

ORLANDO E OS GÊNEROS REESCRITOS NO CINEMA

ORLANDO AND THE CINEMATIC REWRITING OF GENDER

Edma Cristina de Góis¹

RESUMO: O escritor Jorge Luís Borges dizia que reescrevemos obras literárias em vez de simplesmente nos alinharmos a determinadas ascendências literárias que moldariam novos textos. Inspirados nesta afirmativa que nega a mera influência direta, podemos pensar a versão cinematográfica pós-moderna como um outro *locus* de reescrituras, marcada por elementos como ironia, performatividade em cena e caráter excessivo no cenário e no figurino dos personagens. Tais características da produção cinematográfica colaboram para o questionamento das relações de gênero, sexo e corpos no filme *Orlando*, de Sally Potter (1992), inspirado no livro homônimo de Virgínia Woolf, *Orlando - uma biografia* (1928). Este artigo tem por objetivo perscrutar acréscimos ao texto literário e elementos próprios da pós-modernidade acionados pela produção de Potter, reconfigurando a narrativa original e, mais que isso, fundindo um novo texto. A discussão teórica será articulada a partir dos trabalhos a respeito da pós-modernidade de Frederic Jameson (1984), Jean-François Lyotard (1993) e Andreas Huyssen (2010), do gênero como uma tecnologia de poder de Teresa de Lauretis (1994) e como construção performática de Judith Butler (2010), além das reflexões sobre representação e cinema de Robert Stam e Ella Shohat. Esperamos, por fim, contribuir para a análise de um caso concreto de aproximação entre Feminismo e Pós-Modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernidade; Feminismo; Gênero; Corpo.

ABSTRACT: Jorge Luis Borges, the author, said we rewrite literary works rather than simply align ourselves to certain literary forefathers that would shape new texts. Inspired by this statement that denies the mere direct influence, we think of the postmodern film version as another rewriting locus, marked by elements such as irony, performative and exaggerated character in the scenery and costumes of the characters. Such characteristics of film production collaborate to the questioning of gender relations, gender and bodies in *Orlando*, Sally Potter's film (1992), which is inspired by Virginia Woolf's book, *Orlando - a biography* (1928). This article aims to scrutinize additions to the literary text and elements of post-modernity triggered by Potter's production, reconfiguring the original narrative and merging a new text. The theoretical discussion will be articulated with bodies of works about postmodernity such as Frederic Jameson (1984), Jean-François Lyotard (1993) and Andreas Huyssen (2010), the genre as a power technology Teresa Lauretis (1994) and as performative construction according to Judith Butler (2010); in addition, there will be reflections on representation and film by Robert Stam and Ella Shohat. We hope to eventually contribute to the analysis of a case of convergence between Feminism and Postmodernism.

KEYWORDS: Postmodernism; Feminism; Genre; Body.

INTRODUÇÃO

*pois não poderia haver dúvidas quanto ao seu sexo,
embora a moda da época contribuisse até certo
ponto para o dissimular. (Virgínia Woolf, Orlando)*

Em uma das últimas cenas do filme *Orlando* (1992), a personagem principal, de longos cabelos, presos discretamente na ponta, camisa folgada, calça caqui e botas, acompanhada por

¹ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professora do Departamento de Línguas e Literatura da Universidade Regional do Cariri (URCA). Contato: edmagois@gmail.com.

sua filha em um museu, observa um quadro em que ela mesma aparece retratada. A imagem é de um homem com roupa pomposa de quem frequentou os salões da alta nobreza inglesa, porte altivo. Aquele quadro, isoladamente, poderia ser em si mesmo uma narrativa inteira sobre a personagem criada pela escritora Virginia Woolf, que atravessa quatrocentos anos, frustra-se com a escrita, torna-se embaixador, muda de sexo, tem uma filha e, por fim, escreve um livro. Se não capta os quatro séculos de vida de Orlando em minúcias, capta o auge de sua vida na Inglaterra da Rainha Elizabeth I.

