

O que viu Tirésias. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf.

Carla Cristina Garcia¹

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Este trabalho busca analisar no romance de Virginia Woolf, *Orlando* – paradigma do andrógino da literatura moderna ocidental – a consciência e a identidade transexual como formas autênticas de conhecimento. Orlando, que por ter pertencido aos dois sexos, acumulou um tesouro inesgotável de sensações e pensamentos, serve para representar a fluidez da vida em que os contornos do “eu” se dissolvem continuamente e onde o tempo não possui uma medida definida e constante. O objetivo é buscar formas de interpretação e análise de sujeitos cujos corpos não estão demarcados no interior das fronteiras dos sexos, como produtores de outras formas de experiência e construção de subjetividades que podem nos trazer outras possibilidades de entendimento do conhecimento, do corpo e do sexo.

Palavras chaves: diversidade sexual; transexualidade; conhecimento; filosofia; identidades de gênero.

¹ **Carla Cristina Garcia** é doutora em Ciências Sociais – Antropologia- pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC) com pós-doutorado pelo Instituto José Maria Mora (México, DF). É professora assistente doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do **Inanna**. Núcleo transdisciplinar de investigações de sexualidades, gênero e diferenças da pucsp. É autora de dos livros *Ovelhas na Névoa um estudo sobre mulheres e a loucura* (Ed.Rosa dos Tempos/Record); *Produzindo Monografia* (Ed. Limiar); *As Outras Vozes: memórias femininas em São Caetano do Sul* (Ed.Hucitec); *Hambre del Alma as escritoras e o banquete das palavras* (Ed. Limiar) e *Sociologia da Acessibilidade*(IESD). Breve História do Feminismo (Nova Alexandria)

Introdução

Mescla; inversão: dois procedimentos que não esgotam, nem remotamente o registro grego do intercâmbio dos sexos. No terreno de uma definição estritamente corporal encontramos figuras mistas de virilidade e feminilidade. Esta definição está tanto no campo da medicina (Hipócrates) como postulada na mitologia. Daí conhecemos o andrógino primordial. Nos mitos gregos, ele aparece em Dionísio, muitas vezes representado de maneira andrógina.

Também andrógino é Tirésias, o vidente da Odisseia, que se tornou cego depois de ver duas serpentes copularem: a serpente que na forma de *Ouroboros*, é circular como andrógino. Tirésias antes de se o adivinho que cruza o caminho de Édipo foi mulher por algum tempo. A passagem pela feminilidade deixou-lhe a experiência dos dois sexos e das duas naturezas. Tirésias é uma figura de saber. Adquiriu sua sabedoria assim que sofreu a transformação. Apenas a ele Perséfone permitiu conservar as faculdades intelectuais depois da morte. Tirésias, cujo nome significa “*o que se deleita com os signos*”, está em condições de julgar, tem memória e consciência, foi homem e mulher. Não tem mais necessidade ver: já sabe.

Por meio dessas figuras, os gregos pensaram o corpo sexuado dos mortais. Compreenderam muito bem que só se pode pensar o corpo se não nos limitamos a ele. Desse modo, pode-se pensar numa sexualidade ampliada para os modos de conhecimento constitutivos do gênero humano de maneira que o conteúdo das construções teóricas de masculinidade e feminilidade permanece incerto.

Neste sentido, este trabalho busca analisar na obra de Virginia Woolf, *Orlando* – paradigma do andrógino da literatura moderna ocidental – a consciência e a identidade transexual como formas autênticas de conhecimento. Orlando, que por ter pertencido aos dois sexos, acumulou um tesouro inesgotável de sensações e pensamentos, serve para representar a fluidez da vida em que os contornos do “eu” se dissolvem continuamente e onde o tempo não possui uma medida definida e constante.

O objetivo é buscar formas de interpretação e análise de sujeitos cujos corpos não estão demarcados no interior das fronteiras dos sexos, como produtores de outras formas de experiência e construção de subjetividades que possam trazer novas possibilidades de entendimento do conhecimento, do corpo e do sexo.

