

Melancolia Queer: o masculino e o feminino como construções cinematográficas temporais

Ana Catarina Pereira¹
Alfredo Taunay²

Resumo

Literatura e Cinema têm tido, ao longo da História, um papel precursor em diversos movimentos sociais. Por sua vez, diferentes propostas feministas seriam lançadas por escritoras, filósofas, jornalistas e, já nos séculos 20 e 21, por cineastas politicamente engajadas. Nos últimos anos, o surgimento de uma estética queer, que perpassa diferentes formas de expressão artística, viria questionar os conceitos de heteronormatividade e gênero. Nesse sentido, pretendemos analisar dois livros adaptados à sétima arte que sintetizam a mesma problemática: Orlando, de Virginia Woolf (1928) e Sally Potter (1992); e As horas, de Michael Cunningham (1998) e Stephen Daldry (2002).

Palavras-chave: tempo, indefinição, gênero, hibridismo, androgenia

Queer melancholy: the masculine and the feminine as located at a time cinematographic constructions

Abstract

Literature and Cinema have had, throughout history, a leading role in various social movements. In turn, different feminist proposals would be presented by female writers, philosophers, journalists, and already in the 20th and 21st centuries, by politically engaged filmmakers. In recent years, the emergence of a queer aesthetic that runs through different forms of artistic expression, would question the concepts of heteronormativity and gender. In this sense, we intend to analyse two books adapted to the seventh art that synthesize the same problem: Orlando, by Virginia Woolf (1928) and Sally Potter (1992); and The Hours, by Michael Cunningham (1998) and Stephen Daldry (2002).

Keywords: time, indefiniteness, genre, hybridity, androgyny

1 Docente da Faculdade de Artes e Letras, na Universidade da Beira Interior. Doutorada em Ciências da Comunicação As suas áreas de interesse são os estudos feministas fílmicos, a filosofia do cinema e as cinematografias minoritárias.

2 Graduado em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior (UBI) e Doutorando em Ciências da Comunicação, com especialização em Cinema na Universidade da Beira Interior (UBI). Tem experiência como produtor de rádio, televisão e assistente de produção em filmes de longa e curta-metragem.

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 67-84	set./dez. 2016
---------	--------	------------	----------	----------------

O estudo dos movimentos feministas é frequentemente acusado de se caracterizar, pelo menos até à segunda vaga, por um profundo etnocentrismo. O facto de as principais lutas terem sido iniciadas por mulheres europeias e norte-americanas associou as suas reivindicações a uma classe média, branca, ocidentalizada, intelectual e heterossexual. Mulheres que não se restringiam a esse perfil tinham assim dificuldade em rever-se ou interessar-se pelas preocupações do movimento.

Na comunidade acadêmica, por sua vez, os estudos de gênero e da sexualidade encaravam ainda a heterossexualidade como norma, sendo gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transsexuais e outros/as inseridos/as numa vasta categoria de seres com comportamentos desviantes. Apenas com o surgimento da denominada Teoria Queer as normas vinculadas à heterossexualidade começam a ser questionadas. Richard Miskolci, um dos principais teóricos do Brasil, afirma que:

O diálogo entre a Teoria Queer e a Sociologia foi marcado pelo estranhamento, mas também pela afinidade na compreensão da sexualidade como construção social e histórica. O estranhamento queer com relação à teoria social derivava do fato de que, ao menos até a década de 1990, as ciências sociais tratavam a ordem social como sinônimo de heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, P. 151).

A partir desse momento histórico, diversos autores começam a estabelecer relações entre sexualidade e papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, sendo reforçados pelas pesquisas científicas. As obras História da Sexualidade, de Michel Foucault e O Segundo Sexo, de Simone de Beauvoir, serviram de base para o que, nos anos 1980 e 1990, constituiu a gênese da Teoria Queer, tendo como marco a publicação do livro Gender Trouble (Problemas de Gênero), da filósofa Judith Butler. Segundo Miskolci, “os primeiros teóricos queer rejeitaram a lógica minorizante dos estudos socioantropológicos em favor de uma teoria que questionasse os pressupostos normalizadores que marcavam a Sociologia canônica” (MISKOLCI, 2009, P. 151). Nesse sentido, o autor sublinha ainda que, o que designamos atualmente como queer, em termos políticos ou teóricos, surgiu “como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais” (MISKOLCI, 2012, P. 21).

Os movimentos dos anos 60 a que Miskolci se refere lutavam pelos direitos civis da população negra, no Sul dos Estados Unidos, mas envolviam

também a segunda vaga do movimento feminista e a luta pelos direitos dos homossexuais. Segundo o autor, a importância das suas reivindicações para o surgimento da Teoria Queer reside no facto de permitirem um questionamento sobre padrões morais fortemente enraizados na sociedade. A partir dos seus manifestos, induzem a população civil, académicos e políticos a refletirem sobre a ordem social instaurada, modificando pensamentos que, de tão cristalizados, haviam sido tomados como verdades absolutas.

