



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***ORLANDO E A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM PARA AS TELAS***

*Por*

*Francisco Rafael Silva Barros*

**Fortaleza  
2012**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***ORLANDO E A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM PARA AS TELAS***

*Por*

*Francisco Rafael Silva Barros*

*Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva*

**Fortaleza  
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

B277o Barros, Francisco Rafael Silva.  
Orlando e a tradução da personagem para as telas / Francisco Rafael Silva Barros. – 2012.  
123 f. : il., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Literatura comparada.

Orientação: Prof. Dr.. Carlos Augusto Viana da Silva.

1.Potter,Sally,1949- .Orlando(Filme) – Crítica e interpretação. 2.Woolf, Virginia,1882-1941.  
Orlando – Adaptações para cinema. 3.Personagens cinematográficos. 4.Personagens literários.  
5.Cinema e literatura. 6.Literatura – Adaptações. I.Título.

---

CDD 791.436570904

# ORLANDO E A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM PARA AS TELAS

*Por*

*Francisco Rafael Silva Barros*

*Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva*

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Mestrado em Letras.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Patricia Vaughan  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

---

Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*À minha família.*

## AGRADECIMENTOS

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará.

Aos professores das disciplinas que cursei na UFC – Ana Pompeu, Cid Bylaardt, Fernanda Coutinho, Odalice Silva, Silas de Paula e Vera Morais, pelas discussões que contribuíram para aprofundar o meu conhecimento sobre Literatura e Imagem.

À professora Fernanda Coutinho, pelas importantes sugestões, por ocasião do Exame de Qualificação.

Às professoras Irenísia Torres e Patrícia Vaughan, que humildemente aceitaram o convite para compor a Banca de Defesa deste trabalho.

À FUNCAP, pela concessão da bolsa, no período de 2010 a 2012, para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores e colegas da FECLESC/UECE, que me apoiaram nesta caminhada.

À amiga Sayonara de Melo Viana e toda sua família, pelo apoio humano.

À minha família, especialmente meus pais, Luís e Célia, meus irmãos Raquel e Ray, e minha tia Ana Elita Barros pelo carinho e incentivo.

Aos amigos e familiares – os que ficaram em Quixadá, os que também partiram em busca de suas metas e os novos que conquistei em Fortaleza e Quixeramobim, durante a construção deste trabalho. É por eles que vejo sentido em meus esforços.

E quero agradecer especialmente ao Professor Carlos Augusto Viana da Silva, não apenas pelo privilégio de sua orientação, mas pelo incentivo inicial, ainda durante a graduação, nas minhas pesquisas sobre Tradução, Virginia Woolf e Cinema.

## RESUMO

O presente trabalho analisa a tradução do romance/biografia *Orlando* (1928), de Virginia Woolf para as telas, no filme homônimo de 1993, da diretora Sally Potter. *Orlando* conta a história de um nobre inglês que cultiva o dom da escrita literária, vive por mais de trezentos anos e que sofre uma mudança de sexo, do masculino para o feminino. O foco da nossa pesquisa é a tradução da personagem principal, da literatura para o cinema: delineamos alguns traços de sua personalidade para compreendê-lo dentro do romance/biografia, como também consideramos alguns aspectos externos que o complementam ou fazem parte da sua construção; posteriormente, submetemos a personagem cinematográfica ao mesmo processo a fim de compararmos ambos. Para tal, partimos de uma prévia contextualização histórica dos objetos e de seus contextos de criação. Nossa pesquisa é fundamentada na teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1978), no conceito de tradução como reescritura de André Lefevere (2007), no estudo da personagem de ficção de Antonio Candido (2007) e nos estudos de estética do cinema, de Jacques Aumont (1995). Não pretendemos com esta pesquisa lançar juízo de valor comparativo a nenhuma das obras, muito menos chegar a afirmar que uma é melhor em detrimento da outra. Todavia, almejamos demonstrar qual a contribuição da personagem do romance/biografia na construção da personagem cinematográfica e em que medida esta contribui e influencia na ampliação de novos leitores do livro de Woolf. A priori, compreendemos que a construção da personagem do romance/biografia está ligada a dois pontos fundamentais: Vita Sackville-West, a quem o romance é dedicado, e ao desejo de libertação (intelectual e financeira) da escritora, tema recorrente nas palestras e escritos de Woolf naquela década. Partimos da ideia de que Sally Potter trabalha a imortalidade e o desejo de liberdade de sua personagem de maneira diferente: seu foco se volta para o social e para implicações pós-coloniais, trazendo-a de uma personalidade de identidade britânica para uma mais universal. Esta pesquisa é financiada pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP.

**Palavras-chave:** Cinema. Literatura. Personagem. Tradução.

## ABSTRACT

The following study analyses the translation of the novel/biography *Orlando* (1928), by Virginia Woolf, to its homonymous film adaptation in 1993, directed by Sally Potter. *Orlando* tells the story of an English nobleman who owns the gift of literary writing and lives for more than three hundred years, changing his sex, from male to female. The focus of our research is the translation of the main character, Orlando, from novel to film: we outlined some aspects of his/her personality to understand him/her actions throughout the novel/biography, and also considered some external aspects that complement or are part of his/her construction. Then, we submit the film character to the same process, to compare both. In order to do so, we started from a prior historical contextualization of the objects and their contexts of production. Our research is based on Itamar Even-Zohar's polysystem theory (1978), the concept of translation as rewriting, by Andre Lefevere (2007), Antonio Candido's study of the fictional character (2007), and Jacques Aumont's studies about the aesthetics of cinema (1995). We do not intend to evaluate any of the objects (novel and movie), or to say that one is better than another. However, we aim to demonstrate what was the contribution of the character of the novel/biography to the construction of the film character, and to what extent the film character contributes and influences to the new readers of Woolf's book. Primarily, we are aware that the construction of the character in the novel/biography is linked to two fundamental points: Vita Sackville-West, to whom the novel is dedicated, and the desire of freedom (intellectual and financial) to the writer, a relevant theme in Woolf's speeches and writings of that decade. Sally Potter deals with her character's immortality and freedom desire in a different way: her focus turns into implications of social and post-colonial issues, turning Orlando from an initial British identity to a more universal one. This research is sponsored by Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP.

**Keywords:** Character. Cinema. Literature. Translation.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Orlando declamando para a Rainha Elizabeth.....	82
Figura 2 - <i>Othello</i> de Shakespeare.....	83
Figura 3 - o canto do Anjo.....	84
Figura 4 - <i>Close up</i> na Rainha Elizabeth.....	89
Figura 5 - Orlando em primeiro plano.....	89
Figura 6 - nomeação de Orlando (contra-plongée).....	90
Figura 7 - nomeação de Orlando (plongée).....	91
Figura 8 - Quantin Crisp, no papel de Rainha Elizabeth.....	97
Figura 9 - Orlando no século XVI.....	98
Figura 10 - Lorde Francis Vere, século XVI.....	98
Figura 11 - Conde Moray, século XVI.....	98
Figura 12 - Câmera buscando Orlando (I).....	100
Figura 13 - Câmera buscando Orlando (II).....	100
Figura 14 - Orlando em primeiro plano e seu olhar para a câmera (I).....	101
Figura 15 - Conversa com escritores (I).....	103
Figura 16 - Conversa com escritores (II).....	103
Figura 17 - Orlando em primeiro plano e seu olhar para a câmera (II).....	104
Figura 18 - Orlando, não conseguindo escrever.....	106
Figura 19 - Câmera balançando entre Shelmerdine e Orlando (I).....	108
Figura 20 - Câmera balançando entre Shelmerdine e Orlando (II).....	109
Figura 21 - Orlando e sua filha.....	110
Figura 22 - Filha de Orlando com uma câmera portátil.....	112

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. ESTUDOS DE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1 Tradução e polissistemas.....	13
1.2 Tradução como reescritura.....	19
1.3 Teorias da adaptação e do cinema.....	25
1.3.1 <i>Diálogos entre cinema e literatura.....</i>	<i>26</i>
1.3.2 <i>A estética e a linguagem fílmica.....</i>	<i>28</i>
1.4 A personagem de ficção.....	31
1.4.1 <i>A personagem na literatura.....</i>	<i>32</i>
1.4.2 <i>A personagem no cinema.....</i>	<i>34</i>
<b>2. ORLANDO E A POÉTICA DE VIRGINIA WOOLF.....</b>	<b>35</b>
2.1 O universo literário de Orlando.....	35
2.2 Biografia, androginia e feminismo.....	45
2.3 A construção da personagem Orlando.....	53
<b>3. A TRADUÇÃO DE ORLANDO PARA O CINEMA.....</b>	<b>67</b>
3.1 A poética de Sally Potter.....	67
3.1.1 <i>Sally Potter: formação artística e a poética de seus filmes.....</i>	<i>67</i>
3.2 A personagem Orlando em transmutação.....	95
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>118</b>
<b>6. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

Em um artigo apresentado à 50ª Conferência sobre Virginia Woolf, na universidade de Otterbein, em junho de 1995, Kelly Tetterton mostra uma crítica apreciativa bastante interessante sobre as imagens que ilustraram as capas de *Orlando* nas edições americanas do romance, entre os anos 40 e 90.

Tal apanhado nos dá uma ideia inicial do quão complexo pode ser lidar com um livro idealizado e escrito, primeiramente, como uma mera brincadeira ou um “feriado para o artista” como Woolf mesma o chamou e sendo, logo depois, tomado a sério, mediante as questões sociais, políticas e estéticas que suscitava.

Tetterton revela que, de início, o que se costumava afirmar nas críticas sobre o romance de Woolf pouco tinha a ver com seu aparente feminismo ou com as questões voltadas à sexualidade, androginia e mudança de sexo da personagem. Para ela, seria anacrônico exigir isso de uma fortuna crítica escrita nos anos 40, por exemplo. Exemplificando, Tetterton apresenta a capa de *Orlando* de uma edição da Penguin Books, de 1946 (apenas cinco anos após a morte de Woolf), onde vemos um jovem sob uma árvore escrevendo e vestido à moda da Renascença, enquanto no céu um avião o sobrevoa. O foco, nesse caso, não são as questões de gênero, mas o tempo de vida da personagem, mais de trezentos anos.

Não só as capas, mas, também, as contracapas são analisadas por Tetterton. Desta mesma edição de 1946, pode-se ler uma rápida crítica sobre a criação de Woolf, sua formação intelectual – concedida pelo próprio pai – e a convivência que nutria com “os grandes homens” do final do século XIX e início do século XX, como os das famílias Darwin e Strachey. Tetterton sustenta a hipótese de que as revoluções feministas, tendo acontecido apenas nos anos 60 e 70, logicamente, tornaria inviável uma abordagem de *Orlando* voltada para as questões da sexualidade e da posição da mulher por parte dos livreiros e dos editores dos anos anteriores.

Isso se comprova, segundo Tetterton, ao direcionarmos a atenção para as capas do romance a partir dos anos 70. Na edição do livro da editora HBJ de 1973, por exemplo, vemos um relógio ladeado por um homem renascentista e uma mulher do século XX, mas de aparências faciais semelhantes – uma sugestão de que ambos se tratam de Orlando. O discurso na contracapa é ainda mais categórico ao sugerir que

Woolf teria criado, neste romance, seu personagem mais exuberante e livre das amarras do tempo e do sexo.

As reflexões de Tetterton convergem para a forma com que compreendemos o fenômeno da tradução e da adaptação fílmica nesta dissertação, uma vez que, segundo a autora, as capas, além de apresentarem o texto aos leitores, também possuem o poder de persuadi-los a voltar suas atenções para aspectos específicos do romance antes mesmo de eles lerem sua primeira página. O trabalho de um artista (ou editor), sob uma obra de arte já existente, faz com que a reveja e a ressignifique dentro do novo contexto produzido (LEFEVERE, 2007). Essa afirmação vale tanto para as capas (como é o caso da pesquisa de Tetterton), quanto para a tradução e para a adaptação fílmica, que é o foco desta dissertação.

*Orlando* foi escrito em 1928 por Virginia Woolf, inicialmente idealizado como uma homenagem à Vita Sackville-West, sua amiga e amante, que perdera o direito de residir em Knole, a mansão onde crescera, por não possuir herdeiro do sexo masculino. Porém, durante a composição do mesmo, ela é tomada por várias questões ligadas à opressão masculina, à escrita literária, especificamente, a escrita por mulheres. Assim, a personagem do romance se torna, ao mesmo tempo, Vita e cada mulher escritora da época em que se insere.

Mais de meio século depois, em 1993, o romance foi adaptado para as telas do cinema pela diretora britânica Sally Potter. *Orlando* é o terceiro longa-metragem de Potter, que já era conhecida como uma diretora que lida em seus filmes com estéticas pós-modernas, feministas e pós-coloniais. As discussões de seus filmes se voltam para a crítica ao cinema hollywoodiano, a denúncia da opressão das nações ditas, na época, de primeiro mundo e a opressão do modo masculino de pensar e agir (FOWLER, 2008).

A personagem Orlando, tanto como homem quanto como mulher, é interpretada por Tilda Swinton, dentro do filme. Atualmente, ela é bastante famosa por seus papéis andrógenos, masculinizados ou de mulheres de pouca fragilidade, como em *Constantine* (2005), do diretor Francis Lawrence, *As Crônicas de Nárnia* (2005), do diretor Andrew Adamson e, mais recentemente, *Precisamos Falar Sobre Kevin* (2012), da diretora Lynne Ramsey. E mesmo antes de *Orlando* suas feições andrógenas já eram famosas, tanto na televisão como no cinema. Apesar disso, é claro que temos a consciência de que a escolha de uma mulher (mesmo uma mulher andrógena) para

interpretar Orlando no cinema é uma decisão que não é inocente ou “natural”. Sally Potter, desde a escolha de seu elenco, ou seja, nos processos de criação da adaptação cinematográfica, já deixa claros alguns aspectos ideológicos e/ou estéticos de sua produção fílmica.

É com base na complexidade da construção da protagonista e suas diferentes significações e interpretações ao longo do tempo na crítica literária que o nosso trabalho se propõe a analisar os processos de tradução da personagem do romance (o/a próprio/própria Orlando) para o cinema. Em primeiro lugar, introduzimos o texto e o filme dentro de seus devidos contextos sociais, econômicos e políticos, para melhor justificarmos sua produção. Também acreditamos que, através deste processo, podemos entender sua ressignificação. Em seguida, nosso foco volta-se para a construção da personagem, tanto por Woolf, quanto por Potter, para, em seguida, podermos compará-la em ambos os contextos. Nossos objetivos fogem de questões de valor estético ou de erudição criativa. Não pretendemos afirmar ou negar o valor de uma obra sob a outra, ou de meio de linguagem sob o outro (a literatura sob o cinema, por exemplo). Todavia, entendemos os fenômenos da tradução e da adaptação fílmica como processos que merecem nossa atenção, pois são eles que revisam e ressignificam as obras com as quais lidamos. Indagamo-nos sobre por quais processos a personagem Orlando passou para ser traduzido no cinema e que impacto este fato tem sobre a leitura e a interpretação do romance para os novos leitores de Woolf.

No primeiro capítulo, trabalhamos alguns pontos teóricos importantes para a compreensão do fenômeno da tradução, da adaptação enquanto tradução e da análise de personagens de ficção, tanto na literatura como no cinema e, a partir deles, vislumbramos uma metodologia para a análise de nossos objetos. Sobre o fenômeno da tradução, nossa pesquisa baseou-se nos estudos dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), em princípios do modelo metodológico para a análise da adaptação cinematográfica de Patrick Catrysse (1992) e Rosângela Fachel de Medeiros (2009) e no conceito de reescritura, de André Lefevere (2007). Para a análise da personagem de ficção, utilizamos os parâmetros propostos por Antônio Cândido (2007), que fixa a memória e a imitação como meio principal de criação de caracteres fictícios. E, por fim, para a compreensão da estética cinematográfica, seus recursos e sentidos que suscitam, utilizamos, fundamentalmente, o trabalho de Jacques Aumont (1995).

No capítulo seguinte, analisamos o universo literário de Virginia Woolf e seus principais romances, considerados participantes de uma estética modernista segundo Malcolm Bradbury (1989), e tentamos inserir o romance *Orlando* neste contexto. Partindo desta contextualização, passamos para uma análise da obra, seus principais aspectos, sua repercussão na crítica literária e a relação desta com a coletânea de ensaios *Um Teto Todo Seu*. Finalmente, tecemos algumas considerações sobre a personagem Orlando, sua relação com a autora Vita Sackville-West e seu desejo de pertencimento à sociedade inglesa, ao mesmo tempo em que a transgride com sua escrita.

A relação de *Orlando* com Vita é inegável em diversos aspectos. Além da dedicatória à ela (único romance dedicado de Virginia Woolf), a primeira edição é composta por quadros e fotos da família Sackville-West ou da própria Vita, ilustrando Orlando e outros personagens principais, como Shelmerdine, marido de Orlando. No entanto, a personagem não se limita à família da escritora e abarca, alegoricamente, as mulheres que se atreviam a escrever desde o século XVIII, quando Orlando muda de sexo. Entendemos que o desejo de liberdade de Orlando é a busca de poder escrever o que quiser, de possuir um teto apenas dela (privacidade e conforto econômico) e, podemos concluir que isto fica garantido para Orlando quando, no final do romance, ela se encontra casada e mãe de um menino, conseqüentemente, ainda possuindo direitos sobre sua herança e sua mansão.

No terceiro e último capítulo, analisamos a construção da personagem cinematográfica no filme *Orlando*. Inicialmente, apresentamos um quadro contextual da produção artística da diretora, versada em diversas artes, como a dança, a música e o teatro. A partir de então, analisamos sua produção cinematográfica antes e depois de *Orlando*, na tentativa de termos uma ideia de sua poética, dos temas e das maneiras com que os aborda em seus filmes. Por fim, voltamos a alguns aspectos da construção da personagem para o meio cinematográfico, construindo relações entre ele e o romance de Woolf, como também com a própria poética da diretora, indicando as mudanças significativas e a reconfiguração da personagem para o contexto do final do século XX.

Agradecemos, mais uma vez, à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP –, que financiou este estudo.

## 1. ESTUDOS DE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Neste capítulo, apresentaremos alguns teóricos e suas respectivas abordagens do fenômeno da tradução e da adaptação, que contribuirão substancialmente na análise do *corpus* da nossa pesquisa.

### 1.1 Tradução e polissistemas

Contextualizando as perspectivas teóricas que posteriormente foram denominadas como os estudos descritivos da tradução, voltamos ao final da década de setenta do século passado, época em que surgiram novas formulações na teoria literária, que se voltava para elementos supratextuais, como o leitor e o contexto de produção. Tal abordagem configurava uma reação à insatisfação com teorias centradas no texto, dominantes na época. Dentre esses novos estudos, podemos citar o Formalismo russo, o Estruturalismo francês e o “New Criticism” americano (VIEIRA, 1996). Dentro do Formalismo Russo havia uma corrente de teóricos da recepção, como o próprio H. R. Jauss e o seu *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* de 1967, porém, especialmente para os nossos estudos, selecionamos alguns teóricos de Leningrado e Telavive, que buscavam na história da literatura e na posição do leitor dentro dessa história, critérios gerais na abordagem do fenômeno literário. Essas abordagens concediam à literatura um caráter dinâmico e social, o que, para a época, mostrava-se como um retorno a teorias já bastante antigas, como a da própria *A Poética* de Aristóteles e o seu conceito de catarse. Entretanto, esse retorno marcou a quebra de um paradigma nos estudos da literatura com base apenas e exclusivamente no texto e seu autor. Além do mais, diferentemente de Aristóteles, o leitor passa a ser aqui um sujeito ativo no ato de leitura e interpretação do texto, alguém que deve perscrutar e desvendar esse sentido, uma dimensão maior que a do leitor/espectador aristotélico.

Dali também surgiu um grupo bastante diverso, que incluía Shklovsky, Ejxembaum, Zirmunsky, Tynianov, etc., todos trabalhando com história e historiografia literária e abordagens que levavam em conta o posicionamento do leitor perante o texto literário. Outro autor que também trabalhava com essa perspectiva, porém, de maneira particular, foi Itamar Even-Zohar com a sua teoria dos polissistemas, apresentada em um artigo de 1973, onde na problemática destacava-se a questão da tradução.

Na perspectiva de Even-Zohar (1978), entender e analisar toda a produção literária de uma determinada comunidade, sendo ela própria um sistema, é dar a tal literatura um caráter funcional e relacional. Assim percebida, a literatura ganha dinamicidade, e a maneira de conduzir uma abordagem crítica na teoria de Even-Zohar deve estar além da diacronia e da sincronia, pois o sistema é, também, heterogêneo:

(...) raramente um uni-sistema, mas necessariamente um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários elementos que se interceptam e se sobrepõem, utilizando simultaneamente diferentes opções, ainda assim funcionando como um todo estrutural cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR *apud* VIEIRA, 1996, p. 125).

Apesar de Even-Zohar fugir de julgamentos de valor dentro da rede do polissistema literário, esta interdependência de que ele fala permite, em sua teoria, que seja possível identificar hierarquias culturais. Portanto, as obras recebem um determinado valor – logo, uma determinada posição dentro do polissistema literário –, a partir da existência de outra obra, com um valor diferente. Essa constatação na teoria de Even-Zohar também nos permite estudar e analisar uma obra em relação à outra, como vem a ser o caso nesse estudo.

Dessa maneira, o autor acredita que exista uma relação de centro e periferia que engloba o contexto da produção literária de determinada comunidade e que, por conta da natureza dinâmica do polissistema, as literaturas de centro e periferia estão sempre em movimento, de um *status* para outro, trocando de posições entre si. Tais eventos são o que o autor chama de “conversões” e é justamente a natureza dessas conversões que Even-Zohar busca revelar com sua teoria.