O quadro, como o romance de Woolf e como o filme de Potter, também pode ser observado como uma narrativa completa. É a partir desta cena que pretendemos analisar o filme de Sally Potter como uma reescrita do livro de Woolf, da imagem repousada no quadro e visitada no museu como uma face da História. O quadro teria a função de eternizar e documentar a personagem, como também faz o narrador de *Orlando – uma biografia* ao contar a vida de um indivíduo por 400 anos, como se viver quatro séculos consecutivos fosse possível.

A adaptação realizada por Sally Potter reforça características que já faziam do livro, à época em que foi publicado, em 1928, absolutamente inovador e transgressor em termos de linguagem, mas, sobretudo, pela problematização das identidades fixas, construídas a partir da tecnologia do gênero (LAURETIS, 1994). Em outros termos, uma série de tecnologias sociais produzem a chamada tecnologia sexual, que tanto é representação quanto auto-representação dos gêneros. Tal visão foucaultiana define gênero como “a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria” (LAURETIS, 1994, p. 210).

O filme *Orlando*, enquanto produto feito para o cinema, uma das tecnologias sociais discutidas por Michel Foucault (2005), faz emergir o pensamento pós-moderno, sendo a produção possível porque o modo como se lê o passado, a História, foi alterado, assim como a perspectiva sobre o presente. Ao desnaturalizar os modos como vemos, lemos ou interpretamos o real, o pós-moderno aproxima-se da perspectiva feminista, evidenciada no trabalho da cineasta Sally Potter. Como questionou Laura Kipnis: “seria o Feminismo a consciência política do Pós-Modernismo?” (apud MACEDO, 2008, p. 20).

Do mesmo jeito que se vê o gênero em construção dentro da obra nos termos de Lauretis, lembramos que o próprio filme, como aparato do cinema, atua em outra camada de construção desses gêneros. Pinto (2010, p.16) destaca o caráter *queer* do entendimento sobre o tema: “como tal o cinema constitui para Lauretis, e obviamente também para a crítica *queer*, um meio importante para analisar as representações de gênero e as relações destas com o desejo e a identidade sexual”.

RASTROS DO PÓS-MODERNO

Jean-François Lyotard, no texto *Answering the Question: what is postmodernism?*, lembra que a pós-modernidade se funda em reações específicas contrárias às formas estabelecidas do modernismo. Assim, é possível pensar, para além do filme de Sally Potter, se o próprio romance de Woolf já sinalizaria para uma abertura pós-moderna, salientando que recursos como a ironia já eram utilizados pelo modernismo.

Ao propor o texto como uma biografia de quem viveu mais de quatrocentos anos, Woolf parodia o próprio gênero literário em que escreve. A autora escolhe deliberadamente um

narrador masculino e intruso para guiar o leitor de uma biografia impossível de existir fora da ficção. Sua tentativa de atribuir veemência ao discurso não passa de reforço para a ironia implícita que desmantela o gênero biográfico: “Feliz a mãe que gera, mais feliz ainda o biógrafo que narra a vida de tal criatura! Nem ela terá que se atormentar, nem ele que invocar o auxílio de romancista ou poeta” (WOOLF, 2010, p. 12). Dessa forma, Virginia Woolf parece já inserir o romance em uma contramaré modernista, elemento oportunamente bem aproveitado na adaptação cinematográfica, como veremos a seguir.

Além de analisar as características que classificam o filme como uma reescrita pós-moderna do livro, este artigo pretende explorar as questões de gênero que bordejam toda a produção, advindas do texto literário, como a desestabilização das categorias identitárias, nos termos propostos por Judith Butler (2010), e que remetem a sexo, corpo e desejo. Tanto na biografia quanto no filme, tais categorias são abordadas como ficções, produzidas a partir de condicionantes sociais e discursos totalizadores de época. Os atos performativos que ensinam e naturalizam os gêneros são substituídos ou transformados por atos subversivos.