Um exemplo destes movimentos sociais foi iniciado no Reino Unido, em finais do século 19, pelo direito ao voto. O Movimento Sufragista foi responsável por uma série de mudanças sociais que se refletiram na vida de mulheres no mundo inteiro. Numa época em que não detinham quaisquer direitos sobre os seus filhos em caso de divórcio, não podiam votar, e não possuíam direitos trabalhistas, as mulheres foram para as ruas e enfrentaram a repressão da polícia, exigindo direitos iguais mas, principalmente, o direito ao voto, pois não admitiam que as leis as atingissem sem que fizessem parte do processo de escolha dos políticos que as formulariam.

No filme *As Sufragistas* (Sarah Gavron, 2015), esta situação é muito bem retratada. A protagonista, Maud Watts (interpretada por Carey Mulligan), é funcionária de uma lavandaria desde os 14 anos de idade, com salário inferior ao dos homens que desempenham trabalhos menos arriscados que o dela e das demais mulheres. Constantemente ela e as suas colegas são vítimas de assédio por parte do seu patrão. Quando Maud decide participar das manifestações em prol do voto para as mulheres e é presa, não só é demitida da empresa, como é expulsa de casa pelo seu marido; perde o direito à guarda do filho e é impossibilitada de vê-lo. O filme demonstra que, para participarem nas lutas, muitas destas mulheres abdicaram de toda a sua vida pessoal e familiar.

Outro exemplo destes movimentos sociais foi a rebelião ocorrida em Stonewall, no dia 28 de junho de 1969, que se tornou um marco para o movimento LGBT mundial e, conseqüentemente, para os estudos de gênero e queer. Após a rebelião, que durou cinco dias, os homossexuais conseguiram visibilidade e começaram uma série de manifestações onde reivindicavam direitos como a anulação da lei que previa, pelo Código Penal, a prisão de homossexuais, bem como a retirada da homossexualidade da lista de doenças consideradas pela Organização Mundial de Saúde (OMS).

São do conhecimento público casos como o do escritor Oscar Wilde que, por ser homossexual, foi condenado à prisão, e o do criptoanalista britânico

Alan Turing que, apesar de ter salvo a vida de milhões de pessoas ao conseguir decifrar os códigos de uma máquina de mensagens secretas utilizada pelos nazis, também foi condenado à prisão e a tratamentos hormonais forçados. A sua história é retratada no filme *Jogo da Imitação* (*The Imitation Game*, 2014), do realizador Morten Tyldum.

Além dos movimentos sociais, filósofos como Michael Foucault e Simone de Beauvoir refletiram sobre a sexualidade e o gênero na sociedade da sua época. Foucault, no livro *A História da Sexualidade* (1988), sublinha que o sexo foi utilizado pela igreja, pela medicina e pelo poder judicial para fortalecer a estrutura de determinadas entidades e pessoas:

[...] inicialmente a medicina, por intermédio das “doenças dos nervos”; em seguida, a psiquiatria, quando começa a procurar – do lado da “extravagância”, depois do onanismo, mais tarde da insatisfação e das “fraudes contra a procriação”, a etiologia das doenças mentais e, sobretudo, quando anexa ao seu domínio exclusivo, o conjunto das perversões sexuais; também a justiça penal, que por muito tempo ocupou-se da sexualidade, sobretudo sob a forma de crimes “crapulosos” e antinaturais, mas que, aproximadamente na metade do século XIX se abriu à jurisdição miúda dos pequenos atentados, dos ultrajes de pouca monta, das perversões sem importância, enfim, todos esses controles sociais que se desenvolveram no final do século passado e filtram a sexualidade dos casais, dos pais e dos filhos, dos adolescentes perigosos e em perigo – tratando de proteger, separar e prevenir, assinalando perigos em toda parte, despertando as atenções, solicitando diagnósticos, acumulando relatórios, organizando terapêuticas; em torno do sexo eles irradiaram os discursos, intensificando a consciência de um perigo incessante que constitui, por sua vez, incitação a se falar dele (FOUCAULT, 1988, P. 32).

Tendo em conta as considerações de Foucault sobre o uso do sexo e da sexualidade como forma de poder, podemos conjecturar ainda que, na sociedade em que vivemos, homens têm poder sobre as mulheres, e heterossexuais sobre homossexuais. Segundo Simone de Beauvoir, esta desigualdade derivava também de uma condição social imposta à mulher, em termos de feminilidade: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949). Esclarecendo que o ser mulher não é determinado apenas pela biologia, mas que muitas características inerentes são determinadas pela sociabilidade e, inclusivamente pela submissão ao homem, a autora reitera que cada comunidade, sociedade e período histórico vão determinando estas mesmas características.

«Tota mulier in útero: é uma matriz», diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores decretam: «Não são mulheres», embora tenham um útero como as outras. Todo a gente reconhece que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade «corre perigo»; e exortam-nas: «Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres.» Todo o ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta segregada pelos ovários? Ou estará cristalizada no fundo de um céu platônico? Bastará um saio de folhos para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem para encarná-lo zelosamente, o modelo nunca foi registado. Descrem-na de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados do vocabulário das videntes (BEAUVOIR, 1976, P. 10).

