

Orlando: um olhar sobre as relações de gênero nas artes visuais e na literatura

Letícia Maria de Alcântara Nogueira

Resumo

Este artigo visa apresentar as dimensões relativas às questões de gênero que podem ser pensadas tanto nas artes visuais como na literatura a partir da obra *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf. No romance, cujo protagonista se tornaria mulher, é possível refletir sobre a perspectiva atuante da mulher no meio artístico e suas consequentes limitações sociais e materiais, além de sua posição enquanto objeto da arte e da representação do feminino por meio de códigos que exprimem sua passividade.

Palavras-chave: Artes – Gênero – Mulher – Literatura – Artes Visuais – Virginia Woolf.

I. Introdução

As artes visuais e a literatura podem se encontrar em um paralelo no que diz respeito à sua produção e crítica e também ao diálogo dessas artes com as relações de gênero envoltas em seus procedimentos: afinal, são produções artísticas que se encontram no seio de uma mesma sociedade, portanto, passíveis de conter meios de perpetuação do sistema binário de gêneros e da hierarquização dentro deste. Também para se pensar em um rompimento com esse sistema, os meios artísticos se revelam como vias profícuas de questionamento das significações oriundas do sistema patriarcal. Neste artigo, proponho pensar o romance *Orlando* de Virginia Woolf de modo a levantar pontos que se assemelham ou remetam às questões presentes no meio das artes visuais, como as questões relativas às duas ocupações da mulher na arte – como o objeto e como sujeito produtor –, à semiótica do sistema binário e aos cânones junto do ideal de artista como dotado de genialidade, atributo assimilado à masculinidade.

O romance traz a narrativa sobre o membro da nobreza inglesa Orlando, dotado da imortalidade, que seria transformado em uma mulher no auge de sua carreira enquanto embaixador da Turquia. Nesse momento, a personagem tem de lidar tanto com os aspectos e os estranhamentos na experiência feminina quanto com a atividade da escrita literária, que desenvolveria desde o princípio do livro, ou seja, desde sua pré-adolescência masculina no século XVI (WOOLF, 2014). Essa trama é inspirada principalmente na vida da escritora e amiga de Virginia, Vita Sackville-West. Não só uma adaptação da trajetória de Vita para uma ficção histórica, mas a escolha da representação de tal amiga implica também no jogo de palavras que envolveria o seu apelido, *Vita nuova* que seria a Vida da Nova Mulher (WOOLF, 2014).

Dessa forma, a partir da apropriação do passado oriundo do descontentamento de Woolf em relação à historiografia tradicional predominantemente produzida sob a ótica masculina, de forma a colocar constantemente as mulheres como sujeitos não dotados de historicidade¹, Virginia se apropria do passado e o reimagina sob o ponto de vista da sexualidade, abrangendo tanto a perspectiva masculina como feminina, uma vez que para a autora os sexos “nunca foram separados como um todo” (WOOLF, 2014, p. 29). Tendo em vista essa visão relacionada à escrita da história, é possível uma leitura de *Or-*

¹ Sobre o descontentamento de Virginia em relação à historiografia, ver a introdução de Sandra Gilbert à edição consultada de *Orlando* (WOOLF, 2014, p.20-21).

lando ao mesmo tempo como uma reflexão acerca dos processos de significação dos gêneros ao longo dos séculos e como um olhar sobre a vida da “nova mulher”. Portanto, torna-se perceptível a constante ressignificação dos elementos que envolvem o feminino ou a dissolução desses chamados “cursos dominantes” da cultura caracterizados por Luana Saturnino Tvardovskas como “jogos de poder e saber que mantêm subordinadas as mulheres, mas também o próprio feminino enquanto conjunto de significados forjados cultural e historicamente” (2015, p. 50).

II. A mulher enquanto representação nas artes ou a primeira experiência de *Lady Orlando* como mulher na sociedade inglesa

Um momento bastante pertinente para entender o processo de significações do sexo feminino é durante a experiência de estranhamento de Orlando em seu primeiro contato com a sociedade inglesa como mulher. É importante lembrar que depois de sua mudança de sexo, Orlando se dirige a uma comunidade cigana turca a qual ela já teria tido contato antes. Portanto, antes de voltar para a Inglaterra, Orlando passou seu primeiro momento enquanto mulher em uma comunidade de via cultural distinta em relação à via britânica: isso é notável, por exemplo, pelo estranhamento do vocabulário de Orlando (como o uso da palavra “bonito” existente apenas na língua inglesa) e pelas diferentes relações com a natureza (enquanto os ingleses mantinham um amor à natureza, os ciganos consideravam-na um deus maléfico).