Se no livro as cenas já dão a ver o caráter performativo dos gêneros, no filme, esse aspecto é ainda mais exposto, a partir dos recursos próprios do cinema, como o figurino e o cenário. No início da obra, o personagem Orlando é construído de modo polido, sem destaques para características afeminadas ou masculinizadas. Ele inicia as narrativas, no livro e no filme, em um corpo já marcado por uma espécie de androginia, o que reaparecerá no final da obra e é destacado nas últimas cenas do filme, inclusive com o comentário do narrador biógrafo a respeito desse corpo beneficiado pela marca ambígua de gênero. Ou seja, Woolf (ou seria Potter em se tratando do filme?) usa a própria linguagem que tem acesso e trabalha em cima dos estereótipos para construir uma contraproposta de representação, não estando em jogo em que medida esta representação é pactuada com o real. Afinal, como destacam Robert Stam e Ella Shohat: “ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (2006, p. 263).

Um dos pontos altos da narrativa, em que a performance ganha força, é quando Orlando acorda tendo um corpo de mulher sem sofrer nenhum tipo de amnésia. Pelo contrário, recorda tudo o que viveu até ali e, talvez quebrando o horizonte de expectativas do leitor/espectador, não entra em pânico ao mirar no espelho seu novo corpo, agora feminino. Apesar do susto inicial, o personagem aceita a mudança como natural. No livro, a passagem é mais detalhada e tenta imprimir um tom investigativo e documental:

Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para prestar determinados esclarecimentos. Orlando tornara-se mulher – é inegável. Mas sob todos os aspectos, Orlando continuava a ser exactamente como era. A mudança de sexo, embora modificasse o seu futuro, em nada modificou a sua identidade. O rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente na mesma. A memória dele – mas teremos doravante que dizer, por respeito pelas convenções, «dela» e não «dele», «ela» e não «ele» - a memória dela, remontava sem obstáculos a todos os eventos da sua vida passada (WOOLF, 2010, p. 86).

Sally Potter acrescenta mais uma camada em sua reescrita ao incluir nesta cena uma citação clara à obra *O nascimento de Vênus*, de Botticelli (século XV). Lavando o rosto diante de um espelho, Orlando, cabelos soltos, corpo nu muito alvo, vê-se pela primeira vez como mulher e repete o mesmo movimento dos pés e das mãos, tal e qual a Vênus no quadro do artista italiano.

A referência à obra é muito evidente (até porque não aparece no original literário), como se Potter assumisse o acréscimo feito, em vez de simplesmente copiar modelos já estabelecidos. Por isso, a referência ao quadro de Botticelli é tão importante para a primeira cena como mulher, quando Orlando com outro sexo, de forma natural, e nessa altura, como faz ao longo de todo o filme, vira-se para a câmera e tece um comentário para o espectador, outra característica marcante em termos de formato cinematográfico.

Ao levar uma imagem clássica da história da arte ao cinema, Potter toca em um aspecto fundamental da pós-modernidade. Como argumenta Andreas Huyssen: “uma das características do pós-modernismo, cujo reconhecimento é unânime, é precisamente a sua tentativa de negociar formas de arte de elite com certas formas e gêneros da cultura de massas e da cultura do quotidiano” (MACEDO & RAYNER, 2011, p. 181). Assim, a reescrita da cineasta instala a narrativa de uma escritora canônica e com referências tradicionais do universo das artes, em um suporte legitimado como é o livro, em um produto massivo, o cinema.

Além desse aspecto, o filme de Potter proporciona uma leitura não normativa sobre os gêneros. Enquanto a Vênus de Botticelli é o elemento central na cena em que a deusa emerge das águas em uma concha e é abordada por Hora (uma das deusas das estações) com um manto florido para protegê-la, ou seja, a mulher tendo o corpo tolhido, no filme, essa nudez aparece sem riscos, uma vez que não há outros elementos em cena. No cinema, Orlando é um elemento solitário, mas por isso mesmo ganha força e pode transgredir, com o arremate final a partir da declaração da personagem para a câmera: “A mesma pessoa, sem qualquer diferença, só de sexo diferente” (POTTER, 1992, 52’52).