É a partir das reflexões de uma suposta essência feminina que, em finais dos anos 1980, a filósofa Judith Butler se questiona sobre o que determina um ser humano como mulher. Segundo Butler, os textos feministas abordam a temática apenas dentro do contexto da heterossexualidade, desconsiderando lésbicas, travestis e transexuais. Na sua opinião, a explicação para esta exclusão reside no facto de as teorias feministas necessitarem de desenvolver uma linguagem capaz de representar as mulheres completa ou adequadamente, a fim de promoverem a sua visibilidade política. A preocupação inicial era muito mais lutar por um lugar da mulher na sociedade ao invés de questionar a concepção de gênero naquela época. Não obstante, pode afirmar-se que os textos de Beauvoir permitiram novos questionamentos sobre “o que é ser mulher”, iniciando uma discussão alargada sobre os gêneros e as normas heterossexuais. A própria Judith Butler acaba por consagrar essa perspectiva:

Li Beauvoir que explicava que ser mulher nos termos de uma cultura masculinista é ser uma fonte de mistério e de incognoscibilidade para os homens [...] Perguntei-me então: que configuração de poder constrói o sujeito e o Outro, essa relação binária entre “homens” e “mulheres”, e a estabilidade interna desses termos? [...] A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. A genealogia toma como foco o gênero e a análise relacional por ele sugerida precisamente porque o “feminino” já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de “mulher” (BUTLER, 2009, PS. 7, 8 e 9).

Situando-se numa era designada como pós-feminista, ou numa terceira vaga dos movimentos feministas que procura colmatar as insuficiências e faltas de representatividades das duas primeiras, os movimentos e propostas queer vêm assim questionar as estruturas binárias homem/mulher, masculino/feminino, bem como todos os arquétipos associados a cada uma das estruturas. Sublinhando o carácter temporal destes valores, os seus/as suas representantes defendem uma liberalização de costumes e imagens, pela via da indefinição e da vontade próprias. Na investigação que aqui nos propomos desenvolver, procuraremos identificar alguns destes elementos nos livros e filmes mencionados.

A MELANCOLIA DE VIRGINIA WOOLF

Em termos históricos e sociológicos, enquanto as discussões mencionadas são recentes, a Arte parece ter-se antecipado quase um século, lançando provocações e inquietudes, distúrbios e questões difíceis de conjugar em determinados contextos. A história de uma das maiores escritoras do século 20 é, simultaneamente, a história de um ser humano que, não soube adequar-se aos cânones de uma sociedade que lhe impôs normas de gênero. A obra de Virginia Woolf e o seu trágico suicídio são a demonstração de uma vida plena de criatividade e de constrangimentos, desejos e insatisfações.

No ensaio *Professions for women* (1937), a escritora revela algumas dessas constantes dualidades, na alegoria do homicídio do anjo da casa, que assume cometer. A figura fantasmagórica que a assombrava refere-se ao espectro criado pelo poeta inglês, Coventry Patmore (1854) para celebrar a felicidade da mulher vitoriana, dedicada aos afazeres domésticos e à glorificação do esposo: “O homem deve ser satisfeito; mas a sua satisfação é o prazer da mulher.” (PATMORE, C., 1854, Canto IX, Book 1) Ao escrever, Woolf afirmava sentir a sombra das asas da criatura divina nas suas páginas, o roçar da sua saia pelas paredes do quarto, o sussurrar da voz que lhe sugeria uma ternura, abnegação e constrangimento perante os homens, dos quais não conseguia dispor.

Alargando o seu constrangimento a todas as mulheres que pretendessem exercer uma ocupação remunerada numa sociedade patriarcal, Virginia Woolf defende que esses objetivos igualitários só serão concretizáveis mediante uma eliminação conjunta, mas individualmente espoletada, do anjo da casa. Apesar de reconhecer certas facilidades em abraçar a sua profissão (pouco dispendiosa e considerada inofensiva, ao contrário da sétima arte), a escritora afirma nunca ter podido contar amplamente a sua experiência enquanto mulher. Até àquele

momento, não conjecturava sequer a hipótese de outras mulheres o haverem podido fazer, por isso implicar um acesso a todas as artes e ofícios à disposição das capacidades humanas, bem como às correspondentes vitórias e derrotas: “Mesmo quando o caminho se encontra nominalmente aberto — quando nada impede uma mulher de ser médica, advogada ou funcionária pública — acredito que muitos fantasmas e obstáculos ensombram o seu percurso.” (WOOLF. V, 1932)

Reconhecendo a dificuldade da tarefa exigida (“É mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” — WOOLF. V, 1932), Virginia Woolf antecipa, em tom dramático, que a sua própria morte teria ocorrido caso não tivesse cometido o homicídio, aludindo ao tipo de situações nas quais a desistência feminina é consequência das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional. Sobre esse aspeto, é ainda de sublinhar que o anjo da casa, contrariamente aos rígidos códigos eclesiásticos atribuídos a celestiais criaturas, tem sexo — o feminino —, reforçando-se a falta de união entre as mulheres, a dualidade e os estereótipos geralmente associados à feminilidade. O fantasma, que a autora descreve como “intensamente simpática, imensamente encantadora e completamente altruísta” (WOOLF. V, 1932), fortalece a metáfora da mulher que atinge a excelência no desempenho das tarefas domésticas, sacrificando-se para aceder aos desejos e conciliando as opiniões de todos quantos a rodeiam. Consagra-se também, deste modo, o que a própria Virginia Woolf já havia argumentado em *Um quarto só para si*: “Ao longo de séculos as mulheres têm servido de espelhos, possuindo o poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem duplicando o seu tamanho natural” (WOOLF, V. 2005. P. 58).