No caso desse estudo, é necessário analisarmos a posição que o romance *Orlando* ocupou no contexto de seu lançamento e a forma com que foi recebido, interpretado e criticado pelo público das décadas de 20/30; em seguida, faremos uma observação do novo contexto pós *Orlando* de Sally Potter, considerando o que mudou e os motivos pelos quais a mudança aconteceu. Outra análise que essa teoria nos permite fazer é tentar entender como e em que medida *Orlando*, de Woolf, influenciou ou alterou a recepção do filme de Sally Potter.

A teoria dos polissistemas não parece, em uma primeira análise, um arcabouço apenas para os estudos de tradução, porém uma teoria literária de foco culturalista. José Lambert (1995) discute sobre como os estudos dos polissistemas tendiam para algo maior,



porém, essa terminologia foi deixada ideologicamente de lado pelos estudos literários e usada quase que exclusivamente nos da tradução.

Lambert (1995) afirma que o arcabouço teórico dos polissistemas é, na sua natureza, heterogêneo e interdisciplinar. Utilizando a teoria dos polissistemas como um modelo metodológico mais do que como uma teoria, poder-se-ia usá-la inclusive nas outras ciências humanas, como Sociologia, História, Antropologia, etc.: “Este é um dos princípios-chave dessa teoria: seu foco não é embasar teoricamente, mas prover modelos e metodologias para a pesquisa”<sup>1</sup> (LAMBERT, 1995, p. 110).

Os motivos da mudança, respectivamente, teórica e pragmática de paradigma dos estudos polissistêmicos foram, segundo o autor, uma luta ideológica dentro das próprias universidades entre seus acadêmicos e teóricos, dos quais alguns obtiveram sucesso na utilização de terminologias já antes exploradas por Even-Zohar, como Theo Hermans e seu conceito de manipulação da literatura (HERMANS, 1985) ou James Holmes e seu “grupo de países baixos”, que possuem uma referência direta com os estudos polissistêmicos (HOLMES *apud* LAMBERT, 1995). Pela mesma razão, também, com o sucesso na utilização do modelo dos polissistemas por Gideon Toury nos estudos descritivos da tradução, Lambert afirma:

Enquanto reajo contra um campo de trabalho tão diminuto, eu, de maneira muito difícil, sinto-me imposto a lidar principalmente (porém, não exclusivamente) com os Estudos da Tradução. Uma das consequências é que o nome de Gideon Toury será muito mais usado que o de Itamar Even-Zohar<sup>2</sup> (LAMBERT, 1995, p. 106).

Gideon Toury, usando a teoria dos polissistemas dentro dos estudos descritivos da tradução com um foco especial no polo receptor, deu um destaque maior à teoria de Even-Zohar na área da tradução, principalmente literária.

Voltando à discussão sobre a tradução, no já referenciado artigo de Even-Zohar (1978), o autor oferece-nos uma explicação detalhada de como ele trata a literatura traduzida dentro da teoria dos polissistemas. Novamente, ele nos lembra da maneira geral com que utiliza o termo “literatura traduzida” para englobar todo o conjunto de trabalhos literários traduzidos, sejam esses o que ele chama de “altas literaturas” ou não. Even-Zohar indaga sobre de que formas uma determinada obra literária se comportaria se desvinculada de seu

---

<sup>1</sup> This is one of the key features of this theory: its aim is not to theorize but to provide models and methodology for research.

<sup>2</sup> While reacting against such a reduced scope, I nevertheless feel entitled to deal here mainly (though not exclusively) with Translation Studies. One of the consequences will be that Gideon Toury’s name will be used much more often than Itamar Even-Zohar’s.

contexto de produção e exportada para dentro de um polissistema literário que não a produziu. E afirma:

Meu argumento é que as traduções de fato correlacionam-se, no mínimo, de duas maneiras: (a) na maneira como elas são selecionadas pela literatura de chegada, os princípios da seleção nunca estando isolados dos outros cosistemas do ambiente de chegada (de forma generalizada); e (b) na maneira que elas adotam normas, comportamentos e políticas específicas, os quais são resultados de suas relações com os outros cosistemas<sup>3</sup> (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 118).

Percebe-se que estes dois argumentos de Even-Zohar justificam um estudo específico direcionado às literaturas traduzidas e suas funções dentro do polissistema literário em que são inseridas. A literatura traduzida não pode ser estudada como um arcabouço isolado de textos, mas sim dentro da dinâmica de todo o polissistema literário ao qual ela pertence. Estes argumentos também justificam a entrada dos Estudos de Tradução nas pesquisas de nível histórico e cultural para além dos estudos linguísticos em que, até então, baseavam-se exclusivamente.

Para o nosso estudo, abordamos a adaptação fílmica como tradução e, por isso, acreditamos que o filme de Sally Potter também se relaciona com as duas maneiras descritas por Even-Zohar em sua teoria. Em primeiro lugar, conjecturamos sobre o motivo de seleção, no contexto dos anos 90, de se adaptar um romance dos anos 20, buscando entender quais as relações que a narrativa de *Orlando* suscitaria nesse novo público do final do século XX; outro ponto importante seria a descrição de normas e políticas específicas do meio cinematográfico em que o romance *Orlando* precisou ser submetido para que pudesse ser adaptado.

Esse modelo de metodologia com o uso de princípios teóricos dos polissistemas já foi usado por alguns autores em análises de adaptações fílmicas. Podemos citar aqui o estudo de Cattrysse (1992), que trabalhou com filmes *noirs* americanos dos anos 40s aos 60s e o de Alicja Helman e Waclaw M. Osadnik (1996) que, a partir de uma revisão histórica dos modelos de análises de adaptações, propõem a metodologia polissistêmica como modelo bastante produtivo pela sua estrita formalização lógica. Cattrysse, por exemplo, acredita que não há motivos para reduzir o conceito de tradução apenas nas suas relações interlinguísticas

---

<sup>3</sup> My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way they are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems (to put it in the mildest way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviours, and policies which are a result of their relations with the other co-systems.

e afirma que as similaridades entre os estudos de tradução e de adaptação fílmicas são bastante próximos, pois “(...) ambos se preocupam como a transformação de um texto de partida para um de chegada, sob certas condições de “invariação” ou equivalência”<sup>4</sup> (CATRYSSSE, 1992, p. 54).

O autor propõe uma metodologia bastante simples e objetiva na abordagem do fenômeno da adaptação através da teoria polissistêmica:

Com a intenção de verificar se a abordagem polissistêmica poderia oferecer mecanismos para o desenvolvimento de uma teoria coerente e sistemática do fenômeno da adaptação fílmica, quatro grupos de questões foram feitas: sobre a **política de seleção** das fontes, da **política de adaptação** dos itens selecionados, sobre as formas como a adaptação fílmica (enquanto textos) **funcionam** dentro do contexto cinematográfico, e sobre as **relações** que podem ser observadas entre as políticas de seleção e adaptação, por um lado, e a função/posição da adaptação dentro do contexto cinematográfico, de outro.<sup>5</sup> (CATRYSSSE, 1992, p. 55, grifo do autor)

Aplicando essa metodologia aos filmes *noir* norte-americanos, o autor conclui que trilhar uma pesquisa sobre adaptações fílmicas baseada nos preceitos polissistêmicos permite que esta não precise ser conduzida a partir do zero, ou seja, a partir da procura ainda de um modelo de análise, como também estes conceitos revelam novos aspectos que talvez nunca tivessem sido atentados antes, como a natureza da adaptação, do *remake* e do conceito de “original”. Tal metodologia fornece elementos importantes de análise e parece fundamental para melhor compreensão e contextualização do nosso objeto. Assim, podemos indagar quais as motivações que levaram Potter a escolher *Orlando* naquele contexto dos anos 90, os procedimentos de adaptação por ela empregados, como o filme funcionou e fora criticado na época e quais as relações entre a escolha deste romance em particular e seu estilo de criação.

O próprio Even-Zohar reforça questões sobre o uso da teoria dos polissistemas para a análise de literatura, justificando-a não apenas como “teoria”, mas como abordagem metodológica, chamando-a de “hipótese polissistêmica”:

<sup>4</sup> (...) both [are] concerned with the transformation of source into target texts under some condition of “invariance”, or equivalence.

<sup>5</sup> Within the attempt to verify whether the PS approach could provide tools for the development of a coherent and systematic theory of film adaptation, four groups of questions were asked: about the **selection policy** of source items, the **adaptation policy** of the items that were selected, the way film adaptations (as texts) **function** within the cinematic context, and the **relations** that may obtain between the selection and adaptations policies, on the one hand, and the function/position of the adapted film within the cinematic context, on the other hand (grifo do autor).

A hipótese polissistêmica pode ajudar a avançar o nosso conhecimento não apenas porque ela nos permite observar relações raramente observadas antes, mas também, porque nos ajuda a explicar os mecanismos destas relações, e conseqüentemente, a posição e o papel específicos de gêneros literários na existência histórica da literatura.<sup>6</sup> (CATRYSSSE, 1992, p. 119).

Como podemos observar, Even-Zohar trabalha com a teoria dos polissistemas como um conceito metodológico de forma objetiva e pragmática. O que fica claro é que, fugindo da valoração literária a partir de características internas do texto, o autor acredita que as obras – independentemente de serem canônicas ou não, correlacionam-se em determinado momento histórico, assumindo diferentes posições de centro ou de periferia no conjunto do polissistema literário, um sistema predominantemente dinâmico. Este arcabouço metodológico será de grande valia ao contextualizarmos *Orlando* dentro do sistema literário que o produziu, as relações que criou com os outros textos de Woolf e a sua posição antes e após a adaptação cinematográfica nos anos 90, como também os diálogos que o filme estabelece com outras produções da diretora e demais adaptações da literatura moderna inglesa.

Vale ressaltar que a teoria dos polissistemas de Even-Zohar, como qualquer teoria, é passível de questionamento. Um deles, diz respeito justamente a seu ponto mais inovador. Quando deixa de olhar as obras em si para tentar percebê-las dentro da cultura como um todo em que estão inseridas, o teórico não considera os verdadeiros agentes de mudanças no sistema: escritores, editores e leitores, isto é, o próprio homem, como reforça Else Vieira (1996). Tal posição é perceptível no trecho a seguir:

Está claro que os princípios de seleção de obras a serem traduzidas são determinados por situações governando os polissistemas: os textos são escolhidos de acordo com sua compatibilidade com as novas abordagens e o suposto teor inovador que estes podem assumir dentro da literatura de chegada.<sup>7</sup> (CATRYSSSE, 1992, p. 121)

Como podemos perceber, ele afirma que a seleção de textos a serem traduzidos acontece de acordo com as “situações que governam o polissistema”, excluindo, assim, questões de ideologia e de mercado, que apesar de serem questões externas ao polissistema

---

<sup>6</sup> The polysystem hypothesis can advance our knowledge not only because it enables us to observe relations where they had hardly been looked for before, but because it helps to explain the mechanism of these relations and consequently the specific position and role of literary types in the historical existence of literature.

<sup>7</sup> It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situations governing the polysystem: the texts are picked according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature.

literário (e, talvez por isso, a teoria não as engloba), o influenciam diretamente. Even-Zohar, acreditando haver uma necessidade intrínseca a todo sistema (a do movimento centro/periferia), não considera que essa característica fundamental seja oriunda de fora do mesmo. Em outras palavras, escritores, editores, livreiros, produtores, estúdios de gravação, em suma, pessoas e instituições que vivem e lucram com a literatura e a literatura traduzida ou adaptada não são contempladas como partes integrantes do movimento dos sistemas.

Apesar disso, a teoria dos polissistemas de Even-Zohar contribuiu significativamente para os estudos contemporâneos da tradução. Primeiramente, porque serviu para a mudança de paradigma da tradução, saindo do campo isolado da linguística para o dos estudos culturais (BASSNET *apud* VIEIRA, 1996); e pela importância de se trabalhar sempre articulando modelos teóricos e estudos práticos (HERMANS *apud* VIEIRA, 1996), como também foi uma das teorias participantes de uma mudança de paradigma da literatura como um todo (LAMBERT, 1995). Além do mais, o modelo polissistêmico já se mostrou bastante eficaz nos estudos de adaptações fílmicas como tradução, funcionando para enfatizar aspectos das adaptações que antes não se atentavam como forma de romper com a definição tradicional de adaptação fílmica e fidelidade à fonte dita original (CATRYSSE, 1992).

Ainda nas palavras de Patrick Catrysse: “Vista desse ângulo, a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e limites ficam facilmente evidentes, mas uma atividade dependente das relações com um dado sistema cultural”<sup>8</sup> (CATRYSSE, 1992, p. 125). Ou seja, até aquele momento, as teorias da tradução estavam mais voltadas para conceitos linguísticos estáticos de equivalência, quando a funcionalidade desses conceitos era dependente dos contextos culturais e históricos em que estavam sendo produzidos, para os quais Even-Zohar chama a atenção.

## 1.2 Tradução como reescritura

Outro estudioso indispensável para nosso estudo e que também usa a teoria dos polissistemas é André Lefevere (2007) e o seu conceito de tradução como reescritura. Porém, a dinamicidade de que fala Even-Zohar na sua teoria e que acontece pela necessidade interna do sistema no sentido de delinear mudanças, para que este não se estagne, difere da de Lefevere, à medida que o autor percebe no processo de recepção da literatura traduzida outras

---

<sup>8</sup> Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.

instâncias e não exclusivamente os textos, mas também outros elementos que interferem neste processo. Assim, o sistema passa a ter a presença de novos agentes, tais como revisores, editores, críticos, teóricos, etc. e ganha seu movimento. Nessa perspectiva, a dimensão humana que faltava em Even-Zohar, em Lefevere é contemplada.

Outro ponto de diferença entre os dois autores é que Lefevere não trabalha exclusivamente com os efeitos da tradução na cultura receptora, mas destaca um olhar inverso que esta vincula ao criar imagens da literatura e da cultura de partida do texto para o contexto de chegada.

Lefevere começa a publicar seus estudos no final dos anos 70. Fortemente influenciado pelos conceitos de Wittgenstein, de sociedade e cultura como “jogos de linguagem”, Lefevere argumenta que a literatura é, também, um jogo de linguagem de uma determinada cultura. Ou, ainda mais, que a Literatura é uma disciplina, no sentido em que recebe, compartilha e cria conhecimentos (LEFEVERE, 1975).

Ele separa a literatura de algo que prefere chamar, inicialmente, de metaliteratura. Aqui, já podemos perceber a primeira fagulha de seu conceito de reescritura. Sobre este termo, segundo Vieira:

A literatura, a disciplina não científica que produz obras literárias, deve ser distinguida da “metaliteratura”, a disciplina que faz declarações sobre a literatura e que abarca a tradução e o comentário, sendo que o comentário envolve também o estabelecimento e a editoração de textos (VIEIRA, 1996, p. 140).

Podemos perceber que, segundo Vieira, para Lefevere o seu conceito de metaliteratura inclui não somente textos associados às universidades ou de autoridades das Letras, como críticas, antologias, ensaios, etc. (hoje em dia poderíamos citar também os blogs, vlogs, tumblrs, etc.), como também, atividades ligadas à própria promoção e distribuição de obras literárias. Assim, todo e qualquer tipo de texto que funcione para modificar e/ou adaptar determinado livro para um determinado público entraria nessa categoria. Dessa forma, tradução e crítica se aproximam, pois “adaptam” determinado texto para um novo público.

Nos final dos anos 70 e início dos 80, Lefevere passa a usar o termo “refração”, retirado da física, no lugar de metaliteratura, indicando qualquer texto que sirva para modificar a recepção de obras literárias. Tal metáfora, para Lloyd, funciona de forma a melhor compreender os efeitos da tradução e outras formas de transferência intercultural em

seus ambientes de chegada: claramente uma cópia, mas agindo e sendo lida como original (LLOYD *apud* VIEIRA, 1996).

As refrações, segundo Lefevere, ao mesmo tempo em que moldam a forma como um determinado público vai receber certa obra, também representam o original, muitas vezes, sendo a única forma com que tal público conhecerá aquela obra. Por isso, há um destaque para seu conceito de tradução, já que esta é, por excelência, sempre apresentada como “original” para grande parte dos leitores de um determinado sistema. É também nessa fase que seus estudos começam a passar pela temática do poder, na produção e divulgação das refrações. Segundo o autor, é imprescindível a importância das refrações para recepção de um texto, sua adaptação e sua canonização em diversos sistemas (LEFEVERE, 1977).

O quadro conceitual de Lefevere passou por mais algumas reformulações que, no final da década de 80, gradativamente substitui o termo “refrações” por “reescrituras”.

Toda e qualquer reescritura, segundo Lefevere, são manipulações textuais com o intuito de adequar determinados textos a uma nova audiência e estão sempre ideologicamente comprometidas de alguma forma; a tradução é o tipo de reescritura mais poderoso (OLIVEIRA, 2002). Também, dessa época até os seus trabalhos mais recentes, Lefevere tem mostrado uma forte preocupação com o que comumente chama de “leitor não-profissional”. Segundo ele, este é o mais afetado pela negligência com que se tem tratado as reescrituras, pois esse leitor: “(...) deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (LEFEVERE, 2007, p. 18).

É também nessa época que ele substitui o termo “jogos de linguagem” por sistema. E justifica:

(...) pretende-se que ele seja um termo neutro e descritivo, usado para designar um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema. (LEFEVERE, 2007, p. 30)

Como propunha Even-Zohar, Lefevere usa a teoria dos polissistemas como arcabouço metodológico para conduzir suas pesquisas. Porém, Lefevere imprime na teoria dos polissistemas uma orientação diferente: ao invés das refrações representarem subsistemas conflitantes, elas servem para divulgar e até enaltecer os textos aos quais se referem. Este é um aspecto que não podemos negligenciar na nossa pesquisa. Apesar das duras críticas que os diretores de cinema sempre recebem ao adaptarem obras literárias, sendo críticas vindas,

principalmente, do âmbito da academia e dos literatos, é inegável que uma nova “reescritura” nos faz retornar ao texto de partida e nos interpela como um convite à releitura e à renovação da crítica do livro ou do/a autor/a.

Dentro do sistema literário, Lefevere identifica dois fatores de controle do mesmo: o primeiro, que tenta controlar o sistema de dentro (são tradutores, críticos, resenhistas, professores, etc.), e o controla através de parâmetros estabelecidos pelo segundo fator, que em geral precisa das traduções (instituições sociais, igreja, Estado, editores, etc.) cujo interesse está mais ligado à ideologia da literatura que à sua poética. Lefevere costuma chamar este segundo fator de “mecenas” (LEFEVERE, 2007).

Na nossa pesquisa, tal conceito será produtivo, pois para o entendimento de alguns aspectos do filme *Orlando*, torna-se importante conhecer, além do contexto de produção do filme de Potter, os entes envolvidos nessa produção e seus interesses. Torna-se mais imprescindível ainda observar se esses interesses tiveram alguma influência decisiva no produto final. Como sabemos, o meio cinematográfico exige, em geral, um grande investimento e os produtores (mecenas) tendem a financiar apenas projetos que venham a lhe dar retorno financeiro.

Para Lefevere, o mecenas tem a ver com poder, no sentido foucaultiano, no que se refere não apenas à repressão, porém por ser socialmente aceitável e eticamente plausível. É composto por três elementos que interagem de diferentes formas: (1) ideológico, por restringir o texto a ser traduzido em forma e conteúdo; (2) econômico, não só por lucrar com as obras, como também por garantir aos escritores e reescretores ganharem a vida com a atividade; e (3) um elemento de *status*, por aceitar o mecenas e também por aceitar um determinado estilo de vida, da elite literária e/ou erudita (LEFEVERE, 2007, pp. 35-36).

Lefevere argumenta que o que comumente chama-se de “poética” de determinadas obras em determinado período é radicalmente influenciada pelo mecenas. Pois aquele que é financiado pelo sistema e pretende fama no mesmo, primeiramente aceita as condições – em geral, ideológicas – do seu mecenas:

A aceitação do mecenas implica, portanto, que escritores ou reescretores trabalhem dentro dos parâmetros estabelecidos por seus mecenas e que eles estejam dispostos a autenticar e sejam capazes de legitimar tanto o *status* quanto o poder de seus mecenas, como é demonstrado claramente, por exemplo, pela cantiga de elogio africana, uma coleção de epítetos honoríficos comemorando e celebrando os grandes e nobres feitos do mecenas, [...] (LEFEVERE, 2007, p. 39).



Como podemos observar pelo exemplo apresentado pelo próprio autor, cantigas de amizade e de exaltação, largamente escritas em contextos medievais, tinham muito mais relação com o investimento que os homenageados pagavam aos autores, do que com as qualidades que realmente possuíam e eram exaltadas. Ainda, para ilustrar um pouco mais a discussão, o autor dá exemplos das culturas islâmicas e indianas de literaturas de gratidão àqueles que as financiavam, como alguns poetas do século 18 na Índia que chegavam ao ponto de deixar o mecenas assumir a autoria de suas obras (GLASENAPP *apud* LEFEVERE, 2007).

Mais recentemente, o mecenato costuma enfatizar o elemento econômico motivado pelo lucro, com a criação e ampliação de diversas livrarias e editoras que apostam em públicos variados, oferecendo literaturas de diferentes e até conflitantes *status* e ideologias. Tais instituições: “(...) reforçam ou tentam reforçar a poética dominante de um período, usando-a como régua com a qual a produção corrente é medida” (LEFEVERE, 2007, p. 40) e, para tanto, as reescrituras são importantes na legitimação de tal poética, fazendo aparecer obras interpretadas e reescritas à moda atual: “Em outras palavras, a obra é reescrita para alinhar-se à ‘nova’ poética dominante” (LEFEVERE, 2007, p. 40). Os cânones se mantêm preservados por reescrituras que diferem de forma radical ou assim se tornam ao serem reescritos (criticados, resenhados, traduzidos) sob os parâmetros estéticos da época que os reproduz.

