

O MITO DO ANDRÓGINO E *ORLANDA*, ROMANCE BELGA FRANCÓFONO DE JACQUELINE HARPMAN¹

Dominique BOXUS²
Universidade Federal do rio Grande do Sul UFRGS

Para quem conhece *Orlando* de Virgínia Woolf, uma ligação será facilmente estabelecida entre *Orlanda* e *Orlando*; o romance da autora inglesa terminava numa quinta feira e o de Jacqueline Harpman começa numa sexta, como se fosse para evidenciar uma vontade de continuação. Este trabalho, porém, tem outro objetivo; não se fará uma comparação entre os dois romances mas sim uma reflexão sobre o tema do andrógino, partindo de escritos teóricos que serão confrontados com uma leitura do romance belga.

*

Na *gare du Nord* em Paris, Aline está lendo *Orlando* de Virgínia Woolf, mais exatamente o trecho em que o herói metamorfoseia-se em mulher. Escutando as palavras de Virginia Woolf, o *eu* masculino dentro de Aline desperta de repente e, sentindo-se aprisionado no corpo feminino, manifesta o seu desejo de existir. Quer viver livremente e sem pudor tudo que Aline, presa por uma educação burguesa, negou a ele até hoje.

Pulando para o corpo de um moço bonito tomando um café na mesa vizinha, a parte masculina de Aline sai do corpo onde estava prisioneira e invade o corpo do rapaz, jogando fora a mente dele e recebendo do narrador o nome de Orlanda, em homenagem ao personagem Orlando de Virgínia Woolf, cujo nome é feminizado para manifestar uma identidade ambígua. As partes feminina e masculina levam então existências separadas e independentes.

Orlanda descobre o prazer de ser um homem. Pergunta-se como Aline pôde ter escolhido viver tão timidamente. Libertino e homossexual (como Aline, continua sentir-se atraído por

¹ Agradeço a Sílvia Marinho, aluna de graduação na UNEB em Alagoinhas-Ba, pela correção do português.

² Com a colaboração do Prof. Dr. Robert Ponge, orientador do trabalho.

homens), ele tem uma vida sexual desenfreada, frequenta as ruas suspeitas de Bruxelas, procura a promiscuidade noturna. Procura ser reconhecido por Aline e os dois se encontram várias vezes. A situação torna-se uma loucura porque a falta do outro cresce sem parar. Uma manhã - a última -, Aline, decidida, vai até o apartamento de Orlanda e pede para ele voltar dentro dela, ameaçando-o com um revólver. Ele se recusa a obedecer e ela atira. Durante a trajetória da bala que atingirá sua testa, ele é obrigado a fazer a travessia inversa, a reintegrar seu corpo de origem onde uma fusão nova acontece. Aline olha-se então no espelho e fala: "Sou eu!"

*

O tema central do romance é a androginia. Na linguagem corrente, o andrógino designa um indivíduo apresentando características sexuais do sexo oposto: fala-se de homem ou de mulher andróginos para significar que possuem uma morfologia, caracteres externos do sexo oposto, o que aparece na etimologia da palavra, composta dos vocábulos *andro* (que significa homem) e *gino* (que significa mulher). Na tradição literária, o andrógino é representado como um ser bissexual que reúne características masculinas e femininas.

Jacqueline Harpman imaginou um andrógino sob a forma de duas personagens distintas, que são os dois lados de uma mesma entidade dividida entre Aline (a mulher) e Orlanda (o homem). Na primeira época do romance, vivem separadamente. Conhecem a felicidade de encontros fugazes que os tornam felizes e mais calmos. Na segunda época, vivem momentos de fusão mais intensa, dormindo com as cabeças reunidas ou correndo para que suas testas se encontrem, formando assim um só espírito.

Os temas dos gêmeos e o do incesto são latentes.³ Os protagonistas dormem juntos, tomam banho juntos, apresentam-se como irmãos. No entanto, não se tece entre os dois nenhuma relação sexual.

Eles possuem um sexto sentido que possibilita o encontro dos dois em qualquer lugar que estejam.