Nos finais do século 20, a inadequação da escritora às normas vigentes no seu tempo seria retomada por Michael Cunningham, mediante a criação de uma personagem literária baseada no seu perfil. No romance *As horas*, a sua ansiedade criativa é assim descrita:

A sua mente fervilha. Esta manhã talvez consiga penetrar no obscurecimento, nos canos entupidos, chegar ao ouro. Sente isso dentro dela, um quase indescritível segundo eu, ou melhor, um eu paralelo e mais puro. Se fosse religiosa, chamar-lhe-ia alma. É mais do que a soma do seu intelecto e das suas emoções, mais do que a soma das suas experiências, embora corra como veias de metal brilhante por todas essas três coisas. É uma faculdade interior que reconhece os mistérios estimuladores do mundo porque é feita da mesma substância, e, quando a sorte a bafeja muito, ela consegue escrever directamente através dessa

faculdade. Escrever em semelhante estado é a mais profunda satisfação que conhece, mas o seu acesso a ele vem e vai sem avisar (CUNNINGHAM, M., 1998, P. 38).

Pelo tríptico geracional de personagens femininas construídas por Cunningham, perpassa essa profunda melancolia, exibida como doença crônica de um século que pressionou, a diversos níveis, a existência feminina. “As mulheres têm problemas, não são problemáticas”, relembra Carol Hanisch (1970): “Nós precisamos de mudar as condições objetivas (em que vivemos), e não ajustarmo-nos a elas.” Entendendo que a única forma de uma mulher se libertar da opressão em que vive é libertando-se da própria culpa, a autora realiza uma síntese quase psicanalítica da ansiedade manifestada pela personagem Laura Brown no mesmo romance. Buscando a perfeição enquanto dona-de-casa, Mrs. Brown representa o arquétipo da mulher que, nos anos 50, se defronta com a cobrança externa, o cansaço e a necessidade de fuga. O seu constante vaivém entre a lucidez e a loucura é sintetizado no episódio em que tenta cozinhar um bolo:

O bolo saiu menos bem do que ela esperava. Tenta não se importar com isso. É apenas um bolo, diz a si mesma. É apenas um bolo. [...] Não que haja alguma coisa que esteja realmente mal, mas ela imaginara algo mais. Imaginara um bolo maior, mais excepcional. Esperara (admito-o para consigo) que parecesse mais opulento e bonito, mais maravilhoso. Este bolo que acabou de fazer dá uma sensação de pequenez, não apenas no sentido físico, mas também como entidade. Parece coisa de amador, artesanal. Está bom, diz a si mesma. É um bom bolo, toda a gente vai gostar (CUNNINGHAM, M., 1998, P. 101).

Clarissa Vaughan é a terceira personagem de Cunningham, interpretada por Meryl Streep, na adaptação de Stephen Daldry ao cinema, estreada em 2003. No filme, a homônima da protagonista de Mrs. Dalloway representa a mulher ocidental emancipada, editora de profissão. Mimetiza a preocupação e o cuidado com o outro, consubstanciados nas inúmeras visitas e na organização de uma festa de homenagem a Richard, o ex-companheiro seropositivo. Da contemporaneidade, absorve o amor líquido baumaniano e a dificuldade de sustentação de uma relação amorosa: Clarissa terá oscilado entre uma e outra identidade sexual, vivendo agora uma relação amorosa com outra mulher, pelo que também sintetiza, em si mesma, a teoria queer e todas as questões de gênero que temos vindo a referir.

Nas três gerações, o hibridismo e a oscilação entre diferentes identidades sexuais. O beijo de Virginia Woolf à irmã, o beijo de Laura Brown à amiga

doente, o beijo de Clarissa a Sally são beijos de mulheres que amam outras mulheres e que “lutaram sozinhas na escuridão”, na expressão woolfiana, citada no filme. Os contextos históricos obrigaram as duas primeiras personagens/mulheres a uma total reserva e contrariedade das opções sexuais. Virginia Woolf terá tido, ao que se sabe da História, alguns casos com outras mulheres, até ao momento da insustentabilidade do peso do fingimento. Laura, a personagem do meio, não chega a cometer suicídio, fugindo da quase-morte, do marido e dos filhos, para uma vida escondida, no Canadá. Também ela, como Virginia, parece saber que “não se encontra a paz, fugindo da vida”.