Reconsiderando ambiguidades

Na vastíssima bibliografia crítica sobre a obra da escritora inglesa Virginia Woolf, *Orlando* revela-se como um dos textos sobre o qual menos se escreveu. Muitos dos críticos consideram o romance como uma aberração no contexto da obra da autora, fato que se deve essencialmente ao seu caráter de fantasia, paródia e de falsa biografia.

Em *Orlando*, Woolf reivindica a androginia como forma de desestabilizar a estereotipia do feminino e do masculino. Para Caughie, (1991) Woolf pressagiou numerosas interpretações feministas pós-modernas em relação ao modelo de sujeito herdado do iluminismo pela cultura ocidental. Na verdade, *Orlando* é a obra eleita por muitas autoras para criticar a chamada “política das identidades” a partir do discurso da androginia ambígua tal como Woolf propõe.

Questões como: há no romance a noção de uma essência singular e pessoal que se encontra para além do gênero? Woolf estaria apontando neste romance a possibilidade

de se transcender os limites impostos por estas construções, ou seja, de se discutir também a cultura e a história?

Parte da crítica respondeu a estas perguntas argumentando que no romance existe um “eu” capaz de permanecer fora das contingências em que se situa:

Sex in *Orlando* is never treated as an indisputable fact of biological and social life [...] Male and female are roles sanctioned by society, roles one may adopt or dismiss at one's whim – or hazard; Costume, not anatomy, is destiny [...] [Orlando] inhabits a world where almost anyone can change his or her sexual habits at any time [...] [Orlando is] an eternally living doll whose wardrobe of costume selves enables her to transcend the constraints.² (DiBattista, 1980, p.117)

A hipótese que se propõem neste artigo contraria esta leitura: O romance de Woolf não faz apologia a uma essência imutável que se esconde atrás do gênero e que transcende as categorias até uma suposta essência humana. Pode-se dizer que o romance rejeita qualquer leitura essencialista do personagem que o coloque fora da história e da cultura, mas se centra exatamente na desconstrução das identidades de gênero.

Este enfoque se inscreve no contexto da crítica pós-estruturalista da obra de Woolf, definida a partir dos anos 80, utilizando o marco teórico proporcionado pela teoria *queer* e suas ferramentas de análise.

Ainda que a crise das categorias sexuais que caracterizam o contexto cultural em que Woolf escreveu *Orlando* - especificamente o que fez o grupo de Bloomsbury - seja bastante diferente da que surgiu nas últimas décadas do século XX, em particular nos debates do feminismo, nos estudos gays e das sexualidades, a obra se aproxima das críticas *queer* na medida em que refuta o discurso essencialista, discute a identidade sexual normativa e critica a idéia de que tanto a identidade quanto o desejo são estáticos, fixos e naturais, pois os apresenta colocando em evidência seu caráter múltiplo em nível sícrônico e seu caráter de contingentes histórico e mutável em nível diacrônico. (Weil, 1992)

A crítica das identidades em *Orlando* abre caminho para a desnaturalização das mesmas e as apresenta como discursos performativos e fluidos. A autora sublinha como se formam apenas por meio do discurso e dentro do limite discursivo das categorias sexuais, deslocando o enfoque do entendimento do corpo do campo da biologia para entendê-lo no campo da cultura e desse modo desnaturalizando tanto o gênero quanto o sexo. Nesse sentido, Woolf, parece demonstrar que nenhum sujeito pode constituir-se como tal sem assumir certa identidade de gênero, mas que pode transformar os parâmetros em que esta se constrói e as formas disponíveis de desejo dessa condição. Tudo que foi construído pode ser reconstruído.