Tendo em vista as diferentes significações que os ciganos davam ao mundo em relação ao que até então Orlando conhecia, percebe-se que ainda não houvera o estranhamento relativo ao seu novo sexo, tal como a autora mostra ao narrar o regresso de Orlando à Inglaterra depois de desentendimentos com os ciganos:

Apesar de estranho, a verdade é que até aquele momento, ela praticamente não tinha pensado em seu sexo. Talvez as calças turcas que usara até então houvessem contribuído para distrair seus pensamentos; e as ciganas, exceto em um ou dois aspectos importantes, pouco diferem dos ciganos (WOOLF, 2014, p. 153).

Nesse excerto não só as diferenças de gênero são colocadas como determinadas culturalmente, uma vez que Orlando continuaria a ser a mesma pessoa depois

da transformação, como é levantado um ponto importante: a questão das roupas. Um primeiro argumento em relação à questão do vestuário em *Orlando*, tal como é percebido nesse excerto sobre a indiferença entre sexos nessa comunidade, é a questão de um “hibridismo” das personagens no que diz respeito aos seus sexos. Também se faz presente na figura de Sasha, princesa russa a qual Orlando, enquanto homem, teria se apaixonado, que pela sua vestimenta e gestualidade se confundiria entre os dois sexos (WOOLF, 2014). Desse modo, o romance traz uma alternância entre a ideia de um enrijecimento dos códigos que determinariam o papel de cada sexo – principalmente no que tange à sociedade inglesa – e o “hibridismo” – como os ciganos, Sasha e até mesmo a própria figura de “Orlando” (WOOLF, 2014) – como uma possível forma de questionamento a esse enrijecimento.

Nessas circunstâncias, considerando sua transformação em mulher, a volta para a Inglaterra e para sociedade inglesa demandava novas roupas, de forma que Orlando compraria um enxoval completo de roupas femininas da época. O estranhamento em relação ao novo vestuário é o momento da tomada de consciência de seu gênero, principalmente com o desconforto em relação ao deslocamento com as roupas (com as saias que se enroscam nas pernas) e a reação dos sujeitos ao seu redor (o capitão que lhe oferece um toldo) (WOOLF, 2014). Um aspecto importante sobre as roupas é o modo como que a autora as coloca como agentes da modificação das características de Orlando, sendo ela dotada de novos atributos como a modéstia e a vaidade – estes lidos social e culturalmente como atributos da feminilidade². Essa nova caracterização de Orlando soa estranha ao leitor devido à afirmação de Woolf de que a mudança de sexo não teria mudado a pessoa que era Orlando. De fato, esses novos atributos não são precisamente uma modificação, uma vez que têm relações com um olhar externo sobre Orlando, que agora, vestida em roupas de mulher, conseqüentemente era lida como tal: a modéstia relativa à sua inteligência reflete o seu posicionamento na sociedade, e a vaidade advém de uma demanda dos observadores externos, a fim de que esses atendessem a demanda de Orlando (o tratamento de cortesia dado às mulheres).

Com isso, é importante partir da análise de Griselda Pollock acerca dos cânones e da “semianálise” de Julia Kristeva para que seja possível o entendimento do esquema que pode ser traçado acerca das roupas enquanto mar-

2 “Ela estava se tornando um pouco mais modesta em relação à sua inteligência, como são as mulheres, e um pouco mais vaidosa com sua pessoa, como são as mulheres.” (WOOLF, 2014, p. 178).

cadores da sexualidade. No romance, há o pressuposto filosófico de que as roupas “alteram nossa forma de ver o mundo e de sermos vistos pelo mundo” (WOOLF, 2014, p. 178), de forma que a vestimenta se configura como um importante código significante. A descrição dos retratos de Orlando produzidos anterior e posteriormente a sua transformação ilustra bem a importância desse código:

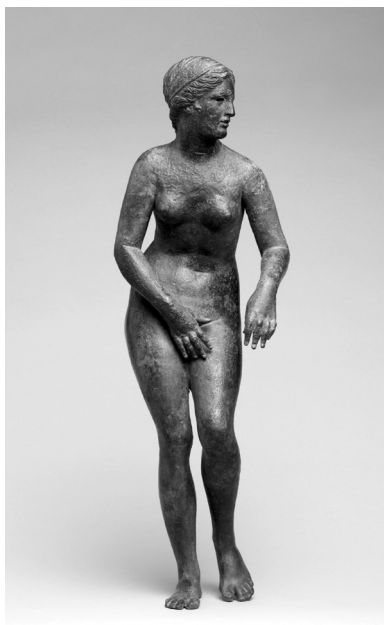
Comparando os retratos de Orlando como homem e como mulher, veremos que, embora se trate sem dúvida da mesma pessoa, há algumas mudanças. O homem mantém a mão livre para empunhar a espada, a mulher precisa usar a sua a fim de evitar que o vestido de cetim escorregue dos ombros. O homem olha para o mundo de frente, como se ele estivesse sido feito para servi-lo e criado a seu gosto. A mulher o observa de soslaio, com um olhar prenhe de sutileza, até mesmo de suspeição. Caso usassem as mesmas roupas, é possível que vissem o mundo de forma idêntica (WOOLF, 2014, p. 179).

Essa descrição permite o entendimento de códigos que regem as representações dos dois sexos. Entretanto, é preciso atentar-se ao raciocínio que dá sequência a essa transformação: coloca-se que a diferença entre os dois sexos teria uma profundidade maior, “as roupas simbolizam apenas algo muito bem escondido” (WOOLF, 2014, p. 179), e, prosseguindo, descreve-se uma dimensão que consiste na mescla entre os dois sexos, que vacilam constantemente dentro de cada ser humano, exemplificando uma série de comportamentos de Orlando que não seriam estritamente compatíveis a um único conjunto de comportamentos definidos de cada sexo. As roupas seriam apenas a superfície que permitiria a aparência de um dos sexos (WOOLF, 2014, p. 178-179).

Com isso, é possível perceber que a roupa é utilizada como um código significante que será responsável por demarcar os sexos, ou seja, sustentar aquilo que “é muito bem escondido” de que trata, a partir de uma leitura da análise de Pollock da *diferença* e da *différance*, de um sistema binário de significações (POLLOCK, 1999). De acordo com Julia Kristeva, a arte, incluindo a pintura e a literatura, é um campo privilegiado para a revolução do simbólico e do social, capaz de modificar a ordem social do significado devido à criação de possibilidades para novas concatenações dos significantes e à relação subjetiva que se forma com eles (POLLOCK, 1999). Portanto, a intervenção colocada em *Orlando* em relação a essa teia de significados que demarcam o espaço dos significantes “homem” e “mulher” é a exposição da inconstância dessa demarcação, de forma a estabelecer a coexistência dos dois gêneros (ou

então, ambos os significantes “homem” e “mulher” e seus espaços demarcados). É bem verdade que os espaços de significações desses significantes, assim como determinado por Kristeva, modificam-se ao longo do tempo histórico no livro, como se pode observar na passagem para o século XIX, momento que a narradora explicita que os sexos se distanciaram cada vez mais (WOOLF, 2014). Entretanto, a narrativa nunca deixa de demonstrar como podem ser frágeis esses espaços entre os sexos, como é visto no relacionamento de Orlando e Shelmerdine nesse mesmo período, o qual expressa pouca rigidez no espaço de significações de cada um dos componentes desse relacionamento³.

Retomando a questão do trecho referente à descrição dos retratos de Orlando, é possível perceber semelhanças em relação a certos tipos de cânones, principalmente aqueles que remetem ao nu grego, que, mesmo não usando o mesmo código signifiante que Woolf utiliza em suas descrições (as roupas) tem outro diferente (a gestualidade e a linguagem corporal) que pode implicar em um fenômeno parecido:



³ Esse momento também pode ser percebido como um hibridismo da personagem. (WOOLF, 2014, p. 225-227)

Nas imagens é perceptível em um primeiro olhar o retraimento feminino na primeira figura da denominada *Vênus pudica*, descrita por Nanette Salomon como “vergonhosa e modesta” (SALOMON, 1997, p. 209). A segunda figura mostra um homem com gestualidade expansiva, sem se preocupar com a censura de seu genital. A linguagem corporal parece muito bem encaixar-se na ideia de um *olhar prenhe de sutileza*, até mesmo *suspeição* e, apesar do olhar masculino nesse caso não se direcionar para frente, seus movimentos demonstram um sentimento de que o mundo está à sua disposição.