A poética, segundo Lefevere, pode ser vista de duas formas: (a) pode ser “um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos e símbolos”; ou (b) “o papel da literatura no sistema social em geral” (LEFEVERE, 2007, p. 51).

Segundo Earl Miner (1978), uma poética surge após o sistema literário estar instalado e funciona, principalmente, para regularizar a produção, divulgação e consumo dos objetos literários em tal sistema. Ainda segundo o autor, Aristóteles e Platão consideraram a imitação um caráter essencial da literatura, tomando o drama como norma, ou seja, apenas após a consolidação do gênero trágico é que surge a teoria poética de Aristóteles e os tratados literários de Platão.

Já o componente funcional da poética está proximamente ligado às influências ideológicas exteriores à esfera poética, gerado no próprio ambiente literário, dependendo de que função a literatura assume em determinada sociedade.

Se considerarmos o estabelecimento da poética do romance e do filme *Orlando* nessa discussão, não podemos negligenciar nenhuma dessas formas, sendo elas importantes para melhor compreensão dos processos de criação e adaptação da obra. Para o estabelecimento de parâmetros formais, além da comparação com outras adaptações cinematográficas sendo produzidas na época (anos 80 e 90), também será importante as outras produções fílmicas da diretora. A partir daí, tentaremos enxergar como esse filme funciona dentro da produção de Potter e para o público em geral.

Quando um sistema é codificado, a prática tem predominância sobre a teoria. O processo de codificação de qualquer poética, segundo Lefevere, é trabalho para os profissionais da literatura. Tal trabalho se torna mais fácil – e mais indireto – quando se tem em mãos o texto escrito:

O processo de codificação é mais aparente nos sistemas em que o ensinamento dependia mais de exemplos escritos do que de preceitos, (...). A codificação de poéticas também envolve a canonização da produção de alguns escritores, cujas obras são consideradas de maior conformidade com a poética codificada. (LEFEVERE, 2007, p. 54)

Nesse sentido, o trabalho de reescritura é importante para a propagação e canonização de poéticas do que de escritos originais propriamente ditos, pois sua propagação cria novas poéticas moldadas pelo mesmo texto em diferentes espaços. Como exemplo, Lefevere afirma que a poética da idade média europeia deve muito mais a fontes não ocidentais do que à literatura grega, que fora reescrita durante essa época para parecer pertencer a tal período e legitimar a produção daquela época (LEFEVERE, 2007, pp. 55-58).

Isso aconteceu e continua acontecendo, pois na sua visão:

Uma poética, qualquer poética, é uma variável histórica: não é absoluta. (...) Porém, toda poética tende a se apresentar como absoluta, para dispensar seus predecessores e negar sua própria transitoriedade (...). Para garantir sua posição “absoluta” o máximo possível, uma poética deve negar, ou ao menos, reescrever a história da literatura que ela domina num determinado momento (LEFEVERE, 2007, p. 63).

E, por isso, as reescrituras se tornam sempre tão fundamentais ao serem analisadas e contextualizadas com os períodos históricos e ideológicos que as produzem, não apenas para entender como determinadas obras se estabelecem nos cânones, como também para explicar como este cânone se estabelece. A poética não é algo fixo ou estanque preso às obras, pois “diferentes poéticas reagem à mesma obra literária por meio da pena de críticos diferentes”

(LEFEVERE, 2007, p. 65). É válido frisar que *Orlando*, de Virginia Woolf, já recebera diversas interpretações com o passar dos anos. Após seu lançamento e seu *status* dentro do contexto das obras da escritora, tem mudado substancialmente em cada época o que veremos mais detalhadamente adiante quando estivermos contextualizando o livro. Tais mudanças possuem uma maior relação com a ideologia de cada época em que a obra foi reescrita do que com a própria obra em si. O mesmo processo também deverá ser observado no filme de Potter que, de certo modo, articulou sua leitura do romance na tela, conseqüentemente, atualizando *Orlando* e o ressignificando no novo contexto do final do século XX.

Os estudos de Lefevere, como podemos perceber, são indispensáveis para a nossa pesquisa, pois nos alertam para a complexidade que existe na discussão sobre o valor “intrínseco” de determinadas obras da literatura canônica e que, por tal valor elas são, em geral, tomadas como intocáveis e imaculadas. Como o autor bem aponta, tal “valor” tem muito mais a ver com instituições que sobrevivem mais disso do que com as próprias obras. Em nosso estudo, a adaptação fílmica será vista para além da sacralidade do texto de partida, para que possamos aceitar e melhor entender as mudanças e as transformações do texto dentro do processo de criação do filme, levando em consideração aspectos econômicos, estilísticos e históricos. Assim, reforçamos a ideia de que o estudo das reescrituras, especialmente da tradução, não é direcionado à qualidade que tais textos puderam atingir em comparação ao “original”, porém: “Os envolvidos nesse estudo terão de se perguntar quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público” (LEFEVERE, 2007, p. 21).

### 1.3 Teorias da adaptação e do cinema

Nesta seção, apresentamos algumas reflexões feitas ao longo das últimas décadas que são indispensáveis quando lidamos com o diálogo entre cinema e literatura. A arte cinematográfica é considerada recente em comparação à arte da escrita literária, mas, como será exposto aqui, apenas esse fato não pode ser considerado argumento decisivo para a desvalorização de uma em detrimento da outra.

Trabalharemos, exclusivamente, com três teóricos: Robert Stam (2008), Jacques Aumont (1995) e Marcel Martim (2003). Stam, com seu estudo que aborda historicamente a questão da adaptação fílmica de obras literárias; Aumont, que teoriza a respeito do caráter estético do cinema a partir dos filmes de uma maneira descritiva e considerando-o um

fenômeno artístico; e Martin, que discute o filme enquanto expressão, enquanto linguagem e os traços de sua criação.

Pretendemos abrir uma discussão sobre a abordagem do fenômeno da adaptação cinematográfica mencionando, primeiramente, as relações entre cinema e literatura como artes que possuem interconexões temáticas e estruturais, fugindo do discurso de ancestralidade e superioridade da literatura ou da dívida do cinema para com a anterior. Logo após vamos dar um foco especial às especificidades do meio cinematográfico, como a importância de alguns recursos linguísticos, tais a montagem, os ângulos de filmagem, a luz, o som, etc., principalmente nos significados que a eles podem ser atribuídos e na função estética que assumem.

### *1.3.1 Diálogos entre cinema e literatura*

Serão nos estudos bakhtinianos e pós-coloniais de Stam que a nossa análise se fundamentará como um todo, mesmo quando estivermos utilizando os parâmetros sugeridos por outros autores. O motivo é que, além de seu trabalho ser voltado exclusivamente para os diálogos possíveis entre literatura e cinema, o que se encaixa perfeitamente em nosso estudo, há no discurso de Stam uma consciência maior e mais livre de (pré)conceitos acadêmicos, como originalidade e tradição sobre a arte narrativa – seja no cinema ou na literatura. Tal perspectiva inicial de abordagem é de suma importância na análise de uma obra como *Orlando*, tanto do livro quanto da adaptação cinematográfica, pois ambas estão inseridas em contextos nos quais a recepção crítica é positiva, apesar de suas formas indefinidas de construção e de temas intrigantes para cada época. De maneira semelhante, o livro e o filme geram dúvidas sobre sua própria forma e sobre a maneira que o leitor/espectador deve ler/assistir, fato que enfatizaremos melhor mais adiante.

No tocante à análise fílmica, sabemos que há uma dificuldade metodológica latente, em especial na análise de obras adaptadas, nas quais entram em jogo contextos de criação e recepção completamente diferentes das obras e dos respectivos filmes. Stam reconhece esse fato e no seu livro afirma que para tentar ser o mínimo excludente possível, ele aplica, livremente nas suas análises, conceitos de teoria literária, teoria midiática, estudos (multi)culturais e etc. Porém, não compactuaremos com tal atitude por não se adequar à nossa

proposta, embora lidemos com o nosso objeto de maneira multifacetada, como prega o autor, dando foco em um único aspecto (a personagem) e as mil faces que essa pode nos revelar.

Um dos conceitos que utilizaremos diz respeito à maneira de abordarmos o fenômeno da adaptação literária, fugindo do discurso da originalidade, cujo argumento geral do autor é cultural e intertextual, criticando a centralidade da literatura e enfatizando que se deve considerar a especificidade do meio cinematográfico (imagens captadas por um aparelho mecânico, a montagem, a decupagem, a própria figura “folclórica” dos atores, etc.), como também o que ele chama de “elementos migratórios” (a narratividade, por exemplo), participantes de ambas as artes.

Por usar o conceito de autor como balizador de discursos de Bakhtin, de intertextualidade de Kristeva, paralelamente com o discurso foucaultiano da degradação do autor, Stam mostra que toda e qualquer construção artística deve ser sempre entendida como um “objeto híbrido”. Essa ideia parece adequada para aplicação ao nosso objeto. O livro é uma mistura de fatos, ficção e fantasia, de poema e narrativa, que a autora escreveu tentando copiar o estilo de Daniel Defoe, despretensioso por origem, porém fortemente singular. O filme, por sua vez, é um mosaico de dança, música e teatro, é uma denúncia social fortemente estilizada e se insere em um gênero fílmico em moda nos anos 80 e 90 – o *Heritage Cinema* no estudo de Andrew Higson (2003) – quando, na verdade, mais parece ridicularizá-lo (estes aspectos sobre o livro e o filme serão posteriormente tratados com maior profundidade nos capítulos 2 e 3, referentes a cada um, respectivamente). Assim é a literatura escrita no seio dos discursos que envolvem seu autor, e assim é, principalmente, o cinema, que desde sua origem é um meio que exige a colaboração de outras artes na sua tessitura:

A originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na literatura a “originalidade” já não é tão valorizada, a “ofensa” de se “trair” um original, por exemplo, através de uma adaptação “infidel”, é um pecado ainda menor (STAM, 2008, p. 21).

E já que o discurso da fidelidade “pura” perdeu sua força, o autor afirma que por uma melhor avaliação das adaptações cinematográficas seria adequado tentar entendê-las como “leituras”. Da mesma forma que os textos literários geram infinitudes de leituras, em meios especializados ou não, estes também podem gerar uma infinidade de adaptações cinematográficas.

Outra dimensão inegável ao trabalho de Stam e que utilizaremos na nossa análise é a maneira multicultural de compreender os fenômenos de escrita e adaptação. O autor compreende a Europa como o berço de onde saíram as formas literárias e cinematográficas atualmente difundidas, porém não uma Europa imaginariamente imparcial e única, mas uma Europa multicultural em sua formação, que, segundo o autor, não só absorveu influências do Oriente que colonizava, como se constituiu dele<sup>9</sup>. De maneira ideológica e política, o pensamento eurocêntrico é difundido como originário, imparcial e positivo graças, principalmente, ao poder econômico que este continente possui. Porém a forma com que esse poder fora conquistado através da colonização e escravização de outros países e continentes revela idiosincrasias que enfraquecem tal pensamento, como a própria origem do romance, já que a arte narrativa possui uma origem árabe e não europeia.

Logo, ele vê os próprios textos (filmes ou livros) sendo também multiculturais de maneira aberta, deliberada ou através de ausências ideológicas. Todo e qualquer enunciado é historicamente situado e completo:

Numa perspectiva mais ampla, a história da literatura, como a do filme, precisa ser vista à luz dos eventos históricos de larga escala como o colonialismo, o processo pelo qual os poderes europeus alcançaram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural em muitos lugares da Ásia, África e das Américas (STAM, 2008, p. 36).

O autor justifica este posicionamento, tanto metodológico quanto ideológico, em exemplos pontuais da história literária em comunhão com a História geral dos acontecimentos. Em evidência a isto, citamos os primórdios do romance europeu com *Dom Quixote* e *Robinson Crusoe*, coincidindo com o período pós-conquista colonial e a escravização transatlântica; a origem do cinema na Europa e a difusão de filmes dos grandes países produtores – Inglaterra, França, Estados Unidos, Alemanha – por acaso, também figurando como líderes do imperialismo econômico no século XX. Para Stam, estes elementos multiculturais sempre existiram, porém foi no advento da crítica pós-colonial que tais fatos se imbuíram de um novo significado e de importância na pesquisa acadêmica atual.

### 1.3.2 A estética e a linguagem fílmica

---

<sup>9</sup> Reforçamos, aqui, que não é contra o Estado Europeu que Stam se refere. Na verdade, ele lida com a ideia de eurocentrismo. Ele não se posiciona contra o continente, mas a uma ideia de superioridade deste.

Em *A Estética do Filme* (1995), Jacques Aumont trilha pela teoria do cinema, dando um foco metodológico na composição do filme e sua construção enquanto um objeto artístico. É uma teoria predominantemente descritiva, como o autor reforça, que não pretende ditar regras ou formas com as quais os filmes devem ser feitos. É, também, uma teoria estética, pois aborda os filmes como expressões artísticas que “transmitem alguma mensagem”, através não só de seu tema, mas de sua forma. Sendo o cinema, ao mesmo tempo, uma instituição jurídico-ideológica ou um conjunto de práticas de consumo ou, também, uma indústria, Aumont decide conduzir seu pensamento frontalmente à forma do filme, este enquanto expressão formal e ideológica daqueles que as empregam, e apenas abordar questões de mercado se essas se fizerem indispensáveis na compreensão de certos âmbitos do processo de criação dos filmes.

Uma das categorias que utilizaremos em nossa pesquisa é a do filme narrativo ou, como o autor denomina, filme de ficção. Para Aumont, a narratividade não é intrínseca ao cinema, mas oriunda de outras artes (literatura e teatro). Porém: “(...) o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração” (AUMONT, 1995, p. 91).

Os objetivos de se estudar o cinema enquanto arte narrativa, na visão do autor, são três: 1) revelar aquilo que nos filmes é, propriamente, cinematográfico; 2) estudar as relações dessa imagem narrativa e seu espectador e os processos de comoção e identificação do mesmo; e 3) discorrer dos precedentes, do funcionamento social do cinema, enquanto representação de uma sociedade e, ao mesmo tempo, formadora da mesma.

Tal concepção é de especial importância na análise do filme *Orlando* e do cinema de Sally Potter, pois apesar da formação multiartística e antinarrativa nos anos 70 (FOWLER, 2009), é uma diretora que acredita na força do cinema narrativo de comoção pública e de promoção de ideologias. A estética de *Orlando*, de Potter, pode até não condizer com a do cinema narrativo predominante no mercado na época em que foi produzido, porém é na abrangência desse tipo de filme e no seu caráter didático que ela confia.

Em Marcel Martin e seu *A Linguagem Cinematográfica* (2003), escrito em meados dos anos 50 e 60 e por ele revisado em várias reedições e traduções até os dias atuais, encontraremos subsídios e categorias que foram trabalhados pelo autor como parte de padrões

gerais para a compreensão do fenômeno cinematográfico enquanto forma de expressão – como o próprio nome do livro sugere enquanto “linguagem”.

Martin é consciente da problemática e dos debates já trilhados quando a questão se volta para a afirmação do cinema como arte e como linguagem. Tais problemáticas envolvem seu caráter industrial e comercial, sua origem mecânica, cientificista e seus procedimentos imprecisos de expressão. Porém o autor não foge delas ou tenta escondê-las, deixando desde o início claro que àquela época (e, talvez, até os dias atuais) não há nada fixo e irrefutável no estudo categórico da arte cinematográfica, apenas de que esta já produziu certa gama de obras quase tão importantes, como a *Ilíada*, de Homero ou a *Monalisa*, de Da Vinci.

Antes de tudo, o autor enfatiza o caráter “realista” da imagem fílmica, que é produzida a partir da câmera cinematográfica e, por isso, dotada de todas (ou quase todas) as características da realidade, como movimento, som, cor, etc. A imagem fílmica:

(...) resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. (MARTIN, 2003, p. 21)

Apesar de automática, como podemos perceber, ela é orientada (guiada) por um produtor, mais comumente o diretor de cinema. Acontece, portanto, que esse teor realista é apenas fruto da aparência objetiva do aparato cinematográfico, como afirma Martin, e que causa tal impressão no espectador. Porém o que o autor pretende analisar em seu livro e que é onde reside objetivamente o caráter artístico do cinema são as intervenções de seus idealizadores no instrumento mecânico, modificando a imagem e dando-lhe, assim, um sentido. Martin é, por formação, semiólogo –, modificações que se operam a partir dos ângulos de câmera, dos focos, da montagem, da música de fundo, etc.

Os sentidos surgem a partir de tais modificações na imagem objetiva da câmera e da dialogicidade que se cria entre as cenas e os enquadramentos do próprio filme, pois a imagem em si “é carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido de polivalência significativa” (MARTIN, 2003, p. 27): ela sozinha não pretende dizer nada. Porém Martin enfatiza que na percepção de tais sentidos não basta uma excelente aplicação das técnicas de modificação da imagem por parte da equipe de produção: outro dado importante na significação fílmica é a própria atitude do espectador diante da tela:



Consequentemente, se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme o seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e suas ignorâncias. (MARTIN, 2003, p. 28)

Por isso, em seu livro, Martin cobra uma atitude estética por parte do espectador cinematográfico: que mantenha certa distância, desacredite a realidade material que está adiante e tenha consciência de que está em face de uma representação, principalmente, o espectador crítico, como ele se posiciona.

Já sabemos de antemão que os filmes de Sally Potter são considerados “autorais”, por ela sempre lutar para fazer apenas os filmes que escreve (FOWLER, 2008). Em seus filmes, além do roteiro, a música, a escolha dos atores e a direção em si é tudo realizado/escrito por ela ou por ela supervisionado. Também sabemos que Potter costuma não trabalhar com estéticas padronizadas, oriundas da maneira “masculina” de fazer cinema e, como consequência, foge de tomadas clássicas como, por exemplo, evocar a sensualidade a partir da nudez feminina ou de indicar poder através de ângulos invertidos.

Por isso, as categorias de Martin, como os sentidos que podemos suscitar a partir de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera ou de elementos mais internos, como a iluminação, o vestuário das personagens e o próprio som (os ruídos, ou a música), servirão de base inicial na tentativa de identificar certos sentidos que foram criados pela diretora.

#### 1.4 A personagem de ficção

Como nossa análise pretende se direcionar para o processo de (re)criação da personagem Orlando, consideramos de salutar importância fazermos um apanhado de alguns princípios teóricos sobre a personagem de ficção (tanto na literatura como no cinema). Via de regra, toda história narrativa assim o é por narrar os fatos que envolvem pelo menos um personagem de um estado inicial para um final (ROSENFELD, 2007), por isso, seja no romance ou no filme, a personagem (não só a protagonista, como as demais que possuem um caráter particular para a história) funciona para patentear a ficção.

Utilizaremos essencialmente dois discursos específicos sobre as personagens presentes no mesmo livro, *A Personagem de Ficção* (2007), organizado por Antônio Cândido, com textos que trabalham justamente a relação entre a arte de contar histórias e sua

personagem. Especificamente, para o nosso objeto, usaremos os textos: “A Personagem do Romance”, de Antônio Cândido, no qual pretendemos encontrar padrões para encaixarmos a nossa personagem de partida – Orlando, de Woolf – e, assim, termos um modelo inicial com o que Potter teve de lidar e reescrever; e “A Personagem Cinematográfica”, de Paulo Emílio Salles Gomes, que nos servirá, principalmente, para subsidiar as diferentes relações entre a personagem e o ator que a interpreta e quais as implicações específicas que dessa relação compulsória podem surgir para a (re)significação da personagem e do enredo do filme.

#### *1.4.1 A personagem na literatura*

Para Antônio Cândido, na literatura narrativa, enredo e personagem coexistem necessitando um do outro, para que a narração possa fluir e sendo, portanto, inseparáveis. Para ele, a personagem do romance se relaciona diretamente com as pessoas reais com que convivemos (mesmo quando essa personagem for um animal ou um objeto que na narrativa estará certamente “humanizado”), no entanto no romance nós temos a capacidade de conhecer a personagem quase que por inteiro, mesmo na sua incompletude ou nas suas idiossincrasias que ali estão metricamente expostas pelo escritor. Essa forma fragmentária como algumas personagens se apresentam é que uma estetização da própria forma fragmentária de conhecermos as pessoas reais, na sociedade:

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 2007, p. 58)

Portanto, essa possível dificuldade que temos de estabelecer a personalidade de uma personagem fictícia se dá por meio de racionalização a que o próprio escritor submeteu e é justamente por conta disso que o mesmo perde o controle da personalidade e do significado de suas personagens. Por mais idiossincrática que seja, a personagem possui em si uma lógica e por essa ser tantas vezes fragmentária é que suas várias interpretações podem surgir, mesmo que o escritor já a tenha definida nas linhas de seu romance.

O autor começa a definir as personagens a partir de modelos já consagrados e famosos de alguns escritores, como Johnson (“personagens de costume” e “personagens de

natureza”) ou Forster (*flat characters* e *round characters*). Porém, a categoria que nos será bastante útil é uma que o autor constrói baseado na obra de François Mauriac a qual estabelece a memória como padrão universal da construção das personagens de romances: as personagens são sempre meio reproduzidas e meio inventadas em níveis diferentes, mas nunca exatamente iguais. Assim, Cândido afirma que o princípio que rege a construção das personagens é o da modificação e, em segundo lugar, a existência de personagens exatamente idênticas a pessoas reais não faz parte do âmbito da ficção, mas, talvez, da História.

