sentidos. É difícil, no entanto, definir exatamente o que isso implica para o gênero da personagem. O certo é que o paralelismo entre gênero e sexo se rompe, sua *identidade* não muda — ao menos imediatamente —, o que parece indicar que Orlando já possuía caracteres andróginos em si. Isso é corroborado por um trecho anterior: “Em sua figura se combinavam a força de um homem e a graça de uma mulher” (Woolf, 2020, p. 142).

personagem Após o episódio, Orlando vai viver com os ciganos. O meio proporciona à uma experiência particular e ela<sup>1</sup> mal sente sua mudança de sexo, pois homens e mulheres ciganas realizam papéis sociais similares. Dessa forma, ao mudar de contexto e de relações de poder, notamos uma alteração da própria identidade de gênero, reafirmando a argumentação de Butler (2003).

Apenas ao voltar para a Inglaterra a bordo do *Enamoured Lady* que Orlando começa a sofrer as consequências da transformação. Com um corpo feminino, ela passa a sentir a pressão da sociedade para que se identifique com o gênero mulher, para que se comporte como era esperado de uma dama inglesa.<sup>2</sup>

Apesar de estranho, a verdade é que, até aquele momento, ela praticamente não havia pensado em seu sexo. [...] De qualquer modo, ela só se deu conta — com um sobressalto — das desvantagens e dos privilégios de sua posição quando sentiu as saias enroscadas nas pernas e o capitão se ofereceu, com suma cortesia, para providenciar um toldo no convés (Woolf, 2020, p. 153).

E o que chama ainda mais atenção:

---

<sup>1</sup> Daqui em diante, utilizaremos o pronome “ela”, apesar do gênero fluido/indeterminado da personagem.

<sup>2</sup> É importante que façamos um breve comentário sobre o impacto da tradução. Como aponta Leite (2017), o processo tradutório da língua inglesa para o português resultou no apagamento de certas nuances da obra de Virginia Woolf. Primeiramente, o inglês possui um artigo neutro (“the”), que, ao ser traduzido para o português, foi transformado em um artigo com marcação de gênero (“a” ou “o”). Esse aspecto linguístico interfere diretamente na caracterização narrativa. Além disso, a tradução apagou o uso experimental do “they”. Originalmente um pronome plural e sem marcação de gênero, o “they” foi utilizado em alguns trechos para ressaltar o gênero indeterminado de Orlando. Como essas nuances se perderam nas edições brasileiras, não aparecem nas citações que utilizamos aqui.

Lembrou-se de como, quando homem, insistira em que as mulheres fossem obedientes, castas, perfumadas e bem cuidadas. “Agora vou ter de pagar pessoalmente por esses desejos, pois *as mulheres não são* (a julgar por minha breve experiência deste sexo) *obedientes, castas, perfumadas e bem cuidadas por natureza*. Só conseguem essas graças, sem as quais não gozam nenhuma das delícias da vida, mediante a mais tediosa disciplina (Woolf, 2020, p. 155-156, grifos nossos).

Nestas passagens, é possível pensar sobre a tese de Butler (2003, p. 50) de que é necessário se *tornar* mulher, de que ser mulher é “um termo em processo”. O gênero, portanto, é uma performance e o indivíduo deve se esforçar para replicá-la, não é algo predeterminado pelo seu sexo, mas sim forjado pela cultura.

Ainda no navio, Orlando não consegue se decidir por um dos gêneros binários: “[...] ela dava a impressão de vacilar: era homem, era mulher, conhecia os segredos e compartilhava as fraquezas de cada qual” (Woolf, 2020, p. 157). Aqui, são evidenciados outra vez os traços andróginos da personagem, mostrando mais sinais de sua fluidez do gênero. Em seguida, vemos o primeiro desvinculamento explícito da relação entre sexualidade e sexo, demonstrando que a heterossexualidade compulsória já se encontrava abalada dentro de Orlando.

E, como todos os amores de Orlando haviam sido mulheres, agora, *devido à condenável demora da condição humana em se adaptar às convenções*, conquanto ela própria fosse mulher, foi uma mulher que ela amou; e, se a consciência de ser do mesmo sexo teve algum efeito, foi o de estimular e aprofundar aqueles sentimentos que tivera quando homem [...] (Woolf, 2020, p. 159, grifos nossos).