Pensando nessa interpretação é preciso ressaltar que, segundo a análise de Salomon, em um primeiro momento as estátuas que representavam corpos femininos seriam cobertas, como é o caso da Afrodite de Praxiteles na figura anterior: primeiro trabalho de nudez feminina em que a deusa cobriria sua genitália, sendo constantemente reproduzida. Nesse caso, a significação que se dá à mulher é daquela que se envergonharia de sua sexualidade, e Afrodite, mesmo tratando-se de uma deusa, uma vez tendo sua forma como mulher, aparentará ser sexualmente vulnerável (SALOMON, 1997). Já na segunda figura, obra do mesmo Praxíteles, Hermes, com o bebê Dionísio, não demonstra consciência ou preocupação com sua nudez e detém um caráter heroico. O nu, nesse caso, é um recurso simbólico do período antigo que permite uma demarcação do terreno das potencialidades dos corpos de cada um dos determinados sexos, colocando novamente o homem como detentor da ação sobre o mundo, consciente do movimento de seu próprio corpo e tendo autocontrole sobre ele e a mulher como vulnerável, hesitante e pouco à vontade com seu corpo.

Outro contato que se tem com a herança grega relativa à criação de signos designados aos dois sexos que consta em *Orlando* é a concepção de Aristóteles, que permite uma ideia de subordinação feminina e tem sua justificação na noção de que mulheres seriam machos defeituosos cuja genitália, por falta de calor ou força, teria falhado na extrusão, sendo, portanto, seres privados, não dotados de uma racionalidade e não atuando na política ou exercício público – concepção essa sobre a natureza feminina que apenas se modificaria durante o final do século XVIII⁴. Assim, trata-se de uma concepção que terá impacto no desenrolar desse momento da insipiente experiência de Orlando como mulher.

O interesse de Orlando em relação à literatura não cessa com sua transformação em mulher, afinal ela continuara a mesma pessoa. Esse interesse

4 Sobre essa concepção aristotélica sobre o corpo feminino e seu local na sociedade cf. PORTER, 1992, p. 323.

fará que ela promova encontros com os grandes escritores britânicos de seu tempo: Addison, Pope e Swift. Nesses encontros, Orlando se vê como invejada pelas mulheres do futuro por estar em companhia de tão grandes escritores. Depois de determinado tempo, Orlando percebe que a poesia era pouco discutida nas reuniões com eles, pouco se debatia acerca da literatura em si, mas apenas se falava sobre assuntos cotidianos e de pouca genialidade⁵. Por fim, Orlando percebe que os assuntos de dimensões mais intelectuais não seriam debatidos em sua presença, pois, como a autora cita o amigo de Pope, Lorde Chesterfield, “as mulheres não passam de filhas de um ser maior... Um homem sensato se limita a conversar sobre tolices com elas, a brincar, a tratá-las com indulgência e lisonjas” (WOOLF, 2014, p. 198). A autora também cita um excerto de Addison em *Spectator* (publicado em 1711) que caracteriza a mulher como “um animal belo e romântico que pode ser adornado com peles e plumas, pérolas e diamantes, metais e seda” (WOOLF, 2014, p. 195). Desse modo, Orlando vê sua atuação excluída dos debates do meio da produção literária, tendo seu espaço reduzido à dimensão do olhar dos autores, tal como no momento em que nota o olhar de Pope para ela ao recitar seus versos, pensando que no futuro seria “invejada por outras mulheres” (WOOLF, 2014, p. 197), o que denota a passibilidade de Orlando nesse meio em que a mulher só pode atuar como objeto a ser olhado.