Andreas Huyssen, em *Modernismo después de la posmodernidad*, recorda que, normalmente, considera-se como marco temporal do modernismo internacional no âmbito das artes o período que vai de meados do século XIX até meados do século XX. No entanto, ele reconhece que há uma série de variáveis espaciais e temporais para a delimitação desse marco.

Orlando – uma biografia anteciparia questões propostas pelo pós-modernismo. O livro expõe, em termos práticos, representações que só seriam apresentadas por teorias nascidas décadas depois, como alguns questionamentos propostos por Julia Kristeva e a linguagem como reencontro com o corpo materno (BUTLER, 2010). Citamos Kristeva a título de exemplo, mas concretamente, apontando diversos trechos da obra, poderemos verificar que Woolf teoriza sobre temas e alternativas sinalizadas por vários intelectuais pós-estruturalistas como Michel Foucault, Jacques Derrida, e Gilles Deleuze, além das correntes alinhadas aos estudos culturais como a teoria feminista, os estudos *queer* e os *gays/lesbian studies* (EAGLETON, 2014).

As teorias contemporâneas, como argumenta Frederic Jamenson, são também expressões de um estado pós-moderno, conceito possível pelo novo tipo de sociedade, de vida social e de ordem econômica. Ainda segundo Jamenson: “what is often euphemistically called

modernization, postindustrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism” (JAMENSON, 1989, p. 165-166).

A partir desta reflexão, questionamos se o filme transcende uma série de tabus de gênero exatamente porque o livro em si já anuncia um estado não moderno, mas pós-moderno por vir. Lyotard defende que o pós-moderno é um estado embrionário que antecede o moderno, o que pode estar a olhos vistos no texto de Woolf. Ela explora vários aspectos, mas um deles parece de modo mais agudo o fato de que a narrativa problematiza os formatos literários tradicionais e, de certa maneira, questiona a veracidade do que é narrado ou a legitimidade do ficcional.

O pensamento pós-moderno, nos termos de Lyotard, pode ser descrito como uma incredulidade em relação às metanarrativas, narrativas que trazem consigo ideias totalizantes da história. A construção do texto como biografia, com o posicionamento do biógrafo defendendo uma realidade do que é narrado, em um tom que beira o burlesco e a ironia, pode ser visto como uma estratégia de questionamento das narrativas que se propõem como grandes fundadoras, como verdades absolutas e inquestionáveis. Isso aparece em trechos como os selecionados a seguir:

Aqui pomos de facto a nu, indelicadamente, *como só ao biógrafo é lícito fazer*, um curioso traço do seu carácter, cuja explicação estará talvez no facto de uma sua avó ter usado avental e carregado baldes de leite (WOOLF, 2010, p. 20).

O biógrafo enfrenta agora uma dificuldade que talvez seja preferível confessar a iludir. Até este ponto da narração da história da vida de Orlando, diversos documentos, tanto particulares como históricos, permitiram-nos cumprir o dever do biógrafo, que é trilhar, sem olhar para a direita ou para a esquerda, o rasto indelével da verdade, sem se deixar seduzir por flores, sem cuidar de saber se vai pelo sol ou pela sombra, avançando sempre, metodicamente, até cair redondo na sepultura e escrever *finis* na pedra tumular por cima da sua cabeça. [...]

Volumes inteiros poderiam ser escritos a interpretá-lo, vastos sistemas religiosos poderiam tomá-los por pedra angular. O nosso dever é simplesmente apresentar os factos na medida em que são conhecidos, deixando o leitor o cuidado de tirar as conclusões que puder (WOOLF, 2010, p. 43).

Fernando Pinto (2009) relaciona a ruptura que Woolf produz na linguagem com questões mais amplas das identidades de gênero. Segundo ele, as diversas citações literárias, os múltiplos gêneros e os diferentes períodos que constituem a obra são outra face do que a escritora quer mostrar e que lhe escapa à construção das personagens, vazando portanto para o próprio formato do texto. A biografia, portanto, enquanto gênero, também está à procura de uma identidade. Em outros termos, a própria linguagem surge como instância construída e como instância que constrói. Conciliando a definição de identidade cultural empregada por Stuart Hall e as contribuições de Mikhail Bakhtin a respeito da noção de representação, Stam e Shohat afirmam que:

A literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo

refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso (SHOHAT, STAM, 2006, p. 264).