A melancolia da repetição. A quietude e o interminável passar das horas. Os despertares comuns às três mulheres. O pentear-se diante do espelho. A mesma forma de olhar. Os segundos de prostração. A expressão de “ainda és tu”, a dificuldade de encarar a imagem refletida, o repetir dos gestos, as flores, os vazios. Os anos passados e a mesma noção de despertar para o nada. Richard sintetiza: “Mrs. Dalloway, sempre a dar festas, para disfarçar o silêncio.” A vida resumida à celebração. Ao aniversário, à refeição, à festa com os amigos. Ao sucesso de um dia que justifica uma existência. O alívio e a necessidade de confirmação.

ORLANDO OU A CONSAGRAÇÃO DA INEXISTÊNCIA DE UM GÊNERO

Das linhas da história de Virginia Woolf sobressaem alguns traços: a dificuldade em aceitar, os episódios depressivos, o cosmopolitismo, o hibridismo e uma certa androgenia. No início do século passado, estas últimas serão figuras dominantes de duas obras suas que, em gêneros distintos, se parecem complementar: Orlando (1928) e Um quarto só para si (1929).

Aquando da adaptação do romance ao cinema, Sally Potter recria a figura de Orlando que, de igual modo, testemunha quatro séculos de história britânica, desde o ano de 1600, acompanhando algumas das suas personagens verídicas mais ilustres. Um dia, muda repentinamente de sexo, sem sequer o ter planeado, sendo-lhe possibilitada uma existência dualista, primeiramente como homem e depois como mulher: “Same person. No difference at all... just a different sex. / A mesma pessoa. Nenhuma diferença ... apenas um sexo diferente.” Orlando, à semelhança do que é narrado no romance homónimo de Woolf, vive algumas dezenas de anos em conflito com a imposição de uma masculinidade socialmente definida (ao contrário de qualquer homem do seu tempo, é incapaz de ver sangue ou de participar numa batalha) e outras tantas a lutar pelo direito a uma casa própria, naturalmente vedado ao sexo feminino.

Em termos biográficos, a personagem terá sido inspirada na própria bissexualidade de Virginia Woolf e numa relação amorosa que manteve com a escritora Vita Sackville-West (1892 – 1962). Nascida numa família aristocrata e criada no campo, em Kent, próximo de Londres, Vita não pôde herdar a sua casa de família por ser mulher. Anos mais tarde, a romancista e poetisa casou com Harold Nicholson, jornalista, diplomata e deputado; tiveram dois filhos e uma relação muito aberta, uma vez que Harold Nicholson era também bissexual. O romance Orlando terá sido escrito numa das fases mais positivas de Virginia Woolf, quando se mantinha em permanente contacto com Vita. Durante a II Guerra Mundial, fugindo aos bombardeamentos nazis à cidade de Londres, a escritora é forçada ao isolamento numa vila do interior de Inglaterra, onde o seu quadro depressivo se agrava. Em março de 1941, numa cena recriada no final do filme *As Horas*, Virginia Woolf enche os bolsos do seu casaco com pedras e afoga-se nas águas do rio Ouse.

De Orlando, para a História da Literatura, ficaria uma diluição do enredo, a suspensão da cronologia a favor do tempo psicológico e o desenvolvimento do stream of consciousness/fluxo de consciência (a técnica narrativa que traduz, para a linguagem escrita, estados subjetivos e sentimentos difíceis de serem expressos de forma verbal). No livro, Orlando é inicialmente apresentado como um jovem de 16 anos, que frequenta a corte, e cuja extraordinária beleza seduz a própria rainha Elizabeth I (1533 – 1603). Depois de viver uma paixão frustrada por uma princesa russa, viaja para a Turquia, em missão diplomática, onde vive a transformação de gênero. A mutação acontece após um sono ininterrupto por vários dias. Orlando havia sido nomeado Duque pelo Embaixador inglês em Constantinopla, quando os turcos se levantam contra o Sultão e tomam a cidade. A comitiva inglesa é quase totalmente assassinada, à exceção de Orlando, que prolonga o seu sono profundo até ao acalmar dos distúrbios. A descrição é teatralizante e pormenorizada:

Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam Verdade! Verdade! Verdade! E não podemos deixar de confessar: era mulher.

O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou despido. Nenhuma criatura humana, desde que o Mundo é Mundo, foi mais arrebatadora. A sua forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher. Enquanto ali permanecia de pé, as trombetas de prata prolongavam a sua voz, como relutando em abandonar a deliciosa visão que o seu rugido provocara; e Castidade, Pureza, Modéstia, inspiradas sem dúvida pela

Curiosidade, espiaram pela porta e atiraram à forma desnuda uma espécie de toalha que, infelizmente, caiu a algumas polegadas de distância. Orlando mirou-se de alto a baixo num grande espelho, sem mostrar nenhum sinal de perturbação, e dirigiu-se provavelmente para o quarto de banho.