Em seguida, existe ainda outro episódio que merece atenção: o da Arquiduquesa Harriet. Ao se apaixonar por Orlando, ainda antes da mudança de sexo, a Arquiduquesa tenta conquistá-lo, sem sucesso. Então, quando Orlando muda de sexo, descobrimos que a Arquiduquesa Harriet fora, esse tempo todo, o Arquiduque Harry. Este tinha performado o gênero mulher para tentar conquistar o amado. Arquiduque Harry fracassa no seu intuito amoroso; porém, é notável que mais um personagem entra no jogo de mudança de gênero. Embora Harry não aparente ter a mesma confusão identitária de Sasha — ou da própria Orlando —, ele desempenha o papel do outro gênero sem dificuldade, retornando à performance de homem quando deseja.

Outra passagem ainda merece ser destacada. Logo após escrever que, possivelmente, os homens e as mulheres veriam o mundo de forma igual se vestissem as mesmas roupas, o narrador-biógrafo discorre sobre a identidade de gênero:

Essa é a opinião de alguns filósofos e sábios, porém, de modo geral, nos inclinamos por outra. A diferença entre sexos, felizmente, tem maior profundidade. [...] Foi uma mudança nela própria [Orlando] que ditou a escolha pelos trajes femininos e pelo sexo feminino. E, talvez, nesse processo, ela estivesse simplesmente expressando de modo mais aberto do

que de costume [...] 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 oposto do que se vê na superfície (Woolf, 2020, p. 179).

Apesar da diferença entre os termos utilizados — “sexo” em vez de “gênero” —, o que Woolf apresenta é similar ao defendido por Butler (2003). Este trecho demonstra a instabilidade das identidades de gênero, construído a partir das performances — simbolizadas, aqui, pelas roupas. Aqui, também, já podemos perceber o ideal andrógino que, posteriormente, seria defendido em *Um teto todo seu* (2019). Poderíamos afirmar que Orlando é a encarnação desse ideal, visto que possui explicitamente um lado feminino e um masculino dentro de si. Ademais, a própria divisão sexual da narrativa traz a ideia de equilíbrio entre as duas partes — o personagem passa metade do tempo tendo o sexo masculino e, a outra metade, o feminino.

Em um trecho adiante, ressalta-se a concepção binária em que o conceito de “mulher” é constituído — em outras palavras, que o sujeito “mulher” é definido a partir em oposição ao “homem”. Certa noite, Orlando se veste como um homem e vai dar um passeio. Nisso, encontra uma meretriz e a cumprimenta.

Senti-la apoiada de leve sobre seu braço, embora ainda suplicante, despertou em Orlando todos os sentimentos próprios de um homem. Ela não só tinha a aparência de um homem, porém sentia e falava como um homem. Entretanto, como ultimamente também tinha sido mulher, suspeitou que a timidez da jovem, suas respostas hesitantes, a falta de jeito ao introduzir a chave na fechadura, a dobra do casaco e os gestos suaves da mão eram recursos para gratificar sua masculinidade (Woolf, 2020, p. 200-201).

Na passagem, além do fator da performance — Orlando se veste e fala como seria esperado de um homem, desempenhando esse papel —, outra coisa faz com que a protagonista se sinta como pertencente ao gênero masculino: a interação com uma mulher. Assim, o feminino se opõe ao masculino, moldando a ilusão a partir de contrastes, como defendido por Butler sobre o binarismo e a matriz da heterossexualidade compulsória.

Aproximando-se do fim da trama, há uma grande interferência do “espírito da época” — conforme chamado o próprio narrador-biógrafo — no paradigma do gênero mulher. É a época da rainha Vitória. Orlando resiste inicialmente, mas acaba se rendendo às convenções. Em um gesto que fixa sua “identidade feminina”, Orlando se casa com Marmaduke.

“Em quem”, ela perguntou, contemplando as nuvens revoltas e juntando as mãos ao se ajoelhar sobre o peitoril da janela, compondo assim a imagem 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, 2020, p. 222).