Estando o limite da construção das personagens entre a transposição de uma fidelidade relativa e a total construção imaginária, Cândido propõe um esquema de sete tipos diferentes de níveis de invenção ou de imitação. São em ordem: 1) “Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta” (CÂNDIDO, 2007, p. 71), ou seja, uma transposição de pessoas com as quais o romancista teve contato direto ou indireto, de maneira exterior ou interior e pessoalmente; 2) “Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente” (CÂNDIDO, 2007, p. 71), aqui é o caso da tentativa de reconstruir figuras históricas, por exemplo; 3) “Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo (...)” (CÂNDIDO, 2007, p. 71), em que o trabalho do escritor, mesmo desfigurando o modelo, pode-se identificá-lo; 4) “Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização (...)” (CÂNDIDO, 2007, p. 72), ou seja, o modelo funciona como um estímulo para a criação de um personagem que, diretamente, nada tem a ver com ele; 5) “Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vem juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação” (CÂNDIDO, 2007, p. 72), como fica claro, isto acontece quando o autor trabalha com vários modelos, sendo um central, ao qual somam-se vários outros; 6) “Personagens elaborados com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros, resultando uma personalidade nova” (CÂNDIDO, 2007, p. 73), mesmo caso que o anterior, porém, sem um modelo predominante; e 7) “Aqueles que não possuem qualquer modelo consciente, ou cujos elementos tomados a realidade não podem ser traçados pelo próprio autor” (CÂNDIDO, 2007, p. 73), funcionam de uma maneira simbólica, apenas seguindo alguma concepção de homem e não podem ser relacionadas a nenhum modelo existente.

Das sete propostas de níveis de construção dos personagens de ficção a partir da memória, as quais o autor define, a quinta parece encaixar-se perfeitamente em Orlando: “Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo ao qual vem juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação” (CÂNDIDO, 2007, p. 72). Sabemos que *Orlando* é dedicado à Vita Sackville-West e que é na biografia desta e de sua família que a narrativa se baseia. Vita funciona como um modelo geral para a construção da personagem, porém são seus familiares e ancestrais que acrescentam a Orlando outras várias características, além da imaginação de Woolf.

#### 1.4.2 *A personagem no cinema*

Por fim, o texto “A Personagem Cinematográfica”, de Gomes nos dará subsídios para a análise da personagem reescrita no cinema, enquanto pertencente a esse meio e suas implicações, criando, também, novas significações e interpretações.

Em primeiro lugar, é importante frisar que não compactuaremos com a visão preconceituosa que o autor se posiciona diante das relações entre cinema e literatura. Para Gomes, a arte cinematográfica é uma simbiose entre teatro e romance e, assim, algo “esteticamente equívoco, ambíguo e impuro” (GOMES, 2007, p. 105), afirmando que, por outro lado, tanto a arte literária como a arte dramática possui lógica e pureza. Esta posição entra em total confronto com a visão de reescritura de Lefevere e com a de multiculturalismo de Stam, anteriormente apresentados.

Como já foram expostos, segundo esses autores, não só a arte cinematográfica, mas toda a arte narrativa vive e sobrevive de reescrituras, de simbioses e de adaptações, e essas relações se revelam principalmente se sua história for vista a partir do prisma das teorias pós-coloniais. A noção de pureza perdeu seu *status* indiscutível e se esta não estiver bem elaborada, delimitada e categorizada não pode servir como argumento de valor entre uma arte e outra. E mesmo o discurso de Gomes, muitas vezes, torna-se ambíguo: quando pretende diminuir a qualidade do cinema, afirmando que este sobreviveu apenas da adaptação das grandes personagens da literatura e do teatro, ele próprio não se esquece de citar Carlitos, como exceção de personagem arquetípico, construído primeiramente no cinema; da mesma maneira, ao dizer que a personagem cinematográfica é fraca em comparação aos atores, pois as primeiras sempre passam e estes ficam, não se esquece de frisar o exemplo de Tarzan, cuja

força no imaginário dos espectadores sobrevive até os dias atuais, independente de qual ator o interpreta.

A principal categoria por nós a ser utilizada da teoria de Gomes será a da relação da personagem com o ator que a encarna e as novas significações que esta relação pode gerar. Para ele, por mais vasta que seja a informação tipográfica ou figurativa na cabeça do diretor sobre a personagem, ela só começa a existir de verdade no corpo do ator: “No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas. (...) De certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro” (idem, p. 112). Apesar de no teatro vemos pessoas e no cinema apenas o registro delas, esta aproximação maior se dá pelos movimentos de câmera que aumentam e diminuem a proximidade à vontade de seu diretor, podendo nos levar até a consciência das mesmas, onde compartilhamos de seus conflitos e indecisões.

Mais especificamente para o cinema:

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. (...) Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. (GOMES, 2007, p. 114)

Portanto, na adaptação de *Orlando* e (re)criação de seu protagonista (e por isso, também das outras personagens do romance), um dos pontos importantes para considerarmos na ressignificação desta personagem no contexto cinematográfico é a escolha do ator/atriz para encarná-lo.

Novamente, frisando a importância que Sally Potter confere ao filme narrativo de abranger um grande público, esta também sabe da relevância que atores já conhecidos pelo público têm de promover uma melhor significação e aceitação da personagem. Como veremos mais adiante no capítulo que direcionaremos à análise do filme, a escolha destes atores, na verdade, foi de suma importância na (re)construção do universo ficcional do romance.

Agora, vamos nos voltar mais para questões ligadas à construção da obra de Woolf, considerando seu contexto de produção e recepção.

## 2. ORLANDO E A POÉTICA DE VIRGINIA WOOLF

Neste capítulo, apresentaremos alguns pontos relacionados ao contexto de produção do romance de Woolf nos anos 20 do século passado e subsequentes reedições e novas críticas ao longo dos anos, até o momento de sua adaptação fílmica nos anos 90, por Sally Potter.

### 2.1 O universo literário de Orlando

Virginia Woolf se tornaria mundialmente famosa pela sua literatura de cunho impressionista junto a outros grandes escritores do modernismo europeu, como Marcel Proust, James Joyce, Joseph Conrad, entre outros. A ficção moderna gerou um tipo de romance que rompia com o estilo anterior: o romance realista, e introduzia uma visão “introvertida” da realidade. Nas palavras de John Fletcher e Malcolm Bradbury (1991), muito se deve aos estilos realista e naturalista, porém, na virada do século XIX para XX, esses estilos não pareciam ser mais um território fértil para o romance:

Como resultado, os romances começaram a se aproximar mais e mais dos seus personagens como sendo constructos verbais (não obstante, é claro, *todos* os romances são), a forma deixando de ser um mero meio de se conduzir o conteúdo, porém, de maneira essencial, *sendo* o próprio conteúdo. Algumas vezes, sentimos que a técnica da introversão nos traz mais perto da vida; outras percebemos que ela nos aproxima da arte da ocasião, às consolações elegantes de seu próprio ser. (...) O romance se coloca na linha divisória entre a literatura mimética e a autotélica, entre a arte feita para imitar coisas que existem fora dela e uma arte que é, internamente, coerente.<sup>10</sup> (FLETCHER; BRADBURY, 1991, p. 401, grifo dos autores)

O romance moderno, como podemos perceber, não se separa por completo da tendência anterior, mas a renova e reinventa, levando para dentro do próprio texto a consciência de seu meio, do “ser” linguagem do romance e, por isso mesmo, a língua se

---

<sup>10</sup> As a result, novels come to seem more and more to approximate to their character as verbal constructs (though this, of course, *all* novels are), form being not simply an enabling means for handling the content, but in some essential sense *being* the content. At times, what we feel is that the techniques of introversion bring us closer to life; at others, we are more aware that they bring us closer to the art of the occasion, to the elegant consolations of their own being. (...) The novel hangs on the border between the mimetic and the autotelic species of literature, between an art made by imitating things outside itself, and an art that is an internally coherent making.

torna personagem e conteúdo no modernismo. As principais obras modernistas de Woolf as quais ela trabalha com empenho e exaustão sua técnica introvertida e impressionista são, segundo Fletcher e Bradbury, *Mrs. Dalloway* (1925), *To The Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931).

As obras de Woolf já foram amplamente consideradas na sua relação com outras artes, como o cinema, a pintura e a música (PEDROSO, 2009). Corroborando esta linha de pensamento, podemos afirmar que nos romances de Woolf cada personagem atua como uma das cores de um quadro ou uma das notas de uma harmonia dentro da narrativa, ao mesmo tempo em que o tom dessa cor ou a intensidade/altura dessa nota são dados a partir do “mundo real” do romance, que eles se inserem. Cada personagem, em harmonia com os demais, compõe a própria realidade do romance. Entretanto, a realidade no sentido de exterioridade (espaços, lugares, sons) que se pode captar de seus romances surge, em segundo plano, a partir das percepções deles.

Um bom exemplo do seu estilo de caracterização das personagens e de exposição de eventos externos a eles; pode ser visto neste trecho de *To The Lighthouse*, quando Charles Tansley reclama da situação em que o governo deixou os pescadores da região, durante o jantar organizado por *Mrs. Ramsay*:

Lily was listening; Mrs. Ramsay was listening; they were all listening. But already bored, Lily felt that something was lacking; Mr. Bankes felt that something was lacking. Pulling her shawl round her Mrs. Ramsay felt that something was lacking. All of them bending themselves to listen though; ‘Pray heaven that the inside of my mind may not be exposed.’ For each thought, ‘The others are feeling this. They are outraged and indignant with the government about the fishermen. Whereas, I fell nothing at all’.<sup>11</sup> (WOOLF, 2002, p. 68)

Pode-se perceber a importância do interior das personagens quando a parca descrição do que é externo se mostra desimportante ou desconsiderável. À medida que o jovem Charles Tansley mostra sua indignação com a situação dos pescadores e o descaso do governo, externamente todos se curvam e se mostram tão atentos quanto

---

<sup>11</sup> Lily ouvia; a Sra. Ramsay ouvia; todos ouviam. Mas, já entediada, Lily sentiu que alguma coisa estava faltando; o Sr. Bankes sentiu que alguma coisa estava faltando; enrolando-se no xale, a Sra. Ramsay sentiu que alguma coisa estava faltando. E todos, inclinando-se para ouvir, pensaram: “Queira Deus que não se exponha o interior da minha mente”, pois cada um deles pensou: “Os outros o estão sentindo. Sentem-se ultrajados e indignados com o governo em relação aos pescadores. Enquanto eu não sinto absolutamente nada.” (WOOLF, p. 100)

indignados também, quando na verdade cada um já se sente indiferente ao fato e estão apenas preocupados com que tal sentimento nunca se exponha.

E, continuando, *Mr. Bankes*, um senhor já de certa idade, amigo da família Ramsay, interioriza outros sentimentos, além do desinteresse:

(...) At any moment the leader might arise; the man of genius, in politics as in anything else. Probably he will be extremely disagreeable to us old fogies, thought Mr. Bankes, doing his best to make allowances, for he knew by some curious physical sensation, as of nerves erect in his spine, that he was jealous, for himself partly, partly more probably for his work, for his point of view, for his science; and therefore he was not entirely open-minded or altogether fair, for Mr. Tansley seemed to be saying: You have wasted your lives. You are all of you wrong. Poor old fogies, you're hopelessly behind the times.<sup>12</sup> (WOOLF, 2002, p. 68)

Pode-se observar aqui um contraste pictórico nas figuras de Tansley e do Sr. Bankes: o jovem e o velho. A necessidade do novo se contrapõe ao antigo, porém sem que haja a negação de um sobre o outro, como duas cores em um quadro que se contrastam para se afirmarem. Eles não podem negar o que são ou o seu contraste. A necessidade do novo se afirma, enquanto o ainda velho se resigna, contudo sem sair de cena, tanto para se mostrar velho, quanto para confirmar o novo e vice-versa.

Ainda segundo Fletcher e Bradbury, os autores veem dois impulsos contrários no romance modernista: 1) libertar o romance do realismo e trabalhar a vida como fato consciente e a consciência como objeto estético; 2) explorar a pobreza da realidade e a força da arte. No primeiro deles, transcrito abaixo, Virginia Woolf se insere perfeitamente:

*A priori*, o desejo de libertar o romance das suas limitações anteriores – seu realismo externo e superficial, sua dependência do mundo material e as fracas contingências da prosa – e prover mais livre e intensamente a vida enquanto fato e a consciência moderna.<sup>13</sup> (FLETCHER; BRADBURY, 1991, p. 408)

---

<sup>12</sup> (...) A qualquer momento o líder poderia surgir: o homem de gênio, na política como em tudo o mais. Provavelmente ele se mostrará profundamente indelicado para conosco, os velhos antiquados, pensou o Sr. Bankes, esforçando-se ao máximo para ser liberal, pois sabia, devido a uma estranha sensação, como se os nervos se eriçassem na espinha, que o invejava, em parte pelo que ele era, e, mais provavelmente, pelo seu trabalho, por seus pontos de vista, por sua ciência; e por isso não conseguia ser completamente liberal ou simpático, pois o Sr. Tansley parecia estar dizendo: vocês desperdiçaram suas vidas. Todos vocês estão errados. Pobres fósseis, vocês estão irremediavelmente ultrapassados. (idem)

<sup>13</sup> One is the desire to free the novel from its earlier limitations – its flat, external realism, its dependence on the material world and the loose contingences of prose – and to probe more freely and intensely the fact of life and the orders of modern consciousness.



Outros romances da autora se encaixam nessa perspectiva de escrita, como *Mrs. Dalloway* (1925) ou mesmo *The Waves* (1931). O foco central, nesses romances, é na vida interior das personagens, suas dúvidas e angústias. O mundo externo é mostrado muito mais ao leitor através da percepção das personagens.

A literatura de Woolf é também vista como simbolista, uma literatura que emprega símbolos e metáforas na caracterização de seus personagens e da realidade que os rodeia. A realidade, como já enfatizamos, é mostrada a partir das personagens e não o contrário, assim: “O romance Simbolista tem pouco a ver com realidades externas e se relaciona mais com outras formas de arte que seus predecessores, de Jane Austen à Turgenev e Maupassant”<sup>14</sup> (FRIEDMAN, 1991, p. 453). O crítico acredita ainda que os principais autores que contribuíram para tal mudança de paradigma da narrativa foram James Joyce e Virginia Woolf.

Segundo Melvin Friedman, quando começamos a discutir esse tipo de ficção, palavras como “modelo”, “ritmo” e “cores” facilmente aparecem. Para o autor, em romances simbolistas temos, repetidamente, a sensação: “de o tempo ter parado, e das coisas existindo lado a lado, como em uma pintura.”<sup>15</sup> (FRIEDMAN, 1991, p. 460). Como exemplo desse aspecto, podemos citar a primeira parte do romance *The Waves* (1931), no momento em que todos os seis personagens, ainda jovens, praticando suas primeiras experiências de vida, frescos como a própria manhã que nascia, descrevem o mesmo evento (o nascer do Sol):

‘I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.’  
 ‘I see a slab of pale yellow,’ said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe.’  
 ‘I hear a sound,’ said Rhoda, ‘cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.’  
 ‘I see a crimson tassel,’ said Jinny, ‘twisted with gold threads.’  
 ‘I hear something stamping,’ said Louis, ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.’<sup>16</sup> (WOOLF, 1982, p. 6)

<sup>14</sup> The Symbolist novel has less to do with an external reality, much more to do with other art-forms, than has its predecessor from Jane Austen through Turgenev and Maupassant.

<sup>15</sup> of time having stopped, and of things existing side by side as in a painting

<sup>16</sup> – Vejo um anel – disse Bernard – suspenso acima de mim. Treme e balança num laço de luz. – Vejo uma faixa de pálido amarelo – disse Rhoda – chip, chap, chip, chap, subindo e descendo. – Vejo um globo – disse Neville – pendendo como uma pérola nos imensos flancos de uma colina. – Vejo uma borla vermelho-vivo – disse Jinny – tramada com fios de ouro. – Ouço alguma coisa batendo – disse Louis. – A pata de um grande animal acorrentado. Bate, bate, não pára de bater. (WOOLF, 1981, p. 8).

Ao associarmos o texto de Woolf a essa ideia da qual já falamos de “congelamento do tempo” ou como se as coisas existissem “lado a lado”, podemos facilmente percebê-lo como uma pintura: as personagens estão contemplando o nascer do Sol em um presente instantâneo e fixo como em um quadro, porém não como se estas fossem os elementos que o compõem, mas as cores que o preenchem, cada uma em diferentes tons e matizes. É, também, como se as impressões das personagens fizessem parte de uma melodia, em que cada impressão representa uma nota diferente, criando o todo da música (o nascer do Sol) e cada uma à sua maneira, umas mais graves e lentas, outras mais agudas e velozes, etc.

Friedman dá um destaque especial a *Ulysses* (1922), de Joyce, como precursor do gênero na Europa ocidental. Analisando os desdobramentos do estilo lançado por Joyce, o autor concentra seu discurso em três romances dos anos 30: *As I Lay Dying* (1930) de William Faulkner, *La Condition humaine* (1933) de André Malraux e *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, sobre os quais conclui:

Estes três romances, mais explicitamente do que qualquer outro que venha a mente neste momento, usam de recursos verbais e de certas peculiaridades na linguagem como uma forma de medição precisa na construção das personagens. (...) [Porém] a dimensão única de cada personagem em *La Condition humaine*, *As I Lay Dying* e *The Waves* existe quase que inteiramente em termos de agrupamento de imagens e de modelos verbais, e estes são os aspectos centrais na identificação das personagens e uma parte primária do modelo modernista destes autores.<sup>17</sup> (ibidem, ps.460-461)

Como vemos, tais romances são considerados pelo autor o auge e o início do declínio do romance modernista. Porém um detalhe importante e já perceptível para se frisar neste trabalho é que tanto Fletcher e Bradbury quanto Friedman, ao exemplificarem suas concepções do romance moderno e da escrita de Virginia Woolf, descartam nas listagens das obras o romance *Orlando*, dando-nos a entender que tal romance não se encaixa nos moldes do modernismo ainda eferescente das primeiras décadas do século XX na Europa.

---

<sup>17</sup> These three novels, more explicitly than any others that come readily to mind, use verbal devices and language peculiarities as precise measurements of character. (...) [But] the single-dimensional characters of *La Condition humaine*, *As I Lay Dying* and *The Waves* do exist almost entirely in terms of clusters of images and verbal patterns, and these are the central features in their identification and a primary part of their Modernist mode.

O romance trata da história de um jovem nobre, no final do século XVI, que almeja garantir sua imortalidade através da literatura, trilhando sua história até meados do século XX, não aparentando nenhum sinal de envelhecimento e sofrendo apenas uma mudança de sexo, do masculino para o feminino. Orlando, apesar de possuir o gênio e o dom para a escrita literária, enfrenta vários obstáculos sociais para a realização de seu sonho: quando homem, não deve atrever-se à escrita por ser jovem e nobre e ao tornar-se mulher, a impossibilidade se dá, principalmente, por seu sexo e por não possuir um marido. Orlando atravessa quatro séculos e enfrenta as mais diferentes situações para poder publicar o seu livro de poemas, *The Oak Tree*, além de ameaçado de perder a sua mansão, se não contraísse matrimônio e desse a luz a um filho varão. Por fim, Orlando casa-se com Shelmerdine, com quem tem um filho, publica seu livro e permanece na sua mansão. Toda essa história é contada por Woolf de maneira jocosa e livre, quase como que um conto de fadas, cheio de barroquismos e carnavalizações, onde até mesmo o prazer sexual é enfatizado (tema praticamente ausente nas outras narrativas da autora).

Mesmo considerando essa diferença de *Orlando* em relação às outras obras, Bradbury (1989), no entanto, destaca dois aspectos que entrelaçam a obra de Woolf como um todo: uma energia feminina e a tendência de levar a prosa à poesia:

Essa energia feminina fecunda e suas implicações transcendentais aparecem com menos ênfase em *Mrs. Dalloway*, mas podemos reconhecê-la como parte da consciência essencial do livro. Está intimamente ligada à concepção que Virginia Woolf tinha de um modernismo feminino – algo que a crítica feminista subsequentemente viria a destacar com aprovação. Também está estreitamente vinculado ao estilo da autora, o método de levar a prosa em direção à poesia que dá a seu texto um tom claramente lírico. De modo geral, o lirismo é mais intenso quando ela aborda o que, em *Orlando*, é denominado “a correnteza rubra e espessa da vida”, gerando – como no trecho citado acima – algumas de suas imagens mais luminosas e complexas. (BRADBURY, 1989, p. 209)

Estes são dois aspectos que, indubitavelmente, encontram-se em *Orlando*, tanto a consciência da situação da mulher que sentia o desejo de escrever literatura quanto o estilo lírico e poético – até mesmo pela presença de poemas dentro da narrativa –, como podemos ver nos trechos abaixo:

At last the play was ended. All had grown dark. The tears stream down his face. Looking up into the sky there was nothing but blackness there too. Ruin and death, he thought, cover all. The life of man ends in the grave. Worms devour us.

*Methinks it should be now a huge eclipse  
Of sun and moon, and that the affrighted globe  
Should yawn* –<sup>18</sup> (WOOLF, 2003, p. 27).