Orlando é então biografia e novela sobre a construção de uma identidade no discurso. A classificação da obra foi desde o princípio ambivalente, tal e qual o sexo do seu protagonista. O livro acabou por ser classificado como biografia, de acordo com a crítica “não obstante alguma ansiedade de Woolf quanto à menor popularidade deste gênero em relação ao romance” (MACEDO, 2008, p. 64). A escrita da biografia é credenciada a diferentes fontes, que vão desde a influência que Woolf tem ao ler um relato envolvendo duas mulheres, de Daniel Defoe (“The Jessamy Brides”) a fatos históricos e modelos reais. A própria Woolf retoma o tema de *Orlando* em seus textos críticos, o que inclui as ideias de *Um teto para todos*, escrito em 1920.

Se é arbitrário pensar em um essencialismo em relação aos gêneros masculino ou feminino, o mesmo se pode dizer a respeito de uma linguagem (não) imanente, que vai se metamorfoseando ao longo da narrativa. A descontinuidade da personagem principal respinga nas descontinuidades narrativas, entrelaçando-se a esta segunda.

Embora as questões de gênero sejam as mais salientadas pela crítica, é notório que o assunto fulcral da obra é o amor, com direito a musas inspiradoras, sofrimento exacerbado quando rejeitado e desilusão amorosa aos moldes românticos. Os estalos de pós-modernidade, na versão fílmica, podem ser observados na proximidade entre a personagem e o público. *Orlando*, em diferentes passagens, fala diretamente com o público, confundindo-se com seu próprio narrador, o que provoca um estranhamento no espectador. A focalização e o diálogo forjados pela *mise-en-scène* tem por propósito aproximar o espectador da perspectiva do narrador. Robert Stam e Ella Shohat dizem que, em filmes que usam este recurso, “todos os pontos de vista ideológicos são integrados pela autoridade da perspectiva liberal do narrador-focalizador que, demiurgicamente, domina e avalia todas as posições” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 301). Sendo assim, *Orlando* detém o controle da narrativa, ainda que caiba ao espectador, assim como ao leitor, posteriores interpretações.

Em outro registro conceitual, podemos ver tal aproximação de modo similar ao contato livro/leitor desencadeado no ato de leitura. Referimo-nos a isso porque o filme evidencia a fascinação do personagem *Orlando* pelos livros e pelo próprio ato de leitura. Não à toa, grande parte da narrativa desenvolve-se a partir de sua frustração como escritor não reconhecido.

OS GÊNEROS REESCRITOS NA GRANDE TELA

Adaptações mais antigas de *Orlando* dão a ver diferentes interesses e fascínios que o livro provoca. Adaptado pela primeira vez em 1981 por Ulrike Ottinger, também foi levado ao teatro, em 1989, por Robert Wilson, em peça premiada pelo júri especializado em Berlim. Além disso, há referências de um libreto de ópera inacabado, de autoria de Angela Carter. A adaptação de Sally Potter procura manter a ruptura praticada na linguagem de Woolf, a partir de recursos cinematográficos como a angulação da câmara, os efeitos de corte, a iluminação, o figurino e a trilha sonora. Ela capta o aspecto que na obra de Woolf é também instrumento, parte constituinte,

do que a autora quer problematizar, as questões de gênero. Ou seja, o formato do texto é em si meio para refletir sobre as categorias identitárias quanto ao tema tratado isoladamente. São complementares e constituintes da obra *Orlando*:

Mostrando textualmente como a identidade de gênero é assumida na linguagem e como esta existe apenas no discurso – pela mudança de sexo de Orlando, pela mudança de uma linguagem poética para outra, pela mudança de estilo na sua própria novela, Woolf expõe a arbitrariedade de identidade e da própria linguagem. (PINTO, 2009, p. 61).