Podemos aproveitar esta pausa para algumas declarações. Orlando transformara-se em mulher – não há que negar. Mas em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava da sua identidade. O seu rosto permanecia como o provam os retratos, praticamente o mesmo. A sua memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo. Alguma nebulosidade pode ter havido, como se umas poucas gotas de sombra tivessem caído no claro poço da memória; algumas coisas tinham ficado um pouco apagadas: e era tudo. A mudança parecia ter-se produzido sem sofrimento, e completa, e de tal modo que o próprio Orlando parecia não a estranhar. Muita gente, à vista disso, e sustentando que a mudança de sexo é contra a natureza, esforçou-se em provar 1.º) que Orlando sempre tinha sido mulher; 2.º) que Orlando é, neste momento, homem. Decidam-no biólogos e psicólogos. A nós, basta-nos expor o simples facto; Orlando foi homem até aos trinta anos; nessa ocasião, tornou-se mulher; e assim ficou daí por diante. (WOOLF, V. 2011, PS. 97 e 98)

A descrição detalhada e fortemente imagética deste e de outros episódios leva-nos ainda a classificar a narrativa de Woolf como profundamente visual e, nesse sentido, tendencialmente cinematográfica, apesar de a sétima arte se encontrar então no seu início. A forma como se dirige ao/à leitor/a, em tom de mensagem ou recado, tornam o seu discurso ainda mais gerador de mensagens e não-coloquial.

No filme, Sally Potter não introduz qualquer figura matrimonial, prolongando a existência da personagem até ao final do século XX e atribuindo a Orlando um final feliz, concretizado na possibilidade de assumir a sua androgenia, “tão invejada pelas mulheres pós-modernas”. Orlando é alta, magra, veste-se de forma unissexo, conduz uma mota vintage e recupera o seu palácio. “She’s lived for 400 years and hardly aged a day; but, because this is England, everyone pretends not to notice / Ela vive há 400 anos e quase não envelheceu um dia; mas, como estamos em Inglaterra, todo o mundo finge que não vê,” descreve o narrador. Nesse sentido, sendo conhecidos os já descritos episódios depressivos de Virginia Woolf, que a conduziram ao suicídio, é de sublinhar a resiliência e o otimismo de Orlando, que combate o preconceito e as sociedades pré-formatadas ao longo de séculos de História.

Importa ainda sublinhar que Potter não forçou a atriz Tilda Swinton à representação de um Orlando másculo, tendo este o referido êxito entre o público feminino. As suas expressões faciais são idênticas na vivência enquanto ser masculino e feminino, alternando apenas nos trajes de época e de contexto geográfico. Já a sua personalidade independente, a sua cultura geral e a sua experiência passada parecem causar certo repúdio em possíveis pretendentes masculinos, assim que Orlando passa a ser mulher.

Depois da mudança de gênero, tanto no livro como no filme, Orlando regressa a Inglaterra, onde convive com poetas como John Dryden e Alexander Pope. Numa cena do filme, na qual é recriado um chá protocolar, Orlando percebe que, para os poetas que buscam inspiração na beleza e na singeleza das musas femininas, estas não passam de seres irracionais e incapazes de tomarem decisões por si próprias. A total dependência de uma figura masculina (pai ou marido) faz com que a ausência desta torne uma mulher perdida. Orlando defende o seu novo gênero, recusando uma suposta essência feminina e a necessidade de proteção.

Do diálogo ecoam assim argumentos que Virginia Woolf aprofunda noutros ensaios e obras. Como já havia escrito anteriormente, as últimas décadas de produção artística feminina (tendo em conta o seu contexto histórico) tinham vindo a colmatar a ausência de narrativas sobre a experiência de mulheres ou o que denomina como “a insignificância do escassamente partilhado”. No seu ensaio *Women and fiction*, a autora afirma:

A História da Inglaterra é a história da linha masculina, e não da feminina. Dos nossos pais, temos sempre conhecimento de algum facto, alguma distinção. Eles eram soldados ou marinheiros; trabalharam naquele escritório ou instituíram aquela lei. Mas das nossas mães, das nossas avós, das nossas bisavós, o que resta? Apenas uma tradição. Era linda; era ruiva; foi beijada por uma rainha. Não sabemos nada sobre elas, a não ser os seus nomes, datas de casamento e o número de filhos que geraram (WOOLF, V., s.d. Em: BARRETT, M., 1996, P. 44).

Antecipando um carácter intrinsecamente subjetivo, imensurável e invisível da experiência feminina, Virginia Woolf conclui: “mas as suas vidas são muito menos testadas e examinadas pelos processos regulares da vida. Frequentemente, nada tangível permanece do dia de uma mulher. A comida cozinhada é consumida; as crianças que elas foram cuidando seguiram as suas vidas pelo mundo fora.” (WOOLF, V., s.d. Em: BARRETT, M., 1996, P. 49) Contestar esta ordem imposta, como o terá feito Virginia Woolf na realidade e

por via da ficção, ou como o terá mimetizado a personagem Laura Brown, conduz à disrupção e, em alguns casos, às mudanças de paradigma.

Regressando e aprofundando a estrutura ficcional, no caso de Orlando, não ter nascido mulher, mas antes, em circunstâncias originais, ter-se tornado mulher, fê-la perder a casa, a menos que acesse casar - com um marido, naturalmente, que pudesse ser detentor legal dos seus bens materiais. No filme, como já havíamos referido, Sally Potter não permite que a sua personagem ceda na intransigência legal.