Aqui há um bom exemplo do estilo lírico de Woolf. As primeiras frases (curtas e separadas por pontos) seriam facilmente agrupadas em versos de um poema, introduzindo o sentimento de que se apoderava a personagem Orlando naquele momento e em como tudo ao seu redor correspondia com o mesmo sentimento. Suas frases estão cheias de tons graves e fechados, como “ruin”, “worms”, “devour”, “moon” e “yawn” que correspondem às lágrimas e à tristeza que Orlando sente nesse momento. Além do mais, marcadamente no texto temos a presença de dois gêneros: prosa e poesia. Neste outro trecho:

‘And that’s the last oath I shal ever be able to swear,’ she thought; ‘once I set foot on English soil. And I never be able to crack a man over the head, or tell him he lies in his teeth, or draw my sword and run him through the body, or sit among my peers, or wear a coronet, or walk in procession, or sentence a man to death, or lead an army, or prance down Whitehall on a charger, or wear seventy-two different medals on my breast. All I can do, once I set foot on English soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D’you take sugar. D’you take cream?’<sup>19</sup> (WOOLF, 2003, p. 77)

No trecho acima, percebemos as limitações às quais Orlando seria submetida a partir do momento que chegasse às terras inglesas como uma mulher. Também fica claro que tais limitações dizem respeito apenas ao atual sexo de Orlando e não a sua capacidade para executar suas tarefas, sendo que ainda possuía a habilidade para praticá-las. Outro ponto interessante a se notar é a contradição e a futilidade que fica subentendida das atividades que Orlando não poderia mais fazer. É como se apresentasse uma forma de satirizar e criticar as “habilidades masculinas”, entre elas,

<sup>18</sup> Afinal, terminara a representação. Tudo tinha escurecido. Rolavam-lhe lágrimas pela face. Levantando o olhar para o céu, não viu também mais do que escuridão. “Ruína e morte”, pensou, “recobrem tudo. A vida do homem acaba no túmulo. Somos devorados pelos vermes”. “Acho que deveria haver agora um vasto eclipse do Sol e da Lua, e que o mundo assustado deveria bocejar...” (p. 38). Essa e todas as outras citações traduzidas do romance *Orlando* serão da seguinte fonte: WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

<sup>19</sup> “E essa é a última praga que poderei rogar”, pensava, “desde que puser o pé em terra inglesa. Eu não quebrarei a cabeça a um homem, nem lhe poderei dizer que mente com quantos dentes tem na boca, nem desembainhar a espada e transpassá-lo, nem me poderei sentar entre os meus pares, nem cingir uma coroa, nem figurar numa procissão, nem condenar um homem a morte, nem comandar um exército, nem caracolear por Whitehall num corcel de guerra, nem trazer 72 medalhas diferentes no meu peito. Tudo quanto posso fazer, pondo os pés na Inglaterra, é servir chá e perguntar aos meus senhores como o preferem. Com açúcar? Com creme?” (WOOLF, 2003, p. 104)

exibir-se em um cavalo de guerra, ostentar 72 medalhas no peito ou condenar um homem a morte.

A narrativa é construída, nessa perspectiva, na medida em que podemos ver como essa consciência feminina desbrava diferentes questões sobre a situação da mulher de uma maneira geral, porém, principalmente, daquelas que se aventuravam como escritoras. Em *Orlando* esse tema ganha um destaque, pois faz parte dos questionamentos que a autora levantava naqueles anos entre 20 e 30 sobre a posição da mulher na sociedade e nas artes. É só atentarmos para outras obras da mesma época, como seus contos escritos entre 1920 e 1930 e, especialmente, a coletânea de ensaios sobre o tema mulher e literatura reunidos no volume *A Room of One's Own* de 1929 – considerada por muitos autores (ANASTÁCIO, 2006; BLOOM, 2003; MARDER, 1975) obra gêmea de *Orlando*.

A narrativa do romance é repleta de ironia, de crítica à sociedade inglesa patriarcal e enfatiza o poder lírico da narrativa. No trecho a seguir, tais questões podem ser por ocasião da mudança de sexo da personagem Orlando. Tudo começa quando as três irmãs (Pureza, Castidade e Modéstia) tentam esconder tal fato e falham:

‘For there, not here (all speak together joining hands and making gestures of farewell and despair towards the bed where Orlando lies sleeping) dwell still in nest and boudoir, office and lawcourt those who love us; those who honour us, virgins and city men; lawyers and doctors; those who prohibit; those who deny; those who reverence without knowing why; those who praise without understanding; the still very numerous (Heaven be praised) tribe of the respectable; who prefer to see not; love the darkness; those still worship us, and with reason; for we have given them Wealth, Prosperity, Comfort, Ease. To them we go, you we leave. Come, Sisters, come! This is no place for us here.’

(...)

The trumpeters, ranging themselves side by side in order, blow one terrific blast – ‘THE TRUTH’ at which Orlando woke.

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no choice left but confess – he was a woman.<sup>20</sup> (WOOLF, 2003, pp. 66-67)

---

<sup>20</sup> “Pois lá, e não aqui” (todas falam ao mesmo tempo, de mãos dadas, e fazendo gestos de despedida e desespero, na direção do leito onde jaz Orlando adormecido), “moram ainda em ninhos e *boudoirs*, escritórios e cortes de justiça, aqueles que nos amam, aqueles que nos honram; virgens e homens de negócio; advogados e doutores; os que proibem, os que negam; os que respeitam sei saber por quê; os que louvam sem entender; a ainda muito numerosa (louvado seja Deus) tribo dos dignos, que preferem não ver; desejam não saber; amam a escuridão; os que ainda nos adoram, e com justiça; porque nós lhe demos poder, prosperidade, conforto, bem-estar. Vamos com eles, e te deixamos. Vinde, irmãs, vinde! Isto aqui não é lugar para nós.” (...) As trombetas, colocando-se lado a lado, em ordem, sopram, numa terrível e única rajada: “A Verdade!” – e com isso Orlando despertou. Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé,

É perfeitamente clara, neste trecho, a mistura de gênero entre poesia e prosa, em um tipo de discurso que beira o solene, passando também pelo fantástico e adentrando na vida social dos homens. Woolf utiliza parágrafos e frases longas, cheios de compassos (marcados, principalmente, pelo ponto-e-vírgula) para indicar solenidade, pompa, ou enumerar fatos marginais ao ponto principal que está lidando, aumentando, assim, a tensão do leitor que se apressa ao desfecho. À medida que o final se aproxima, as frases se encurtam, como se o discurso estivesse se esgotando – “(...) e com isso Orlando despertou. Espreguiçou-se. Levantou-se” –, até atingir seu desfecho. Ainda neste trecho, é também perceptível a visão de Woolf a respeito das instituições e profissões patriarcais e sua relação com a Verdade e a escuridão: “aqueles que proíbem; aqueles que negam; aqueles que reverenciam sem saber o porquê”. Aqueles a quem as Irmãs amam são, em geral, homens “de bem”, homens que preferem esconder e/ou fugir da verdade. Uma única mulher (virgem) é mencionada como preferida pelas Irmãs.

Mesmo não sendo um livro impressionista ou Simbolista nos termos apresentados anteriormente, como são caracterizadas as obras da autora que se relacionam com a estética modernista dos anos 20 e 30, *Orlando* é um livro poético e emaranhado com as ideias de Woolf sobre a posição da mulher na sociedade britânica, sobre a literatura e sobre a vida.

Entretanto, há autores como Harold Bloom (2003) que considera tanto *Orlando* como *A Room of One's Own* manifestações da autora em prol do amor à leitura e a reivindicação de um espaço onde se pudesse ler e escrever, apenas. Bloom enfatiza a maneira especial com que Woolf se refere ao “leitor comum”, que seria alguém livre do preconceito literário e que não sofreria de seu dogmatismo ou de sua erudição, ou seja, alguém apto a qualificar de maneira livre as obras literárias. Para o autor, seria a esse leitor que Woolf se referia e não a nenhuma classe, gênero, raça ou etnia em seus ensaios.

Porém o termo “leitor comum” não aparece claramente definido e categorizado e seu significado pode variar, dependendo da interpretação, tanto em Woolf, quanto na visão de Bloom. Assim, o conceito se torna abstrato demais para ser usado enquanto categoria para qualquer análise das obras. Além do mais, se o termo

---

completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: “Verdade! Verdade! Verdade!” E não podemos deixar de confessar: era mulher. (WOOLF, 2003, pp. 90-91)

“leitor comum” aqui se refere a qualquer leitor que não é, profissionalmente falando, crítico, Bloom esquece (ou parece esquecer) que ele mesmo não é “um leitor comum” e que sua opinião sobre a escrita de Woolf está imbricada de “dogmatismos e erudições” que a ele pertencem, tornando seu próprio discurso paradoxal e questionável.

Por outro lado, Marder (1975) enfatiza que na narrativa de *Orlando* e na construção do discurso de *A Room of One's Own* o conceito de androginia é de grande relevância para se entender as obras. De acordo com a doutrina perceptível no ensaio de Woolf, a submissão da mulher é um fato central para entendermos as desordens sociais e psicológicas da mente de homens e mulheres:

Quando o indivíduo aprende a cultivar, ao mesmo tempo, os lados masculino e feminino de sua mente, ele se aproxima da unidade do ser. Totalidade – integração da personalidade – é a meta final, e o símbolo que Virginia Woolf utiliza para representar esta condição ideal é a mente andrógina, a mente na qual os elementos masculinos e femininos atingem um equilíbrio perfeito. (MARDER, 1975, p. 17)

E, por isso, Marder chega a chamá-la de “androgenista” em vez de feminista, pois seu feminismo, segundo o autor, está não somente ligado ao amor à leitura ou à libertação das mulheres, mas também à libertação humana, da mente humana, assunto que trataremos mais detalhadamente em outra seção.

Uma possível justificativa para isentar a autora e, conseqüentemente, o seu romance, de um engajamento político efetivo é que Virginia Woolf, ela própria, não poderia participar ativamente de movimentos sociais, tanto pela sua parca saúde mental, como pela posição social que ocupava. Assim, a autora, afirma Bradbury: “Respeitava a ordem social em que vivia, dava grande valor a sua vida social, participava de suas instituições públicas e tinha lá o seu tanto de esnobismo” (MARDER, 1989, p. 210) e outros aspectos de seu temperamento, tais como bipolaridade, destrato com as classes inferiores e saúde frágil, que ganharam ênfase em obras recentes<sup>21</sup>. O atual status feminista que algumas obras de Woolf ocupam hoje em dia é decorrência de uma segunda onda de questionamentos do experimentalismo, do realismo e da filosofia feminista dos anos 60 e 70 na literatura (MARDER, 1975).

---

<sup>21</sup> Ver: BARTLETT, A. G. *A Casa de Virginia W.* Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005; CURTIS, V. *As Mulheres de Virginia Woolf.* Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

## 2.2 Biografia, androginia e feminismo

Como já discutimos anteriormente, o gênero/estilo, o tema e praticamente, todo o universo que envolve a narrativa de *Orlando* está relacionado com as motivações que levaram a autora a escrevê-lo.

Em Março de 1927, Woolf registra em seu diário a necessidade que teve de fugir um pouco de trabalhos dos quais eram poeticamente mais densos devido à forma particular de escrita, que devia ser sempre trabalhada com muita atenção – como havia sido, anteriormente, *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) e *To The Lighthouse* (1927) – e destaca em seus diários um desejo de “se divertir” um pouco: “A verdade é que eu sinto a necessidade de fugir desses livros mais elaborados poética e esteticamente, cuja forma deve ser sempre bastante observada. Eu quero relaxar um pouco e sumir.”<sup>22</sup> (WOOLF *apud* PAWLOWSKY, 2003 p. v).

Vale destacar, também, que esta não foi a única vez que Woolf apelou para uma escrita de estilo “menos sério” na tentativa de fugir de seus trabalhos mais elaborados. Após a escrita de *The Waves*, como vimos anteriormente, um dos livros em que Woolf elaborou com maestria e exaustão o seu fluxo de consciência, ela escreve *Flush – a biography* (1933) a biografia do *cocker spaniel* da escritora Elizabeth Browning. Novamente, o livro é uma mistura de ficção e realidade em que Woolf trabalha com uma escritora que se encontra muito doente e limitada (por ser mulher, talvez) através dos olhos e dos pensamentos de Flush, seu cão.

Se, por um lado, há a ideia de fuga de um estilo mais elaborado de escrita e busca por diversão, por outro a ligação de *Orlando* com Vita Sackville-West é evidente. Foi em homenagem à amiga/amante que perdera sua mansão por motivos de herança – já que não possuía herdeiro do sexo masculino – que Woolf cria toda uma sátira fantasiosa para, no final, devolvê-la simbolicamente através da personagem Orlando, que no final do livro tem um filho e continua na sua casa.

Muitas são as ligações nesse sentido. Como por exemplo, podemos citar alguns quadros e retratos que vieram impressos nas primeiras edições do livro e que pertencem à família Sackville-West, além de duas fotos da própria Vita, dentro do

---

<sup>22</sup> For the truth is I feel the need of an escapade after these serious poetic experimental books whose form is always so closely considered. I want to kick up my heels & be off.



mesmo. Podemos conjecturar sobre isso, com base também em várias anotações em seu diário relacionando Orlando e Vita, como reforça Silvia Anastácio (2006):

Portanto, fantasia, safismo, sátira e insensatez são temas presentes no romance. (...) Mas estudando a gênese do romance e lançando um olhar atento para o livro, reconhece-se uma caricatura que serve de chave mestra da narrativa. Trata-se de um cômico tributo a Vita e uma crítica social bem humorada que, desde o prefácio, revela um tom paródico, zombando e levantando questões sobre a história da Inglaterra e, também, sobre o movimento feminino. (ANASTÁCIO, 2006, p. 20-21)

Em outras palavras, o mote central para a condução da narrativa do livro é a genealogia da família Sackville-West em um único personagem – Orlando – que, por fim, acaba sendo ele próprio, Vita. Ao mesmo tempo, não puderam escapar de Woolf na contextualização da sociedade londrina dos quatro séculos em que se passa a história, por meio de uma cômica crítica da formação dessa sociedade, no que diz respeito ao sistema literário, à posição da mulher e à organização social e legal inglesa.

Desta forma, começara o processo de criação de *Orlando – a biography* (1928), que, apesar de fugir da estética modernista na qual Woolf se encontrava comprometida, renova a discussão do que é realidade e o que é ficção e de quem é responsável por cada uma delas. Isso se deve ao fato de a autora redefinir a noção de biografia e/ou romance que envolve a estética da produção do livro e que foi elaborado a partir de uma mistura de estilos e gêneros ficcionais diversos.

*Orlando* é biográfico ao relacionarmos aspectos pontuais de sua história com a vida de Vita Sackville-West ou mesmo ao levarmos em conta as citações diretas de poemas de Vita dentro do romance como obras escritas por Orlando, porém é também um romance, uma fantasia, uma história fictícia, como ela mesma fazia questão de enfatizar, quando alguns livreiros londrinos o expunham nas prateleiras de biografia –, pois ela própria o havia chamado assim, afirmavam eles (PAWLOWSKY, 2003).

No mesmo ano do lançamento de *Orlando*, Woolf havia escrito um artigo para a revista *Some People* no qual elogiava o trabalho de Harold Nicolson – marido de Vita – que em suas biografias não temia trilhar ambos os caminhos dos fatos e da ficção, compondo um texto que contava a vida “real” das pessoas, porém de forma estilisticamente poética (PAWLOWSKY, 2003, p. x). Pode-se perceber, portanto, que Woolf apreciava biografias que fugiam ao molde tradicionalista na sua construção, já antes de começar a escrever a sua.

A escolha pela biografia, como podemos observar, não fora mero acaso. Além do veemente elogio a Harold Nicolson, havia também a forte influência de seu pai, Leslie Stephen, primeiro editor do *Dictionary of National Biography*. Para Woolf deve ter sido como um embate metafórico contra os moldes vitorianos de se escrever biografias que vinham, necessariamente, de seu pai – homem que teve forte influência na formação literária da escritora e que ela admirava, apesar de saber que precisava superá-lo. E esse embate, entre realidade e ficção, nós podemos ver claramente no romance:

To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it – the poets and the novelists – can be trusted to do it, for this is one of the cases where the truth does not exist.<sup>23</sup> (WOOLF, 2003, p. 94)

Mesmo nesse trecho em que pode parecer que o biógrafo se coloca acima dos poetas e romancistas, na verdade há um nivelamento dos discursos quando este diz que aos artistas devem recorrer à descrição de sociedades passadas “de maneira confiável”.

A voz do biógrafo de Orlando não é uma voz confiante e precisa nas suas descrições. Ele se confunde quando Orlando está confuso, trata de outros assuntos quando o próprio Orlando tenta fugir de protagonizar a sua história, etc. Por exemplo, quando Orlando se encontra em um navio de volta para Inglaterra, há uma parada breve na costa da Itália, em que ela desce e volta no outro dia. Não há informação alguma do que acontecera fora do navio:

‘Ignorant and poor as we are compared with the other sex’, she thought, continuing the sentence which she had left unfinished the other day, ‘armoured with every weapon as they are, while they debar us even from a knowledge of the alphabet’ (and from these opening words it is plain that something had happened during the night to give her a push towards the female sex, for she was speaking more as a woman speaks than a man, yet with a sort of content after all), ‘still – they fall from the mast-head.’<sup>24</sup> (WOOLF, 2003, p. 78)

<sup>23</sup> Descrever com exatidão a sociedade londrina daquele ou mesmo de qualquer outro tempo ultrapassa os poderes do biógrafo ou historiador. Só aqueles que necessitam pouco da verdade, e não a respeitam – poetas e romancistas –, se acham em condição de fazê-lo, pois este é um dos casos em que a verdade não existe. (WOOLF, 2003, p. 127)

<sup>24</sup> “Por ignorantes e pobres que sejamos, comparadas com o outro sexo”, pensava, prosseguindo um raciocínio que deixara inacabado dias atrás, “armados, como estão, dos pés a cabeça, privando-nos até do

Como o próprio biógrafo suspeita, “devia ter acontecido alguma coisa de noite que a inclinava para o sexo feminino”, porém não está impresso no livro. É como se Orlando tivesse descido do barco e o biógrafo não. Ou seja, a confusão e o embate entre fato e ficção no romance não só é intencional como é parte constituinte e importante na formação do estilo do romance/biografia.

A linha temporal é constante e vem desde o século XVI até 1928, como em uma biografia comum, porém o início e o fim da história (nascimento e morte de Orlando) não se encontram impressos. O livro se inicia com Orlando aos dezesseis anos brincando com a cabeça de um mouro e termina exatamente no dia 11 de Outubro de 1928, com a volta de Shelmerdine ao lar. Podemos entender isso, como mais uma metáfora à imortalidade da personagem, que não tem princípio muito menos fim.

Outra característica que consideramos indispensável para a observação e compreensão do romance é da androginia da personagem Orlando – tanto física quanto mental – e de algumas outras com determinada relevância para a narrativa com quem este interage.

Já sabemos que em determinado ponto da narrativa Orlando muda de sexo, do masculino para o feminino e, assim, vive o resto de sua história. Porém, não queremos dizer que a partir apenas deste ponto a personagem tenha adquirido tal característica de dupla sexualidade. Desde o princípio da narrativa, a dubiedade sexual de Orlando é destacada: “*He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it (...)*”<sup>25</sup> (WOOLF, 2003, p. 5). Esta frase chama a atenção do leitor para o gênero ao qual a personagem pertence em contrapartida com suas roupas: em suma, características externas. No entanto, fica marcada, desde o princípio da narrativa, a questão da dubiedade sexual, que funciona como linha condutora de toda ela, apesar de que não há apenas exterioridade na androginia de Orlando. Tais características são consequências das elocuições interiores da mesma. À medida que Orlando vai mudando (e assim, também a sociedade) suas roupas e seu corpo, conseqüentemente, mudam.

---

conhecimento do alfabeto” (e por estas palavras iniciais, devia ter acontecido, de noite, alguma coisa que a inclinava para o sexo feminino, pois falava mais como uma mulher do que como um homem, e, além disso, com certa satisfação), “ainda assim caem dos mastros” (WOOLF, 2003, p. 105)

<sup>25</sup> Ele – porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo (...) (WOOLF, 2003, p. 9)

O aspecto andrógono se torna ainda mais importante quando o identificamos em outras personagens de certa relevância para narrativa. Sasha, a princesa russa, ao ser avistada por Orlando, por exemplo era por ele vista como “*a figure, which, whether boy’s or woman’s (...) filled him with the highest curiosity*”<sup>26</sup> (WOOLF, 2003, p. 17), pois tanto as roupas quanto a maneira de patinar, disfarçavam-na; a Arquiduquesa Harriet mais parecia, para Orlando “*a hare whose timidity is overcome by an immense and foolish audacity*”<sup>27</sup> (WOOLF, 2003, p. 55), uma mulher estranhamente alta e não feminina, que no decorrer da narrativa revela-se ser um homem, que se travestira para tentar ganhar o amor de Orlando; e Shelmerdine, homem por quem Orlando apaixonou-se instantaneamente ao conhecê-lo e que, durante uma conversa, dizem-se “*You’re a woman, Shel!’ she cried. ‘You’re a man, Orlando!’ He cried*”<sup>28</sup> (WOOLF, 2003, p. 124).’