Parece-nos que Potter abre cerco sobre as questões de gênero exatamente no âmbito da linguagem, o que dialoga com o pensamento de Judith Butler, para quem a representação é um termo operacional no processo político com vistas a dar visibilidade e legitimidade às mulheres. No entanto, a filósofa chama atenção ao fato de que a mesma linguagem pelo qual travam-se as lutas pela significação revela ou distorce o que é dito a respeito das mulheres.

No final dos anos de 1980, as discussões sobre feminismos, gays, somados a emergência das teorias da pós-modernidade, criam o terreno propício para o surgimento da teoria *queer* e outras novas reflexões suscitadas pela ampliação propiciada pelo uso da categoria gênero. Este cenário é a preparação para a década seguinte quando são produzidos filmes como *Orlando* (1992).

Nesta mesma década, é lançado *Sexual/Textual Politics*, de Toril Moi, tornando claro que as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas voltam-se para demandas urgentes como a inclusão das categorias sexo e corpo como questões cruciais da sociedade, uma vez que com elas estão em jogo a ordem compulsória que interpreta os gêneros. Também é importante frisar que o impacto dessas teorias foi tão avassalador que mesmo hoje, ao lermos a biografia, ao vermos o filme de Sally Potter, ou enquanto este artigo é escrito, involuntariamente somos todos afetados por esse modo de pensar, numa espécie de reconfiguração do olhar sobre os corpos.

Livro e filme apontam a identidade sexual como algo imposto ao indivíduo, para uma suposta essência escondida por detrás do eu construído culturalmente. A abordagem andrógina de Orlando não se refere a uma bissexualidade inata, mas à dificuldade de naturalização e categorização. Mais que isso, mostrando que todo essencialismo, assim como as identidades de gênero, são performáticos, ou seja, assimilados pela repetição performativa de atos. De acordo com Judith Butler, o efeito do gênero é “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero”. (BUTLER, 2010, p.48)

Várias críticas feministas defendem um eu imutável, capaz de se posicionar fora das contingências em que se situa. Esta é a posição aproximada de Frederic Jamenson em *The political unconscious narrative as a socialy symbolic art*. Neste texto, Jamenson usa a figura de Orlando como imagem de uma personalidade imutável e transcendente.

Ao sinalizar para uma abordagem que enfatiza a multiplicidade, a fluidez, a impossibilidade de categorização que contamina o vocabulário normativo e que classifica as pessoas por suas identidades sexuais, ambos os textos podem ser lidos como *queer*. Fernando Pinto esmiúça essa posição ao propor que:

a novela de Woolf deve ser, por tudo isto, lida não como procura de uma definição de uma essência humana comum a todos ou de uma classificação das identidades como naturais ou construídas, mas sim num paradigma *queer* que enfatiza as relações múltiplas e sempre mutáveis dentro dos sistemas de significação. Isto claro não só em relação ao gênero, mas também em relação à retórica, à moda e ao gênero literário (PINTO, 2010, p. 63).

Outra passagem importante é a do encontro de Orlando com Shelmerdine, em um diálogo em que as personagens parecem trocar de papel. Orlando se questionando sobre sua condição de mulher e Shelmerdine questionando-se se não fosse homem. Mais uma vez, Potter opta por não marcar as personagens com traços de masculinidade ou feminilidade. A cena do encontro, quando há um embate entre os dois, um a cavalo e outro a pé, termina com ambos caídos no chão e Shelmerdine perguntando se Orlando está bem. Ela responde que naquele momento está morta. Esse estar morta pode ser interpretado como nula para a sociedade, uma vez que ao tornar-se mulher, Orlando perdeu o título de nobreza, a propriedade presenteada pela rainha Elizabeth I e o respeito da sociedade. De nobre bem recebido nas rodas sociais, cortejado por homens e mulheres, Orlando passou a ser visto apenas como uma mulher indefesa, sozinha, solteira, sem dinheiro nem posses.