2 O sexo em *Orlando* nunca é tratado como um fato indiscutível da vida biológica e social [...] Masculino e feminino são papéis sancionados pela sociedade, papéis que podem adotados ou rejeitados por um sujeito segundo seu desejo e apesar dos riscos; A roupa - não a anatomia - é destino [...] [Orlando] habita um mundo onde quase ninguém pode mudar seus hábitos sexuais, a qualquer momento [...] [Orlando] é uma boneca que vive eternamente e cujo guarda-roupa de “eus” lhe permite transcender os limites.(tradução da autora)

Os enfoques pós-estruturalistas da obra apontam para uma intersecção entre linguagem e identidade, crucial para permitir a desconstrução dessa última. Para Pamela Caughie:

[...] just as Orlando's identity swings from the extreme of conventionality (Orlando as a boy slicing at the swinging Moor's head) to the extreme of eccentricity (Orlando as a woman discovering that she has three sons by another woman) so the language shifts from the transparent conventionality of clichés... to the opaque originality of Orlando and Shel's cipher language (Rattigan Glumphoo)³ (Caughie, 1991, p. 77-78)

Orlando não apenas demonstra como a linguagem joga um papel fundamental na constituição dos sujeitos, mas também como a compreensão do mundo só é possível por essa via: o conhecimento das coisas está obrigatoriamente vinculado aos termos usados para descrevê-las e estes mesmos termos participam na constituição destes mesmos objetos ou sujeitos que reconhecemos no mundo.

Este reconhecimento é por sua vez essencial para a compreensão do processo de produção dos sujeitos e para questionar o valor relativo que culturalmente define cada um, dependendo da categoria identitária na qual se insere havendo sempre, no ato de classificação, um lado do binômio que se destaca e que se encontra em uma posição hierarquicamente superior: homem/mulher, hetero/homossexual, branco/negro etc...

O caráter *queer* da obra de Woolf está na maneira como destaca a multiplicidade, a fluidez, a impossibilidade de classificar constantemente o vocabulário conceitual utilizado normativamente para dar a cada um dos sujeitos uma identidade fixa e imutável.

A certeza que costumávamos ter sobre a identidade sexual de qualquer pessoa, está- no caso de Orlando- colocada em tela de juízo já no primeiro parágrafo da obra: “Ele – porque não havia dúvida a respeito do seu sexo [...]” (Woolf, 1928/1972, p.195). A dúvida é introduzida no texto por uma aparente certeza que não faz mais do que introduzir mais indagações a partir da descrição física de Orlando em que lhe é atribuída certa feminilidade conferindo-lhe um caráter andrógino: “[...] O vermelho das suas faces era coberto de uma penugem pêsego [...] Os lábios eram finos e levemente repuxados sobre os dentes de uma deliciosa brancura de amêndoa.” (Woolf, 1928/1972, p.196)

A incerteza sugerida por Woolf mostra como a distinção de gênero é ao mesmo tempo visual e discursiva, cruzando desde o início do romance a percepção, a linguagem e a identidade. Outro exemplo importante desse cruzamento volta a ser sugerido pela autora pouco depois do encontro entre Orlando e a princesa Sacha. Ele não consegue saber se aquela figura espetacular é um homem ou uma mulher ainda que a maneira como ela se move e inclusive a roupa que veste o faz pensar que provavelmente se trate de um homem: “(...) uma figura de homem ou mulher – porque a túnica solta e as calças a moda russa serviam para disfarçar o sexo – que o encheu de

3 [...] Assim como a identidade de Orlando oscila do extremo de convencionalidade (Orlando como homem corta a cabeça de um mouro) para o extremo da excentricidade (Orlando como mulher descobre que tem três filhos com outra mulher), a linguagem muda da convencionalidade transparente de clichês à originalidade da linguagem cifrada e opaca entre Orlando e Shel (Rattigan Glumphoo)(tradução da autora)

curiosidade. (...) tinha de ser um rapaz – nenhuma mulher poderia patinar com tanta velocidade e vigor.” (Woolf, 1928/2000. p.212)