No final da história, a unidade androgínica é reconstituída, o que é apresentado como uma grande felicidade.

*

O tema da androginia deu origem a um mito em vários lugares do mundo e sob formas diversas como o ovo cosmogônico que, no início do universo, reunia todos os contrários, como também a serpente que, mordendo seu próprio rabo, forma um círculo autônomo ou como o fênix que, para nascer, deseja morrer, sendo seu próprio pai e filho.

Estes exemplos remetem ao mito no sentido *etno-religioso*, diferente do mito *literário*, tal como aparece por exemplo na tradição romanesca. O mito no sentido etno-religioso expressa alguma verdade importante para uma sociedade humana. É oral, coletivo, situado num tempo sagrado diferente do tempo histórico, serve de modelo e de significado para os atos humanos.

A literatura é um meio privilegiado para acessar aos mitos. A princípio, a expressão *mito literário* é paradoxal, pois tornando-se literário, um mito cessa de ser um mito para servir de tema em uma obra cuja essência é, antes de tudo, estética. Por isso, Frédéric Monneyron insiste em usar a expressão *mito literário* tendo consciência que ela designa apenas vestígios de mitos na literatura.

³ Jean Libis e Pierre Brunel consideram associados os três temas do andrôgino, da gêmeidade e do incesto; ver BRUNEL, Pierre. "Androgynes", in: idem. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Nouvelle édition augmentée, Paris: éditions du Rocher, 2000, p. 71.

Retomando as idéias de Philippe Sellier, Monneyron define o mito etno-religioso a partir de seis critérios: 1) ocorre num tempo primordial; 2) surge de forma oral dentro de uma coletividade anônima; 3) é uma história sobrenatural; 4) tem um sentido literal e um sentido simbólico; 5) contém uma reflexão filosófica; 6) apresenta a estrutura de uma narrativa que usa os recursos da língua. Os três últimos critérios seriam comuns ao mito etno-religioso e ao mito literário; sem eles, não se poderia chamar algum texto da literatura de mito literário.

Resta saber se *Orlanda* de Jacqueline Harpman pode ser considerado como um dos vestígios literários do mito primitivo do andrógino e se os três critérios básicos definindo o mito literário estão presentes no romance. Não há dúvida que este pode ser lido simbolicamente. Assim, a personagem de Aline vive longe do seu corpo, dedicando-se às suas atividades intelectuais e manifestando um grande respeito pelas convenções. Ao contrário, Orlanda é uma personagem sensual e vaidosa (passa longos momentos diante do espelho), fica à escuta dos seus instintos físicos. O andrógino Aline/Orlanda poderia então simbolizar a oposição entre o espírito e a matéria. Também poderia figurar a psique humana, Orlanda sendo a representação simbólica da própria tomada de consciência de Aline, o que evidencia a importância da convivência harmoniosa entre o masculino e o feminino dentro do ser humano.

O tempo do romance também é simbólico pois é dividido em duas semanas. A idéia de semana pode remeter à criação do mundo. O fato que a personagem de Orlanda surge no início do romance pode ser visto como o gênese do poder da criação, simbolizando então o nascimento da ficção e da personagem romanesca, os dois chamados de Orlanda.

Em relação ao segundo critério definindo o mito literário, pode-se considerar *Orlanda* como um conto filosófico sobre a heterogeneidade do ser humano, ou seja a presença do outro em si. O romance manifesta ainda a importância de transcender os opostos: o concreto e o abstrato, o agir e o pensar, o masculino e o feminino, entre outros.

Enfim, o terceiro critério não deixa dúvida: por ser um romance, *Orlanda* possui uma estrutura narrativa, dividida em três partes como no mito primitivo: a unidade androgínica, a dualidade e a unidade reconstruída.⁴

Além desses três critérios básicos, as outras características normalmente atribuídas ao mito no sentido etno-religioso aparecem em *Orlanda*. Não se trata de demonstrar que a narrativa de Jacqueline Harpman é mítica. A capa e a epígrafe são explícitas neste sentido: *Orlanda* é um romance, o que supõe um modo de criação e de recepção específicos. No entanto, Jacqueline Harpman parece ter usado todas as características das narrativas míticas para dar ao seu romance uma coloração e um tom peculiares.