Em que sentido a tradição aristotélica se encaixaria nesse momento? É preciso notar os termos usados para designar as mulheres nas falas de Chesterfield e Addison: “não passam de filhas de um ser maior” (ou melhor, criaturas) e “um animal belo e romântico”. Tanto o termo “animal” como “criatura” são significados que servem para diferenciar aquilo que é o homem, uma vez que para que o significante “homem” exista, é preciso que exista seu oposto (POLLOCK, 1999). Portanto, nesse contexto, assim como na lógica de Aristóteles em que a mulher é o “homem defeituoso” ou o não homem, os homens não têm problemas de colocar o significante “mulher” no mesmo terreno do “não homem”, como animal e criatura. Assim, seguindo o raciocínio de Luana Tvardovskas (2015), que argumenta sobre a relação de linguagem e poder no campo das relações de gênero na história da arte, o feminino, ao ser designado como oposição binária ao masculino, fará que as mulheres tenham sua subjetividade moldada na arte como o negativo do artista, sendo colocadas como o objeto dessa arte.

5 Sobre os episódios com Addison, Pope e Swift cf. WOOLF, 2014, p. 186-198.

III. A mulher como atuante na arte ou a produção do manuscrito “O Carvalho”

Mesmo depois da frustração relativa aos escritores que se reuniam no salão, Orlando prosseguirá a escrita de sua obra “O Carvalho” (*The Oak Tree*). O manuscrito já tinha sido retomado depois de seu regresso da Turquia em um brevíssimo momento, pois quando estava a alcançar “as profundezas do desespero ao eliminar um verso para depois atingir o píncaro do êxtase ao compor novo verso” (WOOLF, 2014, p. 171), alguém teria aparecido atrás dela, fazendo que, com isso, ela subitamente escondesse os manuscritos.

O ato de escondê-los tem uma implicação importante no que tange à produção artística feminina para Virginia Woolf. Considerando seu tratado *Um teto todo seu*, Virginia lembra o fato de que Jane Austen não tinha o seu próprio estúdio, tendo que escrever seus romances na sala de estar onde toda a família se concentrava. Sendo necessário que os parentes e criados não suspeitassem de sua ocupação, Austen escondia os manuscritos em um mata-borrão (WOOLF, 1976). Esse ato, por sua vez, mostra a dimensão material em que se encontra a produção da escrita pelas mulheres, apontando para uma limitação da produção artística: Virginia descreve as condições da produção literária feminina afirmando que, mediante as constantes interrupções de seus trabalhos, as mulheres teriam mais dificuldade em compor poesia, restringindo-se principalmente à prosa (WOOLF, 1976). Com isso, o estudo dessa problemática toca naquilo que Linda Nochlin criticará: a ideia de uma genialidade predominantemente masculina nas artes visuais: não sendo suficientes os estudos acerca das condições e limitações femininas cruciais para a produção da Grande Arte nesse aspecto (NOCHLIN, 2014).

Outro momento importante para entender o argumento de Virginia quanto à produção artística é, já no século XIX, quando Orlando folheia o manuscrito observando suas fases durante a escrita de “O Carvalho” e constata “que no curso de todas essas mudanças, ela havia permanecido, assim refletiu, fundamentalmente a mesma” (WOOLF, 2014, p. 215). “O Carvalho”, portanto, mediante sua troca de sexo e todas as fases trespassadas, ainda permaneceria o reflexo de uma mesma autora; Woolf não descreve mudanças significativas em sua escrita quando se torna mulher. A obra literária, nesse caso, assim como para Griselda Pollock, não atuará em “esferas separadas” e nem é passível de ser determinada por uma perspectiva biológica – ou melhor, essencialista⁶.

6 Sobre o problema da separação entre obras femininas e obras masculinas, abordado por Pollock cf. MAYAYO, 2003, p. 101-104.

Quando Orlando termina finalmente sua composição de "O Carvalho", ela se sente impelida a buscar uma crítica externa para seu trabalho. Ironicamente, quem irá avaliá-lo será Nicholas Greene, o mesmo que havia satirizado Orlando quando homem, no século XVII. Nicholas Greene, em sua primeira aparição, mostra-se como apreciador da poesia grega, desprezando os poetas dos séculos XVI-XVII. Porém, no reencontro com Orlando, no século XIX, Nicholas Greene retoma os mesmos autores que considerara em sua primeira aparição como "gigantes": "Ah, minha senhora, os grandes da literatura pertencem ao passado" (WOOLF, 2014, p. 246). Nesse caso, o afastamento desses autores aparece como fator que atribuiria um caráter heroico ou épico para a sua obra, uma vez que esse distanciamento tornaria suas condições de produção mais obscuras, além de seu caráter humano ou falho ser afastado, tornando-se cânones.