A confiança em sua percepção visual e sua capacidade de identificar imediatamente o sexo de Sacha é colocada à prova. Neste caso, não apenas por causa das roupas que confundem os gêneros, mas do próprio desejo sexual. Mesmo depois de saber que se trata de uma princesa russa chamada Marousha Stanislovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch, Orlando volta a instalar a ambiguidade ao chama-la de Sacha que pode ser o diminutivo de Alexandre ou Alexandra. Além disso, a caracterização da princesa não se limita a questões da identidade sexual: as metáforas que utiliza para descrevê-la confundem e misturam categorias: “Imagens, metáforas das mais excessivas e extravagantes se entrelaçaram em sua cabeça. Chamou-a melão, ananás, oliveira, Esmeralda e raposa da neve.” (Woolf, 1928/1972. p.211)

A impossibilidade de classificar a princesa em uma única categoria por meio da linguagem é mais uma vez sugerida. Apenas um conjunto de imagens tão distintas podem servir como meras tentativas de representação:

Por mais que rebuscasse o idioma, faltavam-lhe as palavras. Era preciso outra paisagem, outro idioma. O inglês era claro demais, cândido demais, meloso demais para Sacha. Porque em tudo o que ela dizia, embora parecesse sincera, havia alguma coisa oculta; em tudo que fazia, havia alguma coisa escondida. (Woolf, 1928/1972. p.218)

Impulsionado por Sacha, para quem a vida na corte era uma prisão, o casal se esconde na multidão de gente comum, em busca de um lugar isolado na superfície gelada do Tâmis. Ambos ignoram as fronteiras sociais e as imposições sociais em um comportamento claramente transgressor. E o fazem na época do carnaval que – como define Bakhtin (1981) - é em si mesmo uma transgressão do tempo, a suspensão do sentido comum, da lei, da ordem e dos tabus sexuais. Na relação de Orlando e Sacha, o cotidiano é congelado. As normas e as cargas sociais deixam de ter efeito sobre os dois.

Woolf coloca em questão a relação entre o sexo, o gênero e o desejo por meio da criação de significados através das falhas na percepção. Por um lado, quando os trajés dos personagens são ambíguos como em Sacha, a possibilidade do desejo não heterossexual aparece. De outro, a roupa pode servir para confundir e conferir um aspecto normativo às formas de desejo que não se ajustam a visão heteronormativa.

A autora recorre ao uso das máscaras, dos disfarces para desestabilizar categorias fundamentais. A máscara serve para assinalar precisamente a capacidade de ambos para enfrentar as normas ditas naturais como a heterossexualidade. Entretanto, Woolf não defende aqui – como alguns críticos apontaram - a idéia de que basta com que o sujeito voluntariamente troque de roupa para trocar sua identidade.

A cena da transformação de Orlando é um dos momentos chave para entender como Woolf parodia a distinção entre a identidade sexual falsa ou verdadeira. A transgressão dos limites do sexo acontece em uma realidade que também é estranha para ele, Constantinopla. Antes de cair em um transe do qual sai como mulher, ele se casa com uma cigana, o que por si só já uma transgressão, pois viola as regras de interdição do império britânico relacionado com o comportamento esperado de um embaixador do reino. Ao despertar depois de muitos dias “(...) Orlando transformara-se em mulher.” (Woolf, 1928/2000. p.280).

Entretanto, tal transformação traz questões que devem ser respondidas: Como classificar um homem que se transforma em mulher, mas que continua apaixonada por Sacha, uma mulher de traços masculinos a quem amou durante séculos? Alguém que, apesar da transformação corpórea continua a ser o mesmo?

A transformação termina com o (a) biógrafo (a) anunciando que vai utilizar a pausa criada pelo assombro diante a beleza de Orlando para fazer algumas observações sobre o significado da mudança de sexo. As referências sobre o caráter estritamente físico da transformação feita imediatamente após a mesma, não nega a materialidade do corpo, mas rejeita a visão essencialista baseada na distinção estruturalista entre sexo e gênero no qual este é apenas uma expressão social de uma verdade interior. A mudança biológica não significa uma mudança na personalidade.