Dessa forma, é possível ver novamente a importância do contexto mencionada por Butler (2003). Verificamos a pressão para que Orlando se identifique com o gênero mulher — assumindo os compromissos de tal papel, como a necessidade de se casar — porque seu corpo era feminino. Como escreve Fajardo (2017, p. 67):

Pelo verbo proferido por Orlando, tem-se claramente que seu pensamento foi tomado pelo contexto social, o "espírito da época". A obrigatoriedade de se ter um par, um apoio, comungar de uma imposição social, definitivamente não estava em consonância com suas aspirações.

Mesmo no relacionamento entre Orlando e Marmaduke, porém, existe uma confusão de gênero. Ora Marmaduke assume características que são classificadas como pertencentes à identidade feminina, ora Orlando faz isso na direção do masculino.

Ao chegarmos enfim ao capítulo 6, o último do livro, encontramos um retrato da vida moderna e uma reflexão sobre o tempo. Ao refletir sobre a passagem das horas e dos anos, Orlando também medita sobre a fragmentação da identidade do ser.

“Então está bem”, disse Orlando, com o bom humor que as pessoas demonstram nessas ocasiões, e tentou outro. Porque tinha uma 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 (Woolf, 2020, p. 270).

Portanto, em *Orlando: uma biografia* (2020), como a própria Woolf deixa claro, encontramos um personagem que é um eterno devir, uma eterna construção — e não apenas no sentido de gênero, sexo e sexualidade.

## 5. Conclusão

Em *Orlando: uma biografia* (2020), encontramos personagens de sexo, gênero e sexualidade dinâmicos, permitindo-nos observar a evolução das matrizes identitárias através dos séculos. Assim, seguindo o posicionamento de Butler, nosso objetivo não é estabelecer verdades sobre o gênero dos personagens, mas levantar a discussão de forma crítica. Não se trata de tentar encaixar Orlando ora em um gênero masculino, ora no feminino, ou mesmo no andrógino, mas observar como ele/ela se relaciona com essas possibilidades, de modo equivalente para os outros personagens, como Sasha e Marmaduke.

Conforme procuramos articulamos no decorrer do artigo, cada indivíduo interage com o seu meio, não para estabelecer uma identidade fixa e rígida, mas para multiplicar as possibilidades de seu próprio ser, como sugere a passagem sobre fragmentação. Desse modo, a mudança de sexo e de gênero da personagem foi uma ideia visionária de Virginia

Woolf, um dos motivos pelos quais sua obra permanece ainda hoje como um amplo terreno de análise para as teorias feministas e *queer*. A discussão, portanto, também permanece constante.

## Referências

- ARAÚJO, Jair Bueno de. A desconstrução dos processos identitários dos gêneros sexuais em Judith Butler. *Saber Acadêmico*, Presidente Prudente, n. 11, p. 33-38, jun. 2011. Disponível em: [http://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20180403120438.pdf](http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20180403120438.pdf). Acesso em: 01 fev. 2023.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FAJARDO, Sônia Maria Costa. Orlando, de Virginia Woolf: desconstruindo as fronteiras de gênero. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: [https://www.lareferencia.info/vufind/Record/BR\\_31f3db79c360005deba1e6c5936cb69](https://www.lareferencia.info/vufind/Record/BR_31f3db79c360005deba1e6c5936cb69). Acesso em: 19 nov. 2023.
- FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. *Doxa: Revista Brasileira de Psicologia e Educação*, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/10819/7005>. Acesso em: 01 fev. 2023.
- GONÇALVES, Letícia de Souza. A emergência do andrógino na literatura: uma leitura de orlando, de Virginia Woolf. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11; 13TH WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 13., 2017, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2017. n. p. Disponível em: [https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499458687\\_ARQUIVO\\_ArtigoFazendoGenero2017.pdf](https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499458687_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero2017.pdf). Acesso em: 03 nov. 2023.
- LEITE, Marília Dantes Tenório. *Orlandos: um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Recebido em 15 de março de 2023

Aceito em 13 de outubro de 2023