Não é por acaso que Woolf molda seus personagens desta forma. A dubiedade sexual destes está intimamente ligada com suas personalidades, livres das amarras sociais e mais conscientes de si próprios e dos outros:

A ideia da androginia impregna esta fantasia, tomando a forma de uma excitante confusão entre os sexos. (...) Um livro enigmático e extravagante, **Orlando**; um livro escrito na primeira incandescência do entusiasmo, um tipo de hino à androginia. Virginia Woolf tinha descoberto que as barreiras entre os sexos poderiam ser diminuídas, que as agudas distinções que a feriam como velhas ofensas poderiam ser desgastadas até que perdessem seu ferrão. Suspeita-se que esta foi a libertação essencial que outros seguiram. (MARDER, 1975, pp. 107-108)

Portanto, a androginia sexual e mental das personagens de *Orlando* está intimamente ligada à ideia que Woolf tinha de libertação humana de certos grilhões da convivência social. Para ela, a sociedade fora construída sob a ênfase das qualidades ditas masculinas da mente, e isso gerou uma consequente exclusão das mulheres e das características ditas femininas do meio das organizações sociais. Assim, a androginia enquanto ideia de libertação humana fora trabalhada em sua coletânea de ensaios *Um Teto Todo Seu* (1985)<sup>29</sup>, cujo tema principal é a relação entre a mulher e a escrita

<sup>26</sup> Uma figura de homem ou de mulher (...) que o encheu da maior curiosidade. (WOOLF, 2003, p. 25)

<sup>27</sup> Uma lebre cuja timidez é sobrepujada por uma louca e imensa audácia. (WOOLF, 2003, p. 75)

<sup>28</sup> És mulher, Shel – disse ela. És homem, Orlando! – disse ele. (WOOLF, 2003, p. 168)

<sup>29</sup> As citações deste livro serão da seguinte fonte: WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

literária. Para Woolf, apenas harmonizando os lados masculino e feminino do cérebro, a boa literatura pode brotar e o(a) escritor(a) pode galgar a liberdade para dizer o que quiser. É perceptível tal relação no trecho a seguir:

É preciso haver um perfeito entendimento, na mente, entre o lado feminino e o masculino antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. A totalidade da mente deve estar escancarada, se quisermos ter o sentimento de que o escritor está comunicando a sua experiência com perfeita integridade. É preciso haver liberdade e é preciso haver paz. (WOOLF, 1985, p. 127)

Como o próprio Marder preferiu chamá-la de “androgenista” à feminista, já anteriormente citado, fica claro por meio dos trechos do romance e do ensaio acima que a articulação ensaística de uma atitude escritural e a construção estética andrógena de suas personagens têm relação direta com seu feminismo e que, pode-se dizer, é um feminismo da libertação humana, mais que apenas da libertação das mulheres. E dentro deste texto, Woolf tem plena consciência de que a liberdade mental só pode ser alcançada mediante uma liberdade financeira e, por isso, justifica-se o título: o escritor, porém e principalmente a escritora devem possuir dinheiro e um lugar específico apenas para escrever, onde estes não possam ser perturbados.

Não é apenas o caráter interno que Woolf prioriza no desenvolvimento de sua teoria ou condução de seu romance. Ainda em *Um Teto Todo Seu*, ao imaginar uma irmã para Shakespeare cujo gênio para a escrita seria semelhante a do dramaturgo, Woolf fala que esta, com certeza, fugiria de casa e morreria à míngua, às portas dos teatros públicos, nunca podendo nem sequer aprender a escrever seu próprio nome. Nesta metáfora, ela reforça a questão social que está intimamente envolvida com a ideia da mente andrógena e de liberdade: não basta possuir o dom para a escrita, é também preciso suporte financeiro e social para que este brote com exuberância e precisão. A mente andrógena relacionada com o dom para a escrita não é uma questão problemática em si, porém a época e a sociedade em que se está inserido é que pode vir a enxergá-lo como um problema. Um bom exemplo dessa questão pode ser observado em *Orlando*, que logo após a mudança de sexo da personagem, pouco se preocupa com ela, assim, passa a viver com os ciganos, uma sociedade em que, teoricamente e segundo a metáfora de Woolf, não há distinção entre a função de homens e de mulheres. É apenas

---

a bordo do navio que a levaria de volta para Inglaterra, que começa a pensar sobre sua atual situação:

It is a strange fact, but a true one, that up to this moment she had scarcely given her sex a thought. Perhaps the Turkish trousers which she had hitherto worn had done something to distract her thoughts; and the gipsy women, except in one or two particulars, differ very little from the gipsy men. At any rate, it was not until she felt the coil of skirts about her legs and the Captain offered, with the greatest politeness, to have an awning spread for her on deck, that she realized with a start the penalties and the privileges of her position.<sup>30</sup> (WOOLF, 2003, p. 75)

Como podemos ver, a posição de Orlando enquanto mulher só passou a ser considerada quando ela se encontrou dentro de uma sociedade que fora construída baseada em um modelo patriarcal de autoridade. Daí em diante, Orlando só poderá voltar a escrever após cumprir certas “condições” com aquilo que ela chama de “espírito da época” (aceitar sua posição de mulher, casar, etc.). A androginia como forma de libertação humana, segundo tentou construir Virginia Woolf, deve ser seguida não só de uma mudança interior, porém também de um desdobramento no seio da sociedade.

O feminismo de *Orlando*, quando analisado sob o prisma da androginia, está além da libertação da mulher, voltando-se à libertação do ser humano da maneira patriarcal, violenta e objetiva de pensar e agir. No entanto, é na linha histórica de quase quatrocentos anos que o romance abarca, onde podemos encontrar o poder do feminismo de Woolf.

Através da contextualização histórica que vem desde o final do século XVI até os princípios do século XX, quando o romance termina, é que Woolf nos faz perceber o quanto o mundo tem sido construído exclusivamente por homens (e para homens) e que a exclusão social da mulher não é um fato natural (ligado a sua provável fraqueza física ou inabilidade racional), porém ideológico.

Em cada capítulo, nós temos uma amostra diferente ou da petulância quase infantil e cômica do homem inglês ou de como a inabilidade feminina para a política ou para as letras fora historicamente construída: no capítulo I, Orlando julgava ter

---

<sup>30</sup> Embora pareça estranho, a verdade é que, até então, pouco se tinha preocupado com o seu sexo. Talvez as calças turcas, que até ali usara, tivessem concorrido para distrair seus pensamentos; e as ciganas, exceto em uma ou duas particularidades importantes, pouco diferem dos ciganos. De qualquer modo, só quando sentiu as saias enovelando-se-lhe nas pernas e quando, com a maior polidez, o capitão lhe propôs mandar armar um toldo especial para ela, no convés, só então percebeu, com um sobressalto, as responsabilidades e privilégios de sua condição. (WOOLF, 2003, p. 101)

autoridade sob Sasha pelo simples fato de amá-la e, ao ser abandonado, a amaldiçoa com insultos “que sempre tem recebido o seu sexo”. No capítulo II, a figura desprezível, tanto física quanto de personalidade, de Nick Greene<sup>31</sup> se destaca, mostrando o quanto, e desde sempre, escritores e críticos tem exaltado as glórias do passado e condenado as inovações do presente: seu objetivo é muito mais a fama que a “boa literatura”; além disso, quase no final do capítulo, percebemos o seu verdadeiro interesse em Orlando: que este lhe concedesse uma pensão. Já no capítulo III, quando ocorre a mudança de sexo de Orlando, basta enfatizarmos a metáfora criada por Woolf das três Irmãs (Pureza, Castidade e Modéstia) que exaltam qualidades vis e/ou mesquinhas como de homens de bem: uma sátira de Woolf às ditas qualidades viris, como a mentira, a hipocrisia e o conservadorismo. No capítulo IV, Orlando, já tendo se tornado mulher e fazendo o caminho de volta para a Inglaterra, finalmente percebe a posição que deverá assumir por ocasião de seu gênero e toma consciência de que, na verdade, homens e mulheres não são nem melhores ou piores que os outros. Ela tende, porém, a ficar do lado das mulheres, pois são os homens que têm tirado delas toda a possibilidade de independência (é também possível ver, novamente, a petulância e superficialidade dos “grandes” escritores ingleses da época, quando Orlando encontra Addison, Dryden e Pope). No capítulo V, além de estar ameaçada a perder sua mansão por ser mulher, Orlando não consegue escrever por não estar casada e, assim, não poderia ser uma “mulher de verdade”. É neste momento que ela conhece e se casa com Shelmerdine. Por fim, no capítulo VI, com seu anel de casamento no dedo, ela pode terminar de escrever seu livro de poemas e o publica; e apesar das ameaças de perder sua mansão, tendo dado a luz a um filho homem, ela, então, pode continuar na casa.

E esse recurso de contextualização também é usado em *Um Teto Todo Seu*, quando a personagem criada por Woolf para guiar o ensaio decide falar sobre o tema “mulher e ficção”. Começa a discussão abordando o tema “mulher e sua renda”. Assim, ela percorre as prateleiras da biblioteca do Museu Britânico, pela ordem do ano de publicação das obras e se depara com uma vasta diferença de quase nenhuma publicação de mulheres até o século XVIII, em contraste a um número maior e ainda pouco expressivo de publicações no século XX. E justifica:

---

<sup>31</sup> A relação entre as duas obras se estreita tanto que este mesmo personagem se encontra em ambos os livros.

Uma criatura muito estranha, complexa, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido. (WOOLF, 1985, p. 56)

(...) Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. Não tinham dinheiro, decerto; segundo o professor Trevelyan, eram casadas, quisessem ou não, antes de largarem as bonecas, aos quinze ou dezesseis anos. Teria sido extremamente incomum, mesmo considerando apenas essa amostra, que de repente uma delas houvesse escrito as peças de Shakespeare, concluí, e pensei naquele cavalheiro idoso, já morto, mas bispo, creio, que declarou ser impossível a qualquer mulher, do passado, presente ou porvir, ter a genialidade de Shakespeare. (...) (WOOLF, 1985, p. 58)

Woolf sentencia que as mulheres foram excluídas em um processo histórico e social que não as permitiam ter liberdade alguma para que pudessem fazer o que bem entendessem. A mulher sempre fora propriedade do patriarcado: antes do casamento, pertencia ao pai, após este, ao marido. O feminismo, tanto em *Um Teto Todo Seu* quanto em *Orlando*, mostra-se a partir de uma análise através dos tempos dos papéis que esta desempenhara. Ambas as obras mostram os caminhos percorridos pela mulher e, especialmente, pela escritora: “Os dois livros lidam com questões relacionadas à produção literária feminina, à linguagem, bem como tratam da busca de uma afirmação do sujeito através da arte” (ANASTÁCIO, 2006, p. 48).

### 2.3 A construção da personagem Orlando

Como já afirmamos anteriormente, Antônio Cândido descreve a criação das personagens de ficção considerando-os dentro de dois aspectos: ou há uma relativa fidelidade ou é total invenção. E dos graus que estes dois extremos abrangem, o autor apresenta sete tipos de possíveis técnicas de criação (como já expomos, anteriormente), das quais uma se encaixa perfeitamente para Orlando: possui um modelo real dominante, porém que recebe o acréscimo de vários outros modelos secundários.

O modelo real usado na criação de Orlando é, indubitavelmente, Vita Sackville-West, a quem o livro fora dedicado e a quem a autora relaciona seu



personagem, todo o tempo, em seus diários. Os outros modelos a ela adicionados são os seus antepassados. É também, a partir das pessoas com quem esta possuiu certa intimidade, que os outros personagens de certa relevância na narrativa são baseados. Para Pawlowsky, a relação entre Woolf e Vita foi rápida e intensa:

Woolf conheceu Vita em dezembro de 1922 e, de imediato, ficou tão encantada com a ancestralidade e a genealogia aristocrática de Vita que em menos de uma semana escreveu à ela pedindo uma cópia da história da família que a própria Vita havia escrito, *Knole and the Sackvilles*. Knole, o lar hereditário dos Sackvilles e o local do nascimento de Vita, se tornaria o centro arquitetural do romance de Woolf, enquanto Vita, seus ancestrais aristocratas e seus atuais amores povoariam o cenário do romance. Woolf também estava consciente, logo depois de conhecer Vita, que ela era uma ‘safista assumida – e, talvez... esteja de olho em mim, velha que sou’. Pelo menos duas observações sobre Vita surgiram imediatamente como temas na imaginação de Woolf: seus antepassados e a sua história aristocrática junto com sua sexualidade nada ortodoxa, ricamente sugestiva para desestabilizar visões sobre sexo e gênero. (PAWLOWSKI, 2003, p. vi)<sup>32</sup>

Como podemos perceber, duas características essenciais para a história de *Orlando* brotaram apenas desse relacionamento entre Woolf e Vita. Primeiramente, a dimensão aristocrática da família de Vita, sua hereditariedade e a relação que a família Sackville criara com a mansão. Mais de quatrocentos anos de história em uma única casa representados também em um único personagem. Posteriormente, a dúvida sexualidade de Orlando (sendo este Vita) representada não só na sua condição física, bem como, mental. Apesar de as problemáticas sobre sexo e sexualidade ficarem mais fortemente pontuadas no romance a partir do momento em que Orlando se torna mulher e volta para a Inglaterra, desde o princípio da narrativa ele parece não preocupar-se em sentir atração por mulheres ou homens:

A melon, an emerald, a Fox in the snow – so he raved, so he stared. When the boy, for alas, a boy it must be – no woman could skate with such a speed and vigour – swept on almost tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were

---

<sup>32</sup> Woolf and Vita Sackville-West had met in December 1922; and Woolf was immediately so taken with Vita’s ‘patrician’ bearing and heritage that she wrote just a month later asking Vita for a copy of the family history she had written, *Knole and the Sackvilles*. Knole, the hereditary home of the Sackvilles and Vita’s birthplace, would become the architectural centerpiece of Woolf’s novel, as Vita, her aristocratic ancestors and her contemporary lovers would people the novel’s landscape. Woolf was also aware, shortly after meeting Vita, that she was ‘a pronounced Sapphist – and may... have an eye on me, old tho I am’. At least two observations about Vita, then, had emerged early as themes in Woolf’s imagination: her aristocratic background and history coupled with her unorthodox sexuality, richly suggestive of destabilizing views of sex and gender.

out of the question. But the skater came closer. Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that; no boy had no breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea.<sup>33</sup> (WOOLF, 2003, p. 17)

Não foi prioridade para Orlando saber qual o sexo da tal figura que lhe motivava tanto interesse (por fim, descobrimos que era Sasha). Só a atração que esta lhe causava já lhe bastava para justificar a curiosidade. E mesmo quando imaginou que fosse um rapaz, irou-se, pois sabia que não seria de bom tom abraçá-lo, por mais que não parecesse importar-se de fazê-lo. Em outra ocasião, Orlando já mulher, traveste-se de homem e contrata uma prostituta, por pura diversão.

Sasha, como outros personagens andrógenos da narrativa, foram baseados em pessoas que passaram pela vida de Vita: a princesa russa é Violet Trefusis, uma mulher com quem Vita teve uma intensa paixão; o travestido Arquiduque Harry é Lord Lascelles, homem que havia proposto casamento a ela; e Shelmerdine é Harold Nicolson, esposo de Vita, assumidamente homossexual como ela. (PAWLOWSKY, 2003).

Várias outras características da personagem Orlando correlacionam-se, na visão de Pawlowsky, com Vita: o livro que Orlando escreve, *The Oak Tree*, é o mesmo *The Land* de Vita levemente disfarçado; das imagens que figuram algumas edições do romance (principalmente, edições inglesas), três foram retiradas dos arquivos pessoais dos Sackvilles, duas para representar Orlando (“Orlando as a Boy” e “Orlando as Ambassador”) e uma para o Arquiduque Harry, além de três fotografias de Vita (“Orlando on her return to England”, “Orlando about the year 1840” e “Orlando at the present time”).

As características que podemos obter de Orlando a partir do parâmetro proposto por Antônio Cândido, de comparação com Vita Sackville-West e seus ancestrais, são de especial importância. Elas justificam, entre outros aspectos, sua dubiedade sexual, sua nobreza, seu dom para a literatura, a luta na justiça para poder permanecer na casa onde cresceu, etc. Porém, elas abrangem somente aspectos pontuais

---

<sup>33</sup> Um melão, uma esmeralda, uma raposa na neve – assim delirava, assim a mirava. Quando o rapaz – porque, ai de mim! Tinha de ser um rapaz – mulher nenhuma poderia patinar com tanta velocidade e vigor – passou por ele quase na ponta dos pés, Orlando esteve para arrancar os cabelos, vendo que a pessoa era do seu sexo, e que os abraços eram impossíveis. Mas o patinador aproximou-se. Pernas, mãos, porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz teve jamais uma boca assim; nenhum rapaz teve aqueles peitos, nenhum rapaz teve, nunca, olhos daqueles, que pareciam pescados do fundo do mar. (WOOLF, 2003, p. 24)

de sua personalidade, composição física ou sentimental, não o abarcando de uma maneira mais geral. As características que mais nos chamam atenção em Orlando são sua imortalidade e sua androginia. Apresentamos, então, alguns desdobramentos e sua significação para a narrativa.

Quanto a sua imortalidade, não parece haver no romance motivo explícito ou aparente para ela. Na verdade, como já enfatizamos, a biografia de Orlando não nos conta nem sobre seu nascimento ou sua morte. O biógrafo (narrador) falta com um de seus principais deveres – já é uma amostra do peculiar estilo biográfico de Woolf. Há uma possível relação entre sua imortalidade e a “Grande Geadá”, cuja severidade era tamanha, que “... *a kind of petrification sometimes ensued*”<sup>34</sup> (WOOLF, 2003, p. 15). Tal relação se faz quando este episódio nos coloca diante de imagens como de pessoas congeladas no ato de algum de seus deveres, com braços estendidos e etc., fazendo parecer que o tempo havia parado. É nesse clima que Orlando conhece seu primeiro amor e, com ele, sua primeira grande decepção.

Outro trecho que podemos relacionar com sua imortalidade, ainda mais interessante que a metáfora da geada, é o que acontece com a personagem assim que é traído por Sasha, no início do segundo capítulo. Tendo humilhado suas pretendentes pelo seu romance com uma estrangeira e gerado a ira de alguns nobres e da própria corte, Orlando decide isolar-se e viver completamente sozinho em sua casa. Certa manhã, Orlando simplesmente não acorda e dorme por sete dias consecutivos, acordando no sétimo dia, como se nada tivesse acontecido.

Porém, suspeita o biógrafo que este não fora um sono comum:

But if sleep it was, of what nature, we can scarcely refrain from asking, are such sleeps as these? Are they remedial measures – trances in which the most galling memories, events that seem likely to cripple life forever, are brushed with a dark wind which rubs their harshness off and gilds them, even the ugliest and the basest, with a luster, an incandescence? Has the finger of death to be laid in the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? (...) Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? (...) Having waited well over half an hour for an answer to these questions, and none coming, let us get on with the story.<sup>35</sup> (WOOLF, 2003, p. 32)

<sup>34</sup> ... às vezes se dava uma espécie de petrificação (WOOLF, 2003, p. 23)

<sup>35</sup> Mas se aquilo foi sono – é difícil deixar de perguntar –, de que natureza são os sonos assim? Serão medidas reparadoras – transe em que as mais mortificantes lembranças, os acontecimentos que parecem capazes de invalidar a vida para sempre são roçados por uma asa sombria que lhes alisa a aspereza e os doura, mesmo aos mais feios e vis, com brilho e incandescência? Terá o dedo da morte de pousar de vez em quando no tumulto da vida para evitar que ele nos despedace? (...) Teria Orlando – despedaçado pelo

Se para que o tumulto da vida não nos destrua deve-se dormir (morrer) por um determinado tempo para depois voltarmos à vida, o sono de Orlando, que durara uma semana, pode, talvez, ter provocado nele um efeito extraordinário de aumento do tempo de vida. Ressaltamos, também, que esta não fora a única vez que um sono de tal natureza apoderara-se da protagonista. No momento de sua mudança de sexo, sucedeu que Orlando, em meio a um grande tumulto, fugira para o seu quarto e lá adormecera, novamente, por sete dias consecutivos, ao final dos quais, acordara transformada em uma mulher.

Porém, como o próprio narrador-biógrafo afirma, não há resposta para a dúvida da natureza e dos efeitos destes sonos. O que nos parece, analisando enquanto recursos literários, tanto a imortalidade de Orlando quanto o fato de não serem descritos nem seu nascimento ou sua morte, é de que o biógrafo pegando a narrativa já em andamento, como uma nova forma de estruturar o gênero biográfico, concede a Orlando um novo significado para sua imortalidade: não é que ele/ela seja imortal, mas simplesmente, que sempre existiu.

Tal discussão pode ser associada à relação de admiração de Woolf para com a família Sackville-West. Um dos aspectos que mais chamavam a atenção na referida família era a sua extensa genealogia e a sua tradição. Assim, podemos perceber outra forma pela qual o romance pode ser abordado: quanto à questão da tradição, especialmente da tradição literária. Ao narrar a história de um nobre escritor durante quase quatro séculos, Woolf traça, de maneira jocosa e crítica, um apanhado da historiografia literária inglesa, a evolução do escritor e a entrada das mulheres neste meio. Por isso, é que, talvez, não interessa ao biógrafo a natividade de Orlando: ele nos é apresentado inicialmente na euforia de seus primeiros escritos, ainda na adolescência. Ademais, talvez seja por isso que Orlando não morre e a narrativa se encerra no mesmo dia de lançamento do livro, pois o escritor persiste e continua evoluindo, até os dias de hoje.

---

seu extremo padecimento – morrido por uma semana, e renascido depois? (...) Depois de esperarmos mais de meia hora por uma resposta, e vendo que não vem nenhuma, continuemos com a narrativa. (WOOLF, 2003, p. 47)

Ainda nos é possível fazer tal afirmação se enxergarmos a personagem Orlando como uma “alegoria” de vários personagens e figuras de diversos tempos diferentes em um único ser. Alfredo Bosi (2003) define alegoria desta forma:

Os aspectos particulares nos quais a vida universal se prisma são recalçados, reduzidos, enfim supressos em favor de uma designação genérica (*designatio*: significação de cima para baixo), que tudo abraça e nada estreita em suas malhas excessivamente largas. (BOSI, 2003, p. 113)

Em suma, um ser moldado por características gerais e com o qual vários outros se identificam facilmente. Orlando é, portanto, uma alegoria da família Sackville-West, todos os seus patriarcas e líderes, a história de cada um deles naquela mansão e, ao mesmo tempo, uma alegoria do escritor(a) literário, as dificuldades e idiossincrasias às quais era submetido em diferentes épocas da literatura inglesa, especialmente a partir da mudança de sexo, da escritora inglesa, seus percursos e suas limitações. Por isso, podemos relacionar sua personalidade às particularidades de Vita ou de sua família e, ao mesmo tempo, com qualquer outro/outra escritor/escritora que possa ter enfrentado as mesmas dificuldades.