De uma perspectiva queer e inovadora no seu contexto, questionamo-nos assim sobre a possibilidade de vivência a dois níveis, ou seja, dos dois gêneros, e da conseqüente duplicação de proibições sociais. Como mulher, Orlando não pode. Como homem, também não lhe é permitido. O constrangimento moral está sempre presente, sintetizando, evidenciando, caricaturando o que, no final, entendemos por masculino e feminino. A leitura queer é aqui evidente, parecendo mesmo entrever-se os princípios enunciados por Judith Butler:

Os gêneros distintos são parte do que 'humaniza' os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a idéia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma 'essência' que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções - e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar nelas; a construção 'obriga' nossa crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação. (BUTLER, J. 2010, P. 199)

Para Judith Butler, como Orlando parece mimetizar, o gênero corresponde a uma identidade tenuemente fixada num determinado tempo e instituída num espaço, através de uma repetição estilizada de atos. Os movimentos, estilos e gestos corporais de diferentes sujeitos são os definidores de normas e comportamentos sociais, exteriorizados e, por essa razão, impossíveis de incorporar. Nesse sentido, o gênero será um comportamento social padronizado, politicamente fragilizado, sem bases e continuidades

temporais. Separados por mais de 60 anos (Gender Trouble seria originalmente publicado em 1990), a biografia romanceada de Virginia Woolf viria lançar as bases de um debate feminista que se aprofundaria em diferentes vertentes nas décadas seguintes, tendo em Judith Butler a resposta mais direta e até hoje mais consensual dentro dos queer studies.

Individualmente, porém, Orlando é mais do que um ser andrógono, recusando ainda a mortalidade, o envelhecimento, a evolução natural do nascimento à morte de cada um. A Rainha Elizabeth I oferece-lhe o palacete que mais tarde perderá, numa condição: “Do not fade. Do not wither. Do not grow old. / Não desapareça. Não murche. Não envelheça.” A sua progressão, correspondente a cada elemento divisório da obra, é desajustada da cronologia dos comuns mortais: morte, amor, poesia, política, sociedade, sexo e nascimento. Numa narrativa não progressiva em termos clássicos, apesar de cada capítulo ter um princípio, meio e fim, renova-se um/a Orlando que se descobre a si mesmo/a à medida que se confronta com distintos e genéricos preconceitos de sociedades arquetípicas. Reduzir Orlando à auto-biografia da bissexualidade de Virginia Woolf seria portanto menosprezar o tratamento filosófico da passagem cronológica, da sua não linearidade, da recusa do envelhecimento, da dificuldade de aceitação do tempo presente e do simultâneo interesse num futuro incógnito. A utopia eugenista da escritora: uma criatura imortal, leal, corajosa, inocente e pura. Alguém que se assemelha a um ser humano, mas que, pela sua perfeição, nunca o poderia ser.

A LIBERDADE DE NÃO SER

No ano seguinte à publicação de Orlando, Virginia Woolf publica o ensaio Um quarto só para si, no qual, por sua vez, define duas características que julga fundamentais para a autonomia e progressivo desenvolvimento pessoal e profissional de uma mulher: a independência económica e um espaço a que possa chamar seu. Na sua opinião, as melhores escritoras do século 19 foram aquelas que libertaram a sua escrita da condição escravizante de “ser mulher”. Ao contrário de Jane Austen — que apelida de ingenuamente fechada no seu mundo — ou de Charlotte Brontë — exagerada evocadora de todas as revoltas e injustiças que vitimam o sexo feminino —, Woolf postula que uma escritora que pretenda legar ao mundo uma obra memorável deverá possuir outro tipo de predicados, como os que atribui à cientista, pioneira no desenvolvimento de métodos de planeamento familiar, Mary Carmichael Stopes. Ao ler o seu primeiro romance, *Life’s adventure*, Woolf não pôde deixar de se surpreender com a abordagem de temas invulgares para a época: “

‘Chloe gostava de Olívia’, li. E, então, descobri como ali a mudança era imensa. Chloe gostava de Olívia, talvez pela primeira vez na literatura” (WOOLF, V. 2005, P. 121).

A partir do primeiro contacto, as expectativas foram crescendo. Woolf esperava de Carmichael um manancial de originalidades urgentes, exigindo-lhe (como se à própria se dirigisse) uma concentração absoluta nos objetivos e uma transposição constante de obstáculos: “Se paras para praguejar, estás perdida, disse-lhe eu; o mesmo acontece, se paras para rir. Hesita ou fica atrapalhada e estás liquidada. Pensa apenas em saltar, implorei-lhe, como se tivesse colocado todo o meu dinheiro às suas costas; e ela saltou como um pássaro” (WOOLF, V. 2005, P. 136). A coragem e abnegação seriam assim atributos elogiados por Woolf, para além de uma identidade própria que não cede aos constrangimentos socialmente impostos:

Ela não era um ‘génio’ — isso era evidente. [...] Todavia, tinha certas vantagens que, há meio século, faltavam às mulheres com um talento muito maior. Para ela os homens já não eram a ‘facção oposta’; não precisava de desperdiçar o seu tempo a invectivá-los; trepar para o telhado e arruinar a sua paz de espírito ansiando por viajar, passar por experiências, e ter um conhecimento do mundo e uma reputação que lhe tivessem sido negados. O medo e o ódio ou os seus vestígios quase tinham desaparecido ou revelavam apenas um ligeiro júbilo pela liberdade, uma tendência mais para o tratamento cáustico e satírico do que para o tratamento romântico do outro sexo. [...] ela tinha — comecei a pensar — dominado a primeira lição; escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que tivesse esquecido que é mulher, de modo que as suas páginas estavam cheias daquela curiosa referência vinda do sexo que surge apenas quando o sexo se mantém inconsciente de si mesmo. Tudo isto era uma vantagem (WOOLF, V. 2005, P. 134 e 135).

No excerto, Virginia Woolf antecipa que a arte, na sua opinião, deverá surgir da própria androgenia. As personagens deverão ser criadas por homens e mulheres que facilmente conseguem incorporar ambos, recriar os seus gestos, atitudes, pensamentos e desejos. Mimetizar sem forçar. Interpretar sem fingir. Reforça-se o argumento de Oscar Wilde da “arte pela arte”, como se nela todos fossemos anjos, sem sexo, ou como se a sua existência não tivesse importância. O que é exatamente o que nos diz a figura celestial inserida nas cenas finais do filme de Sally Potter, numa performance eletrónica dos anos 90, filmada pela filha – a futura video artist, que ouve “Coming” de Jimmy Somerville: “At last I am free / Yes at last, at last / to be free of the past / and

the future that beckons me / I am coming! I am coming! Here I am! Neither a woman, nor a man.”

Um certo hibridismo de gêneros e uma recusa de encarar o sexo oposto como “o outro” (aqui descritos por Virginia Woolf) são paralelos à combinação de diferentes identidades que pautam o final do século XX e início do século XXI. Numa abordagem queer (que transcende, naturalmente, os estudos LGBT), consideramos que a análise das ficções literárias e de longa-metragens aqui abordadas, ultrapassa também a questão da procura de uma escrita ou de olhares minoritários, no sentido de buscar vulnerabilidades, sensibilidades ou cuidados maiores - características historicamente atribuídas ao gênero.

De um ponto de vista teórico, a ficção de Virginia Woolf encontra sustentação no ensaio *Gender Trouble*, de Judith Butler. Nele, a autora rejeita a categoria “gênero”, que considera normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual (mesmo havendo sido promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia). Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de gênero não inclui certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo o seu próprio caráter construído e contestável. Na opinião da autora, promover essa matriz cultural implica que “certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ — isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’.” (BUTLER, J. 2010, P. 39)

Para Judith Butler, as definições “masculino” e “feminino” encontram-se assim ultrapassadas e são meras construção sociais. Nesse sentido, questiona-se:

Se o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação ‘interna’ em sua superfície? Sartre talvez chamasse este ato de ‘estilo de ser’; Foucault, de ‘estilística da existência’. Em minha leitura de Beauvoir, sugeri que os corpos marcados pelo gênero são ‘estilos da carne’. Esses estilos nunca são plenamente originais, pois os estilos têm uma história, e suas histórias condicionam e limitam suas possibilidades. Consideremos o gênero, por exemplo, como um

estilo corporal, um 'ato', por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde "performativo" sugere uma construção dramática e contingente do sentido (BUTLER, J. 2010, PS. 198 e 199).

Uma persona. O gênero que apresentamos corresponde, segundo Judith Butler, a uma imposição social; uma máscara que, para além de nos limitar, em termos de direitos e deveres, nos constrange perante os outros. A suprema liberdade seria o não ser masculino ou feminino. A androgenia de Orlando ou a vivência única como ser humano. Todos e todas seremos livres quando libertos das correntes de uma norma rígida e, simultaneamente, insustentável.

REFERÊNCIAS

Beauvoir, S. *O segundo sexo* (volumes 1 e 2). Venda Nova: Bertrand Editora, 1976

Butler, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Cunningham, M. *As horas*. Lisboa: Gradiva, 1998.

Foucault, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Hanisch, C.. "The personal is political". In: FIRESTONE, S. & KOEDT, A. (org.). *Notes from the second year: Women's Liberation*. Disponível na íntegra em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>, 1970)

Miskolci, R. "A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização". *Revista Sociologias*. Porto Alegre. Ano 11, n. 21, 2009, p. 150-182.

_____. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Patmore, C. *The angel in the house*. Poema disponível, na íntegra, em: <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/>, 1854.

Woolf, V. *Professions for women*. Ensaio disponível na íntegra em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>, 1932.

_____. *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.

_____. *Orlando*. Oeiras: Editora Livros do Brasil, 2011.

Recebido em 02/08/2016
Aprovado em 19/10/2016