Orlando não passa a viver imediatamente como mulher no contexto específico em que se encontra – o Oriente Médio. Permanece sendo exatamente como havia sido até então. O (a) biógrafo (a) continua utilizando o pronome masculino para referir-se a ele (a) : “[...] Suas formas combinavam ao mesmo tempo a força do homem e a graça da mulher” (Woolf, 1928/1972. p.282). Ele continua sendo ambíguo como as roupas turcas que usa e não sente a necessidade de se comportar de acordo com um estrito código de normas que terá que respeitar quando regressar a Inglaterra e assumir uma identidade de gênero.

De volta a seu país, Orlando se dá conta de sua situação de deserdado. A mudança de sexo embora alterando seu futuro, nada alterava sua identidade. Woolf, ao construir um personagem que se converte em mulher aos trinta anos, criou a possibilidade de criticar a formação dos sujeitos em termos de identidade de gênero e todas as limitações que estas construções impõem.

Na Inglaterra, sua sexualidade é construída em termos do contexto socio-cultural em que se encontra. Sua misteriosa mudança de sexo se converte em um problema legal que terá que ser decidido nos tribunais:

Tão logo voltou para sua casa foi avisada por uma série de mensageiros de que era parte em três processos movidos contra ela na sua ausência, sem falar noutros inúmeros litígios. As principais cargas contra ela eram: um, que estava morta, e, portanto não podia conservar propriedade alguma; dois, que era mulher, o que vem a dar no mesmo; três, que era duque inglês, que desposara uma Rosita Pepita, dançarina havendo dela três filhos (...). Foi, pois, numa situação tão ambígua, sem saber se estava morta ou viva, se era homem ou mulher, duque ou coisa nenhuma, que partiu para sua casa de campo, onde à espera da decisão legal tinha permissão para residir incógnito ou incógnita, de acordo com o que se esclarecesse. (Woolf, 1928/1972, p. 299)

O julgamento - necessário para que Orlando tenha direito a herdar as propriedades de sua família como mulher – coloca a incerteza que foi sugerida no começo do romance em um contexto oposto. Mesmo que desde o princípio a indeterminação visual é frequentemente sugerida, apesar da impossibilidade baseada na evidência empírica, a identidade sexual do personagem se instala sem nenhuma referência a qualquer materialidade do corpo. É absolutamente vital para ele ter um sexo definido juridicamente, não importa qual seja, para poder seguir vivendo, sem os atributos sejam masculinos ou femininos, não se pode ser sujeito, simplesmente deixa-se de existir.

Apesar do desejo e da identidade de Orlando permanecerem o mesmo, ela (e) não pode definir por si mesma (o) a que sexo pertence, é o Estado quem deve declarar. Para poder viver como mulher em uma sociedade estruturada na divisão de gêneros heteronormativa, não pode evitar ser incorporada como mulher.

Apenas o (a) biógrafo (a) parece ter a capacidade não ser definido (a) em termos de gênero. A pergunta que paira no ar durante a maior parte do romance é: qual o sexo do (a) biógrafo (a)? :

Muitas eram as lindas histórias que contavam e muito divertidas as observações que faziam, pois não se pode negar que quando as mulheres se reúnem – mas psiu!- têm sempre o cuidado de verificar se as portas estão fechadas e nenhuma de suas palavras vai ser impressa. Tudo quanto desejam é – mas não se ouve passos de um homem na escada?- tudo quanto desejam, íamos dizendo quando um cavalheiro nos tirou as palavras da boca. As mulheres não têm desejos, diz esse cavalheiro entrando na salinha de Nell apenas simulações. (...) É bem sabido que as mulheres são incapazes de qualquer sentimento ou afeições pelo próprio sexo e mutuamente se detestam. O que podemos imaginar que façam as mulheres quando se reúnem? Como isso não é pergunta que possa interessar a qualquer homem sensato, vamos nós, que desfrutamos da imunidade de todos os biógrafos e historiadores – a de não pertencer a nenhum sexo - passar por alto, e constatar que Orlando gostava imensamente da sociedade das pessoas de seu sexo e, deixemos aos cavalheiros o encargo de provarem, como tanto adoram fazer, que isso é impossível. (Woolf, 1928/1972, pp. 333-334)