O corpo de Orlando é o primeiro terreno em que o gênero é colocado em questão. O corpo com seus traços pouco indicativos, com as roupas caracterizando as personagens, mas gerando ambiguidades, bem lembradas no trecho que escolhemos como epígrafe deste artigo, na *performance* em torno dos atos corporais nas duas passagens da vida de Orlando, como homem e como mulher. Este corpo sem definição e também em permanente construção é um dos principais pontos de apoio para a categorização de gênero. A mirada conceitual de Butler atenta para os corpos como construção e não apenas local onde as performances de gêneros acontecem:

“aparece” como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural em si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero (BUTLER, 2010, p. 27).

Woolf quebra a sequência lógica de caracterização das identidades de gênero. O que ocorre é que os gêneros parecem estar suspensos, mesmo em situações em que a performance é evidente. Potter explora a pouca intimidade da personagem com as roupas femininas da época na cena em que Orlando, já mulher, retorna à propriedade, presente da rainha Elizabeth I. O exagero dos trajes, do modo como Orlando precisa sentar, caminhar, usar o leque, são indicativos de que Potter segue a mesma interpretação de Woolf, na verdade aumentando proporcionalmente algumas situações. O efeito em cena é mais uma vez o ridículo, como podemos observar em todo o filme.

O figurino, as roupas na caracterização dos personagens, colaboram no questionamento a respeito das relações de gênero, sexo e corpo. É interessante notar que, se comparado às mulheres com quem se relaciona, Eufrosina e Sasha, Orlando nunca se impõe como figura masculina pelos trajes ou forma de se comportar. Já essas mulheres, a primeira sua noiva e a segunda, que se torna seu grande amor, são sóbrias quanto ao uso da maquiagem e acessórios.

O desconforto de Orlando parece se dever à normatividade social e não ao novo corpo por ele mesmo. Em outra cena, já por volta de 1750, conversando em uma roda de poetas, Orlando questiona-os por a mulher ser sempre tema das poesias, mas tão pouco respeitada pelos mesmos poetas quando falam dela em outro contexto, extraliterário. A mulher é instrumento de representação para esses poetas, mas em poucos minutos de conversa, esta constata que eles são absolutamente indelicados quando se referem ao gênero feminino. Esta cena é uma das passagens em que Orlando declara um forte desconforto com o fato de naquele momento ser mulher. Isso se deve, evidentemente, ao fato de que ele já foi homem e vive uma experiência comparativa. Tal trecho acentua o extraliterário na criação de Potter, ampliando a crítica da própria personagem. A passagem inevitavelmente ainda nos faz lembrar Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1920) e sua defesa da mulher escritora, além da apologia à mente e criação andrógina.

O ser mulher é construído por Orlando a partir do contexto social em que está inserido e que compulsoriamente exige sua transformação. Não à toa, ela se sente morta, porque em sua nova condição de mulher, sofre uma série de restrições desencadeadas a partir do seu novo gênero. "Fosse como fosse, só quando sentiu as pernas tolhidas pela saia e o Comandante se ofereceu, com a maior cortesia, para mandar armar-lhe um toldo no convés, é que Orlando se apercebeu, com um sobressalto, das desvantagens e privilégios da sua posição. Mas esse sobressalto não foi aquele que seria de esperar"(WOOLF, 2010, p. 95). No entanto, há de se considerar que a construção de gênero não diz respeito apenas a uma ilusão ou artificialidade de atos corporais, o que reduz a questão simplesmente à performance. A discussão é mais ampla e engloba uma lista de binarismos tais como gênero/sexo, identidade/alteridade, homem/mulher.