Em *Um Teto Todo Seu* vemos que as mulheres na Idade Média não poderiam ter escrito literatura, pois não tinham condições mínimas para tal atividade (financeiras, sociais e mentais), ao que Woolf afirma já sobre o século XX que, com mais alguns anos, com um pouco mais de liberdade e dinheiro próprio, elas terão a capacidade de se libertar e de escrever o que quiserem. Esse desejo é realizado metaforicamente na personagem alegórica de *Orlando*:

Assim, uma hipótese que foi levantada por Virginia Woolf, na palestra proferida em uma escola para moças, *A Room of One's Own* acaba sendo posta em prática ficcionalmente, na construção do romance *Orlando*. O protagonista do romance atravessa séculos para se libertar de seus grilhões e ser reconhecida como poeta, assim realizando, passo a passo, as projeções mentais de Virginia Woolf em *A Room of One's Own*. (ANASTÁCIO, 2006, p. 49)

Assim, sua política feminista de libertação da mulher e da escritora se torna arte na composição ficcional de *Orlando*. O romance não é apenas uma homenagem a Vita Sackville-West: Orlando é Vita, porém transcendendo para muito além de uma

única fonte inspiradora. Dentro dele(a) há várias outras figuras da história e da civilização inglesa, principalmente mulheres que se atreviam a escrever.

A biografia de Orlando marca, artisticamente, o desejo que Woolf sentia de se libertar e libertar as mulheres das amarras da sociedade que o patriarcado havia moldado para elas. Nosso argumento é de que a história dele(a) é marcada por um forte desejo de liberdade.

Orlando, enquanto adolescente, não possui esse desejo, pois dado o seu sexo masculino e a sua pouquíssima idade, já seria aparentemente livre ou, pelo menos, desimpedido de maiores deveres. Podemos notar isso logo a partir das primeiras páginas do romance em que, em pouco tempo, percebemos que suas atividades e seus humores mudam rapidamente, quase que de parágrafo a parágrafo.

He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters. (...) Orlando's father, or perhaps his grandfather, had struck it from the shoulders of a vast Pagan who had up under the moon in the barbarian fields of Africa; (...)

But to continue – Orlando slowly drew in his head, sat down at the table, and, with the half-conscious air of one doing what they do every day of their lives at this hour, took out a writing book labeled 'Aethelbert: A Tragedy in Five Acts', and dipped an old stained goose quill in the ink.(...)

There is perhaps a kinship among qualities; one draws another along with it; and the biographer should here call attention to the fact that this clumsiness is often mated with a Love of solitude. Having stumbled over a chest, Orlando naturally loved solitary places, vast views, and to feel himself forever and ever and ever alone.<sup>36</sup> (WOOLF, 2003, pp. 5-6-7)

Aqui enfatizamos o que era, talvez, a primeira adolescência do rapaz. Mostrado, nas primeiras linhas, em uma atividade exclusivamente pueril para um menino de sua idade, vemos que logo a abandona e volta-se para a escrita literária. E, por fim, tropeçando por entre a casa, pois era desajeitado, corre às planícies para atender a lugares abertos e passa horas e horas debaixo do carvalho que lhe era predileto, já que, também, nutria certo amor à solidão.

---

<sup>36</sup> Ele – porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo – estava atacando a cabeça de um mouro, que pendia das vigas. (...) O pai de Orlando, ou talvez o avô, decepara-a dos ombros de um vasto infiel que aparecera, de repente, sob a lua, nos campos bárbaros da África; (...) Mas, prosseguindo: Orlando encolheu lentamente o pescoço, sentou-se a mesa, e, com o ar semiconsciente de quem está fazendo o que faz todos os dias de sua vida a essa hora, sacou de um caderno com o título: *A Ethelbert; Tragédia em cinco atos*, e mergulhou na tinta uma velha e manchada pena de ganso. (...) Há, talvez, um parentesco entre as qualidades; uma arrasta a outra consigo, e o biógrafo chamaria aqui a atenção para o fato de que este desajeitamento acompanha muitas vezes o amor a solidão. Tendo tropeçado numa arca, Orlando gostava naturalmente de lugares solitários, de vastas perspectivas, e de sentir-se para sempre, sempre e sempre sozinho. (WOOLF, 2003, pp. 9-11-12)

Porém, à medida que crescia, esse turbilhão de desejos começava a mudar:

Certain it is that he had always a liking for low company, especially for that of lettered people whose wits so often keep them under, as if there were sympathy of blood between them. At this season of life, when his head brimmed with rhymes and he never went to bed without striking off some conceit, the cheek of an innkeeper's daughter seemed fresher and the wit of a gamekeeper's niece seemed quicker than those of the ladies at Court.

(...)

Soon, however, Orlando grew tired, not only of the discomfort of this way of life, and of the crabbed streets of the neighborhood, but of the primitive manners of the people. (...), and appeared once more at the Court of King James. He was young, he was rich, he was handsome. No one could have been received with greater acclamation than he was.<sup>37</sup> (WOOLF, 2003, pp. 12-13-14)

Orlando, com a maioria chegando, começava a procurar por companhia. Primeiramente, preferiu a de pessoas de classes menos favorecidas socialmente, pois, para ele, elas pareciam menos tediosas e mais divertidas que as da corte. Havia entre ele e esse tipo de gente (escritores, marinheiros, etc.) uma ligação quase que sanguínea. Porém, ao enfadar-se dessa diversão, decide voltar à corte, encontrar seus “pares” e noivar.

É a partir desse momento que as coisas começam a mudar, quando Orlando decide viver em sociedade. Ele, até então, havia escrito suas peças, amado várias moças, trilhado os caminhos da solidão e da companhia, despreocupadamente. Porém, tentando se estabelecer no seio da sociedade, algumas concessões precisavam ser feitas e Orlando não parecia muito bem preparado para elas.

Por estar noivo de uma dama da corte, quando conhece e se apaixona por Sasha, Orlando começa a ser visto com maus olhos e, por isso, para ficar com a princesa russa, escapa com ela entre o povo e decide que devem fugir para viverem o seu amor. Quando esta não aparece no lugar combinado para a fuga, momento que marca também o fim da Grande Geada com a “libertação do rio” de sua prisão de gelo, Orlando se sente perdidamente ultrajado e é praticamente expulso do convívio da corte:

---

<sup>37</sup> É certo que sempre gostava de companhia de gente baixa, especialmente da dos homens de letras, cujo talento tantas vezes os conserva em nível inferior – como se houvesse entre eles uma simpatia de sangue. Por essa época de sua vida, em que cabeça lhe transbordava de versos, e nunca se deitava sem perpetrar algum epigrama, a cara da filha de um estalajadeiro lhe parecia mais fresca, e o engenho da sobrinha de um couteiro mais vivo que o das damas da corte. (...) Em breve, porém, Orlando se cansou, não só do desconforto desse gênero de vida e das tortuosas ruas da vizinhança, como também dos costumes primitivos dessa gente. (...), e voltou para a corte do rei Jaime. Era jovem, era rico, era belo. Ninguém podia ser recebido com maior aclamação. (WOOLF, 2003, pp. 20-21)

In the Summer of that disastrous winter which saw the frost, the flood, the deaths of many thousands, and the complete downfall of Orlando's hopes – for he was exiled from Court; in deep disgrace with the most powerful nobles of his time; (...) – in that summer Orlando retired to his great house in the country and there lived in complete solitude.<sup>38</sup> (WOOLF, 2003, p. 31)

É, também, nesse mesmo episódio que, pela primeira vez, Orlando dorme durante sete dias seguidos. Ao despertar, passa a nutrir um amor infundável pela literatura: por lê-la e escrevê-la. É nesse momento também que começa a luta de Orlando por liberdade, a libertação que Woolf prega em seu *Um Teto Todo Seu*: a liberdade de poder deixar a mente criativa fluir e escrever o que quiser.

A leitura e a escrita para um nobre do início do século XVII era algo detestável e condenável. Percebemos isso no próprio teor do discurso do biógrafo (narrador): “... *he was a nobleman afflicted with a love of literature. Many people of his time, still more of his rank, escaped the infection and were thus free to run or ride and make love at their own sweet will.*”<sup>39</sup> (WOOLF, 2003, p. 35), que mostra claramente como era considerada de baixo prestígio social tal atividade. E reforça, mais adiante, que apesar de Orlando possuir várias peças e alguns poemas escritos, nem mesmo à sua mãe tinha se atrevido mostrar, pois escrever, se não pior, publicar, era algo imperdoável para um fidalgo.

Tamanho era seu encanto com a literatura, que decidira conhecer um dos grandes poetas de seu tempo: o fictício, Nicholas Greene. Tão maior, também, fora a decepção que sentira ao deparar-se com criatura tão mesquinha, de rosto desarmônico e costas encurvadas, que não sabia fazer mais nada além de reclamar e falar mal da literatura que era produzida naquele momento na Inglaterra. E, mesmo relutante, entregou ao poeta uma tragédia sua, para que este a avaliasse. E a reação de Greene não podia ter sido outra:

The subject was made for him. A noble lord at home. A visit to a Nobleman in the country – his new poem was to have some such title as that. Seizing the

---

<sup>38</sup> No verão daquele calamitoso inverno que viu a geada, a inundação, tantos milhares de mortes e completa derrota das esperanças de Orlando – pois foi exilado da corte; caiu em desgraça com os nobres mais poderosos do seu tempo; (...) –, naquele verão, Orlando retirou-se para a sua grande casa de campo, e aí viveu em completa solidão. (WOOLF, 2003, p. 46)

<sup>39</sup> ... Orlando era um fidalgo afligido pelo amor a literatura. Muita gente de seu tempo, mais ainda, da sua hierarquia, se livrou desse mal, e tinha assim a liberdade de correr, cavalgar ou amar como bem lhe apetece. (WOOLF, 2003, p. 51)



pen with which his little boy was tickling the cat's ears, and dipping it in the egg-cup which served for inkpot, Greene dashed off a very spirited satire there and then. It was so done to a turn that no one could doubt that the young Lord who was roasted was Orlando; his most private sayings and doings, his enthusiasms and follies, down to the very colour of his hair and the foreign way he had of rolling his r's, were there to the life.<sup>40</sup> (WOOLF, 2003, pp. 45 e 46)

Já decepcionado com a figura do escritor literário após o encontro com Greene, mais ainda ficou após ler a sua sátira. A partir desse momento, Orlando se isola novamente da sociedade e para de escrever. É a primeira vez que por conta de alguma amarra social Orlando não poderia praticar aquilo que mais amava: o exercício literário. Sendo fidalgo, bem educado, rico e jovem, nunca encontraria lugar em que pudesse exercer seu dom.

Orlando passa por diversas outras situações de deslocamento ou de desajuste semelhantes a esta no decorrer da narrativa, principalmente depois de se tornar mulher. Com os ciganos, ela não poderia nem se atrever a dizer a palavra “belo”, haja vista não haver no vocabulário daquele povo. Ao retornar para a Inglaterra, reencontrando a sua mansão, seus ancestrais e suas conquistas, apesar do perigo de ser despejada (pois, sendo mulher e solteira não poderia possuir coisa alguma), decide continuar a escrever em seu manuscrito *The Oak Tree*, o que lhe é impedido pelas constantes visitas do Arquiduque Harry pedindo-a em casamento:

The Archduke apologised. He commanded himself sufficiently to say that he would leave her now, but would return on the following day for his answer. That was a Tuesday. He came on Wednesday; he came on Thursday; he came on Friday; and he came on Saturday. It is true that each visit began, continued, or concluded with a declaration of love, but in between there was much room for silence. They sat on either side of the fireplace and sometime the Archduke knocked over the fire-irons and Orlando picked them up again. (...) Indeed, Orlando was at her wit's end what to talk about and had she not be thought her of a game called Fly Loo, at which great sums of money can be lost with very little expense of spirit, she would have had to marry him, she supposed; for how else to get rid of him she knew not. By this device, however, and it was a simple one, needing only three lumps of sugar and a

---

<sup>40</sup> O tema estava feito para ele. Um fidalgo em sua casa. Visita a um nobre no campo – seu novo poema devia ter um título mais ou menos assim. Agarrando a pena com a qual o seu filhinho estava fazendo cócegas nas orelhas do gato, e mergulhando-a no copinho de ovo que servia de tinteiro, compôs imediatamente uma espirituosíssima sátira. De tal modo a compôs que ninguém podia ter dúvidas de que o jovem nobre ridicularizado não fosse Orlando; seus ditos e atos mais secretos, seus entusiasmos e loucuras ali estavam ao vivo, junto com a cor exata do seu cabelo e seu modo estrangeiro de pronunciar os *rr*. (WOOLF, 2003, pp. 64 e 65)

sufficiency of flies, the embarrassment of conversation was overcome and the necessity of marriage avoided.<sup>41</sup> (WOOLF, 2003, pp. 88 e 89)

Justamente pela posição social que devia ocupar devido ao seu sexo, Orlando não poderia simplesmente dispensar as visitas do arquiduque e, assim, ter tempo para escrever. Por mais tediosas ou inúteis que fossem suas visitas, Orlando teria que recebê-lo. Sabiamente, soube desviar a atenção do Arquiduque para outro assunto que não fosse o casamento com a invenção do jogo. Porém quando o próprio jogo começou a tornar-se enfadonho, não sabendo muito bem o que fazer, pois “... *she was still awkward in the arts of her sex, and as she could no longer knock a man over the head or run him through the body with a rapier (...)*” (WOOLF, 2003, p. 89)<sup>42</sup> passou a trapaceá-lo com uma mosca morta, o que em pouco tempo – ela sabia – ele descobriria. E, tendo realmente descoberto, irritou-se furiosamente, partiu e nunca mais voltou.

Outra situação que evidencia a pressão social que impedia Orlando de escrever seu poema acontece na era Vitoriana. Ao tentar escrever alguns excertos de sua poesia, Orlando de repente tem um sobressalto e solta a pena. Levantando-se e debruçando-se sobre sua janela, começa a sentir uma estranha vibração em seu corpo, passando por suas pernas, sua espinha e seus cabelos:

But all this agitation seemed at length to concentrate in her hands; and then in one hand, and then in one finger of that hand, and then finally to contract itself so that it made a ring of quivering sensibility about the second finger of the left hand. (...) Orlando felt positively ashamed of the second finger of her left hand without in the least knowing why. (WOOLF, 2003, p. 118)<sup>43</sup>

<sup>41</sup> O arquiduque desculpou-se. Dominou-se suficientemente para dizer-lhe que agora a deixava, mas voltaria no dia seguinte a fim de saber a sua resposta. Era terça-feira. Veio na quarta, veio na quinta, veio na sexta e veio no sábado. É verdade que cada visita começava, continuava ou acabava com uma declaração de amor; mas nos intervalos havia muito espaço para o silêncio. Sentavam-se de cada lado da lareira, e às vezes o arquiduque deixava cair as tenazes e Orlando tornava a apanhá-las. (...) Na verdade, Orlando estava esgotando seus temas de conversação, e, se não lhe tivesse ocorrido um jogo chamado *fly loo*, que permite perder grandes somas de dinheiro com muito pouco dispêndio de espírito, teria tido de casar com o arquiduque, supunha – pois não via outro modo de livrar-se dele. Mas, com esse estratagema, aliás bem simples, que requeria apenas três torrões de açúcar e uma quantidade suficiente de moscas, vencia-se o embaraço da conversação e evitava-se a necessidade do casamento. (WOOLF, 2003, p. 119)

<sup>42</sup> (...) ela, porém, ainda era pouco entendida nas artes do seu sexo, e, como já não podia dar uma pancada na cabeça de um homem, nem atravessar-lhe o corpo com uma estocada... (WOOLF, 2003, p. 120)

<sup>43</sup> Mas toda essa agitação parecia afinal concentrar-se-lhe nas mãos; depois, numa das mãos, depois, num dedo dessa mão, e depois, finalmente, contrair-se de modo a formar um anel de trêmula sensibilidade em redor do segundo dedo da mão esquerda. (...) Até que a pobre Orlando se sentiu positivamente envergonhada do segundo dedo da mão esquerda, sem ao menos saber por quê. (WOOLF, 2003, p. 160)

A agitação a tomara de conta e, mesmo sabendo a origem de tal desconforto, não conseguia compreendê-lo. Foi então que, pela primeira vez, percebeu o anel de casamento de Bartholomew, sua empregada e, pedindo para tocá-lo, esta se vira bruscamente dizendo que não, como se estivesse disposta a protegê-lo com sua própria vida, afirmando que nem o bispo, nem o papa ou mesmo a rainha Vitória poderiam retirá-lo de seu dedo. É a partir deste momento que Orlando percebe a importância do casamento na sociedade inglesa da era vitoriana, a enorme quantidade de casais em todos os lugares que ela frequenta e, por fim, entende a razão para seus estremecimentos.

Mais ainda, Orlando procura uma explicação na natureza, pergunta-se por que tal importância a vida em par passou a ter naquela época e não encontra: a natureza, os animais, tudo continuava exatamente igual desde a era elisabetana. Só pôde assumir que tal importância fora dada ou pela rainha Vitória ou por lorde Melbourne. Orlando procurava uma solução para poder voltar a escrever:

There was nothing for it but to buy one of those ugly bands and wear it like the rest. This she did, slipping it, overcome with shame, upon her finger in the shadow of a curtain; but without avail. The tingling persisted more violently, more indignantly than ever. She did not sleep a wink that night. Next morning when she took up the pen to write, either she could think of nothing, and the pen made one large lachrymose blot after another, or it ambled off, more alarmingly still, into mellifluous fluencies about early death and corruption which were worse than no thinking at all. (...) Though the seat of her trouble seemed to be the left hand, she could feel herself poisoned through and through, and was forced at length to consider the most desperate of remedies, which was to yield completely and submissively to the spirit of the age, and take a husband. (WOOLF, 2003, p. 120)<sup>44</sup>

O pior de sua agitação, mesmo que concentrada na mão esquerda, era que Orlando agora já não conseguia mais escrever. Aquilo que Woolf chamou de “espírito da época” não permitia que Orlando escrevesse, pois era uma mulher na era vitoriana e não estava casada. Como se o espírito perguntasse a Orlando como poderia ser uma

---

<sup>44</sup> Não havia outro remédio se não comprar um desses aros, e usá-lo, como todo o mundo. Assim fez, coberta de pejo, escorregando-o pelo dedo abaixo, à sombra de uma cortina – mas sem resultado. A vibração persistia mais violenta, mais revoltante do que nunca. Não pregou os olhos, aquela noite. Na manhã seguinte, quando tomou da pena para escrever, ou não podia pensar em nada, e a pena fazia sucessivos e lacrimejantes borrões, ou, o que ainda era mais alarmante, perdia-se em melífluas divagações sobre a morte precoce e a corrupção, o que era pior do que não pensar em nada. (...) Assim, apesar do sítio de sua perturbação parecesse a mão esquerda, sentiu-se envenenada de alto a baixo e foi forçada, afinal, a pensar no mais desesperado dos remédios, que era render-se completamente e submissamente ao espírito da época e arranjar um marido. (WOOLF, 2003, p. 162)

verdadeira escritora, se nem ao menos era uma verdadeira mulher, pois não tinha marido.

Ao final deste capítulo, Orlando se encontra e casa com Shelmerdine, que logo precisa partir depois do casamento. No capítulo seguinte, Orlando vendo-se novamente sozinha em sua mansão, porém estando agora casada, atreve-se novamente a pegar a pena e escreve. Logo, seu texto é avaliado pelo “espírito da época”:

Orlando now performed in spirit (for all this took place in spirit) a deep obeisance to the spirit of her age, such as – to compare great things with small – a traveler, conscious that He has a bundle of cigars in the corner of his suitcase, makes to the customs officer who has obligingly made a scribble of white chalk on the lid. For she was extremely doubtful whether, if the spirit had examined the contents of her mind carefully, it would not have found something highly contraband for which she would have had to pay the full fine. (...) And she heaved a deep sigh of relief, as, indeed, well she might, for the transaction between a writer and the spirit of the age is one of infinity delicacy, and upon a nice arrangement between the two the whole fortune of his works depends. Orlando had so ordered it that she was in an extremely happy position; she need neither fight her age, nor submit to it; she was of it, yet remained herself. Now, therefore, she could write, and write she did. She wrote. She wrote. She wrote. (WOOLF, 2003, p. 131)<sup>45</sup>

Orlando, finalmente, sentira-se livre para escrever o que bem quisesse. Ao enfatizar que ela não necessitava “combater sua época”, Woolf recorda, como também o faz em *Um Teto Todo Seu*, as mulheres que precisavam brigar com seus pais ou maridos para terem um espaço para escrever. E, como consequência de tanta disputa, acabavam encharcando as suas páginas de ódio, desesperança e rancor. Ao casar-se (apesar de seu marido pouco estar em casa, da sua dúvida sexualidade e do “conteúdo da sua mente”), Orlando criou um pacto de paz com o espírito da época vitoriana para poder escrever livremente, o que bem lhe proveesse a inspiração. Ao final do romance, Orlando tem seu livro publicado e dado à luz a um menino, filho de Shelmerdine e, com isso, ganha o direito de permanecer na sua mansão.