Até o momento em que declara sua imunidade em matéria de sexo o (a) biógrafo (a) parece assumir uma posição feminina, mas utiliza o pronome “elas” para se referir as mulheres e, por este artifício se afastar delas. A pergunta que não é respondida pela autora é se o (a) biógrafo (a) é uma mulher que atua como homem ou um homem que atua como mulher. O trecho citado acima – profundamente irônico – acaba por complicar ainda mais as coisas e tornar impossível chegar a uma conclusão sobre o gênero do (a) biógraf (o)a.

É importante observar como Woolf prova os limites do discurso e da fluidez da representação e identificação com as identidades de gênero. Nesse sentido, Woolf resiste tanto a definição de androginia quanto a definição de quem é na verdade Orlando. Neste sentido, a androginia em Orlando não pode ser vista como uma síntese ou união de opostos ou a transcendência dos papéis de gêneros, mas sim como uma metáfora para a rejeição às categorias de identidade, a consciência da insuficiência das categorias de gênero e sexuais.

Androginia em *Orlando* representa a fluidez das posições na cadeia discursiva, apenas uma das várias formas de identificação à disposição do sujeito para se tornar factível e compreensível. Deste modo, parece possível considerar que o marco teórico mais produtivo para a leitura deste romance de Woolf é aquele que no lugar de procurar definições para a androginia, se ocupe das múltiplas relações constantemente em mudança no seio dos sistemas de significação, sejam estes a retórica, o sexo ou o gênero.

Garcia, C.C. (2012) What Tiresias saw. The transsexual identity in the work of Virginia Woolf. *Revista de Psicologia da UNESP 11(1)*, 44-52.

Abstract: *This paper seeks to analyze the novel by Virginia Woolf, Orlando - androgynous paradigm of modern Western literature - the awareness and transsexual identity as authentic forms of knowledge. Orlando, which have belonged to both sexes, accumulated an inexhaustible treasure of sensations and thoughts, serves to represent the fluidity of life in which the contours of the "self" dissolve continuously and where time has no defined and constant measure. The goal is to seek forms of interpretation and analysis of subjects whose bodies are not marked within the borders of the sexes, as producers of other forms of experience and construction of subjectivities that can bring us other possibilities of understanding of knowledge, body and sex.*

Keywords: *sexual diversity; transsexuality; knowledge; philosophy; gender identities.*

Bibliografia

BAKHTIN, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin: University of Texas.

CAUGHIE, Pamela L. (1989) "Virginia Woolf's Double Discourse", in *Discontented Discourses*, ed. Marleen S. Barr e Richard Feldstein, Urbana: University of Illinois Press, p. 41-53.

_____ (1991) *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*, Chicago: University of Illinois Press.

DIBATTISTA, Maria (1980) *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven: Yale University Press.

GILBERT, Sandra M. (1982) "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature", in *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel, Chicago: University of Chicago Press, pp. 89-99.

MARCUS, Jane (1981) *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Lincoln: University of Nebraska Press.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (1993) *Tendencies*, Durham, N.C.: Duke University Press.
SHOWALTER, Elaine (1977) *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press.

O que viu Tirésias. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf.

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

WOOLF, Virginia (1972) *Orlando. Uma Biografia*. São Paulo: Editora Abril.

Recebido: 10 de fevereiro de 2012.

Aprovado: 16 de abril de 2012.