Além das roupas e dos cenários excessivos, mostrando a superficialidade da cena e, portanto, a ordem compulsória de gênero/sexo/desejo, outro aspecto que merece ser destacado é o elenco selecionado para o filme. A rainha Elizabeth I é interpretada pelo ator e performer homossexual Quentin Crip (1908-1999), na época com 83 anos. Por isso, a cena em que, no seu quarto, a rainha presenteia e afaga Orlando oferece mais de uma camada de sentidos. Um dos motivos é a atuação de Crip, ou seja a *performance* do ator sobre *performance* da própria personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Pós-Modernidade enseja o fim da História, das grandes narrativas. Apesar dessa diferença crucial em relação aos Feminismos, que asteiam a bandeira da luta pela significação e uma reescrita da História que conceda às mulheres o que lhes foi negado ao longo do tempo, as duas tendências teóricas e críticas podem dialogar em muitos aspectos. Afirmamos isso porque ambas se interessam pela desestabilização das posições binárias (homem/mulher, por ex.), questionam a ordem normativa que classifica e enquadra sujeitos em determinados papéis e situações sociais. Mais uma vez lembrando o questionamento de Kipnis em cruzamento com a análise do

Orlando cinematográfico: o Feminismo pode ser entendido como a consciência política do Pós-Modernismo, fazendo deste segundo a operacionalização de uma corrente crítica?

Tomando as questões de gênero como um dos temas, senão o principal deles, *Orlando-uma biografia* leva ao extremo tais questionamentos. O cinema, mais que oferecer ao público uma adaptação do livro de 1928, colabora para a reescrita da obra original, uma vez que faz uso de recursos audiovisuais que esgarçam algumas questões cruciais do livro. Assim, por exemplo, as descontinuidades narrativas observadas na novela são potencializadas na grande tela, assim como as ambivalências do personagem. É o que notamos diante do incômodo de Orlando ao construir um novo gênero para si, recheado de cenas cômicas, parodiando o tema e o formato narrativo, uma vez que tudo em cena é exagerado (dos gestos da personagem aos recursos acessórios - roupas, maquiagem, cenário).

O espectador vê nisso um exemplo da performatividade anunciada por Butler (2010) na construção dos gêneros. Segundo ela, é na repetição compulsória de gestos que os gêneros são assimilados e naturalizados. Em outro registro conceitual, Lauretis (1994) nos lembra que o gênero representa uma relação e, mais que isso, que não existe relação social para uma dada sociedade “fora do seu sistema particular de sexo-gênero as categorias mutuamente exclusivas e exaustivas de masculino e feminino” (p. 237).

O pensamento feminista, portanto, aliado aos estudos da pós-modernidade, nos ajuda a lançar luz na interpretação do filme *Orlando* (1992), de Sally Potter. Podemos ver a produção cinematográfica como um potencializador de uma nova narrativa. Não se trata de mera adaptação ou atualização do livro, mas de uma reescrita que recebe uma lufada de ar dos estudos *queer*, assim como dos estudos de gênero, que ganham projeção ancoradas nas teorias da cultura que despontam naquele período (EAGLETON, 2014).

Além dos aspectos apontados de gênero, *Orlando* transfere a problematização do formato padrão de cinema, aproximando narrador e espectador, como faz Woolf no original ao deslocar a biografia de suas características estruturais. Gêneros, sexo, corpos, literatura e cinema postos em questão.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2ª ed. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão do feminismo*. Tradução de Renato Aguiar. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós modernismo*. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 16ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal Editora, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Tradução: Roc Filella. Barcelona: Gedisa, 2010.



JAMESON, Frederic. Posmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146. London, 1984.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia de gênero". Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LYOTARD, François. *The Postmodernism Condition: A Report on Knowledge*. Univ. of Minneapolis, 1993.

MACEDO, Ana Gabriela. *Narrando o pós-moderno – reescritas, re-visões, adaptações*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Coleção Hespérides/ Literatura 20, Braga, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. (org.). *Gênero, cultura visual e performance – Antologia crítica*. 2011. Famalicão: Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011.

PINTO, Fernando Bruno da Silva Beleza Correia. *Passing Between: Problemáticas da Identidade em Orlando de Virginia Woolf e na Adaptação de Sally Potter*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2009.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. "Estereótipos, realismo e luta por representação". In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p. 261-312.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 2010.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

FILME

Orlando. Direção: Sally Potter. Produção: Cert PG, 1992, 93 minutos.

RECEBIDO EM: 06/03/2016 ACEITO EM: 29/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: GÓIS, Edma Cristina. Orlando e os gêneros reescritos no cinema. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 50-60, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.