Assim, as indicações temporais de *Orlanda* são vagas: trata-se de duas semanas desligadas de todo contexto histórico, o que cria uma cronologia parecida com a dos mitos. Existe também em *Orlanda* um caráter mágico, cujo valor sagrado foi de certo apagado mas que faz o romance se aproximar de gêneros como o fantástico, o maravilhoso e a ficção científica; neste caso, o sobrenatural tornou-se profano. Enfim, sem ser uma produção anônima e oral, *Orlanda* deixa aparecer uma voz narrativa que se expressa na primeira pessoa do plural (*nous*) e assemelha-se a um contador convidando a coletividade dos ouvintes a prestar atenção. Esta conversa entre o narrador e o público dos leitores explica a presença no romance de traços de oralidade.

A similitude entre a narrativa de *Orlanda* e a narrativa mítica proporciona então um tom humorístico, principalmente pela intimidade do narrador com o leitor; restitui também ao gênero romanesco qualidades originais como a espontaneidade, a imaginação fantástica ou a criação de um mundo encantador capaz de suscitar uma evasão fora do tempo real.

⁴ Monneyron fala da estrutura ternária do mito do andrógino em *L'Androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*. Grenoble: ELLUG, 1994, p. 38.

*

Segundo Pierre Brunel, existem três narrativas fundadoras de uma tradição literária do andrógino no ocidente: *O Gênese*, *O Banquete* de Platão e *As Metamorfoses* de Ovídio. A narrativa bíblica conta a criação e diz que "Deus criou o homem à sua imagem, homem e mulher os criou". Vê-se aqui um Deus bissexual e uma convivência harmoniosa entre o masculino e o feminino antes da queda de Adão. Quanto ao *Banquete*, é uma narrativa alegórica e didática falando de três anciões da humanidade, cada um sexualmente duplo (duas vezes homens, duas vezes mulheres ou andróginos) e tendo uma forma redonda; castigados por Deus, foram cortados em dois e, desde então, não têm sossego enquanto não encontrarem sua metade perdida. *As Metamorfoses*, por sua vez, contam a história de Sálmacis, a ninfa que se apaixonou por Hermafrodite, adolescente de uma grande beleza; Sálmacis consegue vencer a resistência do rapaz: um dia que ele está tomando banho no rio, a ninfa provoca a dissolução do efebo, que vem então a formar com ela dentro da água um ser único.

O símbolo da forma circular presente em Platão, pode ter sido transferido por Jacqueline Harpman no apartamento de Aline, construído em forma de anel: uma passarela reúne dois apartamentos em um e os protagonistas vivem aí momentos de comunhão, reconstituindo a unidade do ovo primordial. As inúmeras imersões de Aline e Orlanda (que são capazes de ficar debaixo da água durante longos minutos) talvez remetam ao episódio de Ovídio. Quanto à idéia do *Gênese*, talvez seja lembrada, como já foi dito, pela presença da semana, pela materialização do ser androgínico e pelo momento em que esta acontece: no início - no *gênese* - do romance.

Um leitor atento pode considerar estas referências como pequenas *mise-en-abyme* que, dentro do romance, apontam para as fontes de inspiração do romance.

*

Baseando-se na tradição literária ocidental, Pierre Brunel distingue quatro tipos de andrógino. O primeiro é chamado de monstro escandaloso e libertino. É um ser perverso, geralmente afeminado e provocando a indignação. No romance de Jacqueline Harpman, a personagem de Orlanda, parte masculina do andrógino, é libertino; no seu corpo, encontra uma fonte de prazeres estéticos e sexuais. No entanto, Aline/Orlanda não é um ser sombrio e escandaloso, porque a atração de Orlanda pelo vício e os incessantes chamados do seu sexo são revelados de forma humorística, contrastando com o comportamento pudico de Aline. Além do mais, exceto um episódio no início do romance⁵, não há descrições das aventuras sexuais de Orlanda; estas pertencem ao mundo do não dito e do subentendido. A luxúria é evocada então com humor e não contém nenhum caráter insano.