Orlando, por sua vez, não é só elogiada como estimulada a publicar sua obra nesse reencontro com o estudioso das letras. Ora, se Orlando não teve mudança significativa na sua escrita desde que começou a escrever "O Carvalho", época em que estão os cânones apreciados por Greene, ela atenderá às suas expectativas. Porém, ao ler as obras críticas de Greene, Orlando se sente incomodada, pois estas "faziam a pessoa sentir que era sempre necessário escrever como outro autor" (WOOLF, 2014, p. 252), sem que ela pudesse dizer o que se pensava. Essa imitação da escrita do outro implicaria em um impedimento para Orlando se tornar uma crítica e escrever a melhor prosa de seu tempo, pois envolvia o contato constante com outros escritores, o que a incomodava, tendo em vista experiências anteriores. Orlando, ao ver como empecilho a estruturação que Greene idealizava, tendo em vista as condições materiais implicadas, decide romper com o apelo aos cânones e colocar como paradigma de sua obra o "êxtase", o "repentino" e o "violento" (WOOLF, 2014, p. 253-254).

iv. Considerações finais

Desse modo, uma perspectiva possível da obra *Orlando* de Virginia Woolf é a dupla posição da mulher na produção artística: como *objeto da artista*, dotada de significados que tratam da manutenção de um sistema binário hierárquico, e como *a artista*, dotada de limitações e atenta à sua posição numericamente menor e mais frágil em relação ao meio artístico como um todo. Configura-se, assim, na obra de Woolf, além de uma dinâmica acerca do duplo posicionamento do sujeito mulher, um estudo eficiente sobre o porquê da pre-

dominância masculina no meio artístico — no caso, o meio literário, mas que irá se aplicar também ao meio das artes visuais, como é no caso da obra *Zêuxis selecionando modelos para Helena de Troia* de Angelica Kauffmann:



Essa obra mostra claramente mulheres que têm como objetivo servirem enquanto modelos da obra de Zêuxis. As modelos se mostram, em um primeiro momento, como oposição àquele que observa-as e as retrará. Porém, ao fundo da imagem, de forma cautelosa uma das modelos — presumindo que todas as mulheres na obra sejam modelos, uma vez que o mito de Zêuxis menciona cinco delas —, toma um pincel à mão, aproximando-se da tela, levando a entender que tomará partido na ação artística. Assim, a modelo que se concentra no canto direito, assim como Orlando, concentra-se em uma dupla posição de possível *objeto* da arte e *atuante* na arte.

Índice de imagens

PRAXÍTELES. *Afrodite de Cnido*. Século IV a.C. 1 escultura de bronze, 51,7 cm de altura. Cópia romana. Coleção de Rogers Fund, 1912. Museu Metropolitano de Arte, Nova York, Estados Unidos.

- PRAXÍTELES. *Hermes e o infante Dionísio*. Século IV a.C. I escultura mármore, 2,15 m de altura. Descoberta com escavações alemãs em Heraion, em Olímpia. Museu de Olímpia, Olímpia, Grécia.
- KAUFFMANN, A. *Zêuxis selecionando modelos para o papel de Helena de Troia*. 1764. I original de arte, óleo sobre tela, 81 cm III cm. Biblioteca da Universidade de Brown, Providence, Estados Unidos.

Referências

- MAYAYO, P. Visiones de la diferencia. In: _____. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003. p. 89-136.
- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora, 2016.
- POLLOCK, G. Firing the canon. In: _____. *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories*. New York: London: Routledge, 1999. p. 9-36.
- PORTER, R. História do corpo. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 291-326.
- SALOMON, N. Making a world of difference: gender, asymmetry, and the greek nude. In: KOLOSKI-OSTROW, A. O.; LYONS, C. L. *Naked truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. New York: London: Routledge, 1997. p. 197-217.
- TVARDOVSKAS, L. S. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.
- _____. *Orlando*. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2014.



Leticia Maria de Alcântara Nogueira é graduanda em História pela Universidade de São Paulo.
leticiamdan@gmail.com