Existem, sim, reações de escândalo, mas são ironizadas; as referências éticas perdem o seu poder de persuasão. Por exemplo, pede-se inúmeras desculpas a Virginia Woolf, uma dama que poderia ofender-se diante da ousadia de Orlanda; a repetição do nome da escritora inglesa acaba se tornando fonte de ironia. A própria Aline muda ao contato de Orlanda; liberta-se das convenções, lê livros de baixo valor literário, foge na cidade, mente.

Percebe-se então, da parte da autora, uma tomada de distância em relação à tradição literária do andrógino triste e depravado, invertendo as relações habituais do vício e da virtude.

O segundo tipo de andrógino descrito por Brunel é o personagem da dor, pálido, sofredor, isolado, perseguido pelo sentimento da sua diferença. Aline e Orlanda são personagens atingidas pela dor. Sofrem continuamente a ausência do outro de uma forma próxima da bucura. Aline é abatida, dependente, tensa, tem olheiras debaixo dos olhos. Orlanda sente-se exilado e não pára de procurar sua metade abandonada. Mas, se efetivamente existe sofrimento em *Orlanda*, este é finalmente aniquilado quando a unidade é reconstruída no final.

⁵ A primeira experiência (homossexual) de Orlanda no trem; ver o romance p. 45-47.

O terceiro tipo androgínico é o do ser perfeito, que conhece uma vida de euforia onde a independência afetiva e a ausência de sexualidade são apresentadas como fonte de exaltação, mesmo que o preço a pagar seja a solidão e a mutilação (no caso do castrado, por exemplo). Percebe-se que os encontros entre Aline e Orlanda são sinônimos de euforia, de vigor, de sabedoria, de libertação em relação ao medo, à tristeza, à depressão. Além do mais, ao contrário do tipo descrito por Brunel, os dois protagonistas apresentam uma realização do desejo heterossexual e homossexual, Orlanda indo mais longe do que Aline: ela manifesta uma sexualidade educada e civilizada, ele tem uma sexualidade animal.

O quarto tipo de andrógino, enfim, é o modelo equívoco, metáfora da arte. O andrógino Aline/Orlanda, além de figurar o nascimento da ficção e da personagem romanesca a partir do real, parece simbolizar o gênero romanesco em geral, visto como gênero androgínico transcendendo o real e a ficção, a novidade e a tradição, as vozes do autor, do narrador e das personagens.

*,

Orlanda de Jacqueline Harpman inscreve-se dentro de uma tradição literária ocidental, renovando-a por diversas razões. A primeira é que não limita o andrógino a uma figura realista. Geralmente, o andrógino é visto na literatura como um ser de carne e osso, afeminado, punido pela sua monstruosidade, o que reduz a dimensão simbólica e metafísica elevada do mito original. Harpman, por sua vez, ironiza a visão ética e apresenta um andrógino feliz.

Também não privilegia a representação masculina, o que é geralmente o caso na tradição romanesca (relacionada por Monneyron a um modelo social onde o homem domina⁶). Mesmo apresentando uma personagem masculina, Harpman, no seu romance, faz da mulher - no caso,

⁶ MONNEYRON. *L'Androgyne décadent: mythe, figure et fantasmes*. Grenoble: ELLUG, 1996, p. 68.

Aline - a essência do andrógino, o que confirma a escolha do nome feminino Orlanda, diferenciado do Orlando de Virginia Woolf.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

HARPMAN, Jacqueline. *Orlanda*. Paris: Grasset, 1996.⁷

Estudos sobre o mito do andrógino

BRUNEL, Pierre. "Androgynes", in: idem. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Nouvelle édition augmentée, Paris: Éditions du Rocher, 2000, p. 57-77.

DELCOUR, Marie. *Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*. Paris: PUF, 1958.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONNEYRON, Frédéric. *L'Androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*. Grenoble: ELLUG, 1994.

MONNEYRON. *L'Androgyne décadent: mythe, figure et fantasmes*. Grenoble: ELLUG, 1996.

⁷ Existe uma nova edição: Paris: LGF, 1998.