---

<sup>45</sup> Orlando agora prestou em espírito (porque tudo isso aconteceu em espírito) uma profunda reverência ao espírito da época, tal como a que faz – para comparar coisas grandes com pequenas – um viajante consciente de levar um maço de cigarros no canto da mala ao guarda da alfândega, que amavelmente lhe põe um traço de giz na tampa. Pois Orlando tinha sérias dúvidas de que, se o espírito examinasse cuidadosamente o conteúdo de sua mente, teria encontrado algum contrabando pelo qual devesse pagar a maior das multas. (...) Deu um profundo suspiro de alívio, como bem merecia, porque a transação entre o escritor e o espírito da época é de infinita delicadeza, e é de perfeita concordância dos dois que depende a sorte das suas obras. Orlando tinha ordenado tão bem as coisas, que estava numa posição extremamente feliz; não necessitava combater sua época nem submeter-se a ela. Pertencia-lhe sendo quem era. Por isso, podia escrever, e escreveu. Escreveu. Escreveu. Escreveu. (WOOLF, 2003, p. 177)

Assim, a construção da personagem Orlando permeou diversos âmbitos do real, das pessoas em redor da escritora, da história e da literatura inglesa, das mulheres escritoras e da luta por um espaço para escrever. Em primeiro lugar, a inspiração foi claramente Vita Sackville-West e a perda de sua mansão a quem a autora pretendia homenagear devolvendo, simbolicamente, a mansão para ela em *Orlando*. Este fato facilmente se comprova desde as primeiras notas sobre o romance nos diários de Woolf até as evidências históricas e factuais dentro do próprio romance que o ligam a Vita (a sua vida amorosa, seus poemas e suas fotos). Com o processo de escrita, Woolf passa a levar seu livro mais a sério do que uma simples homenagem e a personagem passa a ser envolta por suas ideias sobre sexualidade e feminismo da época. Tais ideias são claramente mais trabalhadas em seu ensaio *Um Teto Todo Seu*, cuja escrita fora realizada durante a feitura do romance, daí a conexão direta. Por isso, Orlando é uma personagem em parte biográfica, diretamente ligada a sua homenageada, e em parte alegórica, unindo vários escritores e escritoras de universos diferentes em busca, unicamente, da liberdade e de um espaço para escrever.

Agora, vamos nos voltar para as questões da adaptação cinematográfica de Orlando, a formação de Sally Potter nos diversos campos das artes em que atuou e produziu, o contexto de produção do filme, a construção estética e ideológica da personagem cinematográfica e a relação desta com a do romance.

### 3. A TRADUÇÃO DE *ORLANDO* PARA O CINEMA

Neste capítulo, delinearemos alguns aspectos que consideramos importantes na compreensão do cinema de Sally Potter, antes de analisarmos traços da narrativa de *Orlando*, com foco no personagem principal. Partiremos, primeiramente, de um breve contexto histórico do desenvolvimento estético da produção da diretora antes e depois de *Orlando*. Em seguida, discutiremos, especificamente, a estética do filme *Orlando*, sua hibridação e seu vanguardismo. E, por fim, vamos expor alguns parâmetros utilizados pela diretora na adaptação da personagem romanesca para o cinema, considerando alguns aspectos, tais a escolha da atriz para interpretá-lo, a construção das falas, o fim do filme que, diferente do livro, estende-se até meados dos anos 90 a configuração do desejo de liberdade de Orlando no filme. A escolha da personagem principal como foco de nossas análises é estratégica dada a sua complexa construção por Woolf: um ser alegórico que se relaciona diretamente com Vita e sua família e com as várias gerações de autores e autoras ingleses; apresenta dubiedade em seu sexo, tem caráter andrógino; bem como o duplo desejo de se libertar e pertencer (ser aceito) à sociedade, para que possa, ao mesmo tempo, escrever seu poema e ter um lar, “um teto todo seu”. Relacionaremos as características da personagem romanesca à construção estética do cinema de Sally Potter a fim de mostrar como se deu a reconstrução do universo literário de Woolf no cinema, que aspectos desse universo se relacionam com a estética de Potter e quais deles foram ressignificados pela diretora. Nossa hipótese é de que a personagem cinematográfica é destituída de seus aspectos particulares a Woolf (como o universo de leitura e escrita literária e sua ligação com Vita Sackville-West) e reconstruída a partir de uma perspectiva pós-colonial particular de Sally Potter, mantendo-se a discussão sobre sexo e sexualidade, sua relação com independência e liberdade, porém atualizando as discussões para uma visão de mundo do final do século XX.

#### 3.2 A poética de Sally Potter

##### 3.1.1 *Sally Potter: formação artística e a poética de seus filmes*

Aos 14 anos, Sally Potter declarou a seus parentes e amigos mais próximos que iria se tornar uma cineasta. Apesar da antecipação da decisão, o fato se concretizou,

e passados mais de 30 anos, sua produção já alcança quase vinte filmes, entre ficções, curtas e documentários e, neste momento, ela está preparando mais um filme, com previsão de lançamento para 2013. Porém, apesar da decisão precoce sobre o meio com o qual iria se expressar artisticamente, não foi com câmera ou roteiro que Potter iniciou sua produção (ou formação) artística.

Desistiu do ensino médio ainda na adolescência para estudar artes e no final dos anos 60 ela já havia estudado em pelo menos três escolas de artes diferentes – Camden Art Centre, Central St Martins e Chelsea School of Arts (MAYER, 2009). O início da sua carreira artística foi marcado por apresentações em espaços urbanos – como praças, ruas e universidades – com performances que misturavam dança e teatro. Nos primeiros anos da década de 70, Potter entrou para a School of Contemporary Dance, onde teve aulas sobre dança contemporânea e participou de diversas apresentações urbanas e/ou teatrais. E entre os anos de 1975 e 1978, ela mudou novamente seu meio de expressão para estudar improvisação musical e *avant-jazz* com a Portsmouth Sinfonia, em que teve aulas de canto e de regência.

Posteriormente, esta formação mista no universo das artes em geral marcaria de forma contundente a produção cinematográfica de Potter, não apenas em termos estéticos, mas também em termos social e político, como abordaremos mais adiante. Outro fato importante de frisar é que, nessas duas décadas de estudos em diversos ramos das artes, Potter não deixou de lado a sua vocação para o cinema. Muito pelo contrário, assim como na sua posterior produção cinematográfica, em que seus filmes são trabalhados de maneira mista, com várias formas de arte, ela sempre encontrava um jeito de unir suas primeiras experiências performáticas de teatro, dança e música, com vídeos que ela produzia. Sophie Mayer esclarece que:

Enquanto o universo da dança experimental era completamente distinto do universo dos filmes de vanguarda, Potter, facilmente, criava pontes entre eles, como foi o caso da produção de três filmes a serem projetados durante as performances; em 1968 *Daily* e *The Building* eram ambos apresentados no ArtsLab, e dois anos depois *Hors D'Oeuvres* no The Place.<sup>46</sup> (MAYER, 2009, p. 04)

O primeiro desejo pela arte cinematográfica não havia desaparecido. Ainda segundo Mayer, a razão para estes estudos mais gerais sobre as artes por parte de Potter

---

<sup>46</sup> While the worlds of experimental dance and avant-garde film were distinct, Potter had briefly bridged them by making three short films for projection with performance; in 1968 *Daily* and *The Building* were both performed at the ArtsLab, and two years later *Hors D'Oeuvres* appeared at The Place.

seria no intuito de poder produzir seus filmes “como performances”: filmes que, além de prenderem a atenção do público, também fossem capazes de tocá-lo, fazê-lo consciente de que o tema tratado é algo que pertence ao espectador e que este é chamado/convidado a tomar parte na discussão.

De uma maneira diferente, porém não totalmente oposta à opinião de Mayer, Catherine Fowler vê na formação mista de Potter uma tentativa de “encontrar um lugar” no mundo das artes como uma artista e, principalmente, como uma artista do sexo feminino:

Apesar dos filmes de Potter circularem em um contexto internacional, onde há mais mulheres dirigindo, a escassez de um modelo feminino pode ter sido uma das razões para ela ter procurado a literatura, a dança, e a música na tentativa de encontrar interesses mútuos e companhias criativas.<sup>47</sup> (FOWLER, p. 4, 2008)

Como observamos na argumentação da autora, ainda havia poucas mulheres dirigindo e escrevendo roteiros para filmes no início da formação artística de Potter e, por isso, na busca de uma “identidade artística”, ela não limitava as formas de arte que aprendia e/ou praticava entre o final dos anos 60 até o início dos 80.

Porém, em entrevista à própria Fowler, Sally Potter revela outras razões bastante pertinentes para o entendimento desse momento de sua produção, que seria a sua situação econômica quando jovem aprendiz:

“(…) Porém, meu primeiro e verdadeiro engajamento apaixonado por uma forma – depois de escrever, que veio um pouco antes – foi com o cinema. Eu anunciei ao mundo, com quatorze anos, que tornaria cineasta, o que foi visto como uma grande piada, mas aquele foi o caminho que escolhi seguir. (...) Aos vinte anos eu devo ter atuado/cantado/dançado em centenas de eventos/concertos/festivais pela Europa (...), todos baseados em improviso como um tipo de arte. (...) Assim como todas essas influências, a música sempre fez parte da minha vida e, gradualmente, todas elas começavam, como fios, a se entrelaçar. **Eu retornava aos filmes sempre que tinha dinheiro.** Como consequência, eu tomei uma decisão no final dos meus vinte anos com *Thriller* de que se eu não tivesse feito um filme até os trinta, do qual eu tivesse orgulho e que, de certa forma, me libertasse desse gueto de invisibilidade em forma de teia de aranha, no qual eu me sentia, eu mudaria, completamente, o rumo da minha vida. Porém, *Thriller* fez o trabalho e me encorajou a seguir em frente.”<sup>48</sup> (POTTER apud FOWLER, 2008, pp. 111-112, ênfase nossa)

<sup>47</sup> Although Potter’s films circulate in an international context where there are more female directors, the lack of an available female role model may be one reason she has looked to literature, dance, and music to find shared interests and creative companions.

<sup>48</sup> But my first, really passionate commitment to a form – after writing, which came earlier – was to filmmaking. I announced to the world at fourteen that I was going to be a film director and I was totally laughed down, but that was my chosen path. (...) In my twenties I must have played/sung/performed in



Como podemos ver novamente, desde muito jovem, Sally Potter havia se decidido pelo cinema como forma de arte – apesar de já escrever literatura. Seu caminho trilhado através da dança, da música e da performance, apesar de importante para a sua formação como artista, não foi um caminho que ela escolheu de maneira inteiramente ideológica ou intencional: sempre que possível (sempre que tinha dinheiro) ela retornava aos filmes. Como bem sabemos, a produção cinematográfica depende de um grande investimento em equipamentos, pessoal especializado, viagens, locações e etc. (STAM, 2008), e por maior que fosse seu desejo de fazer filmes, Potter não podia deliberadamente e sozinha empreitar qualquer projeto.

É notável em toda sua produção cinematográfica a influência e a importância das outras artes em que é versada e que aprendera quando jovem. Assim, como diretora, é sujeito ativo participante em todos os processos de produção dos filmes, como por exemplo, ajuda a compor a trilha sonora e as possíveis cenas de dança (como vemos em *Orlando*) ou o caráter performático de muitas de suas cenas. No entanto, como se pôde perceber pela entrevista, este não foi um caminho que ela tomou de forma objetiva e deliberada, consciente de que seria a melhor forma de compor a sua arte. Tratava-se, ao mesmo tempo, de uma escolha que tanto não a afastava do mundo artístico e performático – quando não tivesse dinheiro para produzir seus filmes –, como uma escolha que afetaria toda a sua produção.

O primeiro filme que produziu, sobre o qual ela se refere em entrevista a Fowler, *Thriller* (1979), tinha apenas trinta e cinco minutos de duração – pequeno para um filme, porém longo para um curta-metragem –, o que demonstra ainda mais sua falta de experiência e o caráter didático e experimental de seu texto naquele momento. Com esse filme, Potter foi reconhecida como uma diretora promissora por conta de alguns aspectos de sua narrativa, os quais se farão presentes na sua produção posterior, tais como o olhar observador da personagem feminina, o uso de performances cênicas, coreográficas, literárias e musicais e a tendência a revisar temas, personagens e outras narrativas do cinema e da literatura inserindo nelas, porém um olhar político, econômico e social. No seu processo de construção, *Thriller* foi filmado em um teatro com um

---

hundreds of events/concerts/festivals around Europe (...), all based on improvisation as an art form. (...) As well as these influences, music had always been a part of my life, and gradually the strands kind of knitted together. I returned to film whenever I had the money. I eventually made a decision in my late twenties with *Thriller* that If I hadn't made a film by the age of thirty that I was proud of and that somehow broke out of this kind of spider's web-like ghetto of invisibility that I felt I was in, I would change tack completely in my life. But *Thriller* did break out, and that encouraged me to go on.

pequeno grupo de atores e dançarinos e é essencialmente uma reconstrução feminista da ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini (FOWLER, 2008). Por isso, existe nele uma ênfase em seus aspectos teatrais e coreográficos: é uma tentativa de mesclar teatro, dança, música e cinema.

Junto ao reconhecimento como diretora a partir deste filme, passou a ser um pouco mais fácil para Potter conseguir patrocínio para suas produções. À época, o British Film Institute (BFI) começava a ajudar financeiramente diretores que vinham de um contexto cinematográfico de vanguarda e desejavam trabalhar seus filmes de maneira mais narrativa. Com isso, Potter foi convidada a fazer mais um filme (desta vez, um longa-metragem) e, assim, nascia *The Gold Diggers* em 1983.

Desta vez, a crítica da época não foi tão complacente, chamando-o de “anti-musical”, “desconstrutivista” e “feminista”<sup>49</sup> (FOWLER, 2008). A própria Sally Potter lamentou: “*Gold Diggers* foi um grande batismo com fogo e a maior experiência de aprendizado da minha vida... Mas eu acho que o filme foi um fracasso monumental”<sup>50</sup> (POTTER *apud* MacDONALD, 1998, p 204).

Apesar das críticas e da insatisfação da própria diretora, ela não poderia, recém-saída de *Thriller*, submeter-se a um projeto mais elaborado como *Orlando*, por exemplo. Como ela mesma enfatiza no trecho acima, o seu primeiro longa-metragem narrativo serviu para lhe ensinar detalhes da produção cinematográfica que somente a partir da experiência ela podia adquirir. Mayer, ao se posicionar quanto à narrativa do filme, afirma que não se trata de um completo desastre. Para a autora:

Duas ‘garotas’ procurando pelo ‘velo’ de ouro descobrem uma conspiração cósmica contra a classe trabalhadora: *The Gold Diggers* mistura dinheiro dos negócios [‘macacos’ de negócio] e prazer sério para mostrar como a beleza funciona e o quão belo pode ser o trabalho. (MAYER, 2009, 60-61)

A sua presciência crítica foi sua ruína. 1983 foi uma época muito ruim para se fazer críticas ao capitalismo e ao nacionalismo, especialmente em um filme financiado com dinheiro do governo do Reino Unido. (...) Através de sua investigação sobre ouro, o filme protesta contra a infinita circulação de números sem sentido que mantém as economias nacionais e o *status quo*.<sup>51</sup> (MAYER, 2009, 61-62)

<sup>49</sup> Neste ponto, Catherine Fowler ressalta o caráter “negativo” que tais termos possuíam na época (os anos 80 e a forte produção de filmes de herança na Inglaterra), principalmente “feminista”, para mostrar o tamanho do descontentamento com o filme.

<sup>50</sup> *Gold Diggers* was the greatest baptism by fire and the greatest learning experience of my life... But I think the film was a monumental failure.

<sup>51</sup> Two ‘grills’ searching for the golden ‘fleas’ discover a cosmic conspiracy against the working class: *The Gold Diggers* mixes mon(k)ey business and serious pleasure to show how beauty works and work can be beauty. (...) Its critical prescience was its undoing. 1983 was a bad time to be critical of capitalism and of nationalism, especially in a film funded with UK government money. (...) Through its

Como podemos perceber, o filme lida com temas importantes e complicados de serem abordados nos início dos anos 80. Era a época de Margaret Thatcher no governo britânico e dos filmes de herança nos cinemas: época de ascensão da economia e da aclamação da cultura nacional. O filme de Potter critica a mercantilização do trabalho, a opressão à classe trabalhadora e o colonialismo inglês – o último tema ainda se fará presente, pelo menos, nos seus quatro próximos filmes. Podemos dizer que Potter trabalha com o ouro de maneira dupla: criticando a corrida capitalista do ouro e reintegrando-o ao misticismo da alquimia, restituindo seu caráter mágico e transformador junto à água. Se associarmos essa ideia ao filme *Orlando*, vislumbramos uma referência na cena da mudança de sexo da personagem, que é marcada por uma jarra de ouro com água, da qual Orlando banha seu rosto.

O restante dos anos 80, após o lançamento de *The Gold Diggers*, Potter deixa um pouco de lado seus projetos narrativos e produz três documentários, nos quais ressaltamos o aspecto de pesquisa, tanto em temas como o feminismo, o colonialismo europeu e a tradição inglesa, quanto em técnicas de filmagem. Seu próximo filme foi *Orlando*, lançado em 1992, e nele nos concentraremos mais especificamente em outra seção deste capítulo. Por enquanto, teceremos rápidas considerações sobre seus outros filmes no intuito de tentarmos mapear uma poética da produção cinematográfica da diretora.

Devido aos problemas que tivera com o financiamento “público” com *The Gold Diggers*, a partir de *Orlando* Sally Potter decidiu buscar patrocínio para seus filmes de uma maneira mais pessoal e independente. Após *Orlando* e seu devido sucesso, Potter teria sido convidada a dirigir alguns filmes em Hollywood, já que haviam percebido seu suposto potencial para fazer filmes “que dessem dinheiro” (MAYER, 2009). Após recusar algumas propostas, Potter decide tirar um tempo para aprender tango profissionalmente e para escrever.

Nesse contexto, nascem as primeiras linhas de *The Tango Lesson* (1997), um filme quase autobiográfico, no qual as personagens principais são: Sally, uma diretora hollywoodiana relativamente bem sucedida, que deseja aprender tango e acaba decidindo escrever um filme sobre o tango (a personagem é interpretada pela própria Potter); e Pablo, um dançarino argentino, narcisista e que enxerga a ideia de participar

---

investigations into gold, the film protests against the endless circulation of meaningless numbers that maintain national economies and the status quo.

de um filme como a consagração da sua brilhante carreira (interpretado pelo dançarino profissional, Pablo Veron). Como podemos observar, apresenta-se mais um filme em que a dança se torna elemento crucial para a construção da narrativa.

Após a adaptação de *Orlando*, Potter parece querer trabalhar nesse filme com a possibilidade de encontrar “sua própria voz”. É um filme em preto e branco com breves instantes de cor – os quais estão relacionados aos momentos em que a personagem principal está criando seus roteiros. Ela, a todo custo, tenta fazer seus filmes à sua maneira e, por isso, discute bastante com seus produtores. A diretora enfatiza sua dificuldade de se concentrar no momento da criação (da escrita) e, como em seus filmes anteriores, conflitos de identidades de gênero e de nacionalidade se estabelecem, porém somados a novos níveis de discussão, como reforça Fowler: “*The Tango Lesson* adiciona a essa lista as categorias de cultura, raça e religião (...)”<sup>52</sup> (FOWLER, 2008, p. 87).

No filme em questão, o tango se mostra conflitante para Sally, pois no universo da narrativa a mulher se mantém passiva à condução masculina. Porém a discussão dessas relações de poder entre gêneros alcançam outro nível, quando os aspectos raciais e culturais são colocados em debate: Sally, uma europeia, e Pablo, um latino-americano, ambos sujeitos independentes que obtiveram sucesso nas suas devidas carreiras artísticas. Os conflitos surgem no momento em que precisam pertencer à arte do outro, ou seja, adequar-se à ideia de arte do outro. É somente quando se identificam como iguais (especialmente quando ambos descobrem-se judeus) que os conflitos são superados e um caráter muito mais colaborativo começa a surgir em suas relações.

*The Tango Lesson*, por fim, é importante por nos mostrar um pouco da relação entre Sally Potter e a sua produção cinematográfica individual e coletiva: individual quando a ênfase recai sobre o processo dessa produção a partir da criação da história: “Mais que autobiográfico, *The Tango Lesson*, como *Orlando*, é sobre a jornada para encontrar a si próprio e a voz com a qual se pode falar desta identidade.”<sup>53</sup> (MAYER, 2009); coletiva, quando percebemos que ela depende de produtores, investimento e, especialmente, comunicação com seu elenco, como a própria diretora enfatiza nos agradecimentos que antecedem a edição do roteiro de *Orlando*: “O cinema é um tipo de arte colaborativa. E, enquanto a escrita é uma atividade essencialmente

---

<sup>52</sup> *The Tango Lesson* adds the cultural/racial/religious to this list (...)

<sup>53</sup> Rather than being autobiographical, *The Tango Lesson*, like *Orlando*, is about the journey to find the self and the voice in which to speak of it.

solitária, sempre há outras pessoas por trás do processo de desenvolvimento do roteiro e que atuam de maneira crucial”<sup>54</sup> (POTTER, 1994, p. vii).

Em *The Man Who Cried* (2000), seu próximo filme, notamos com mais clareza uma característica importante no trabalho de Potter, já sinalizada desde *The Gold Diggers*: a escolha do elenco na significação de seus personagens e de sua narrativa. Em *The Gold Diggers*, temos como protagonista a atriz Julie Christie, ícone do cinema britânico dos anos 80, em um filme que criticava o sistema *mainstream*, a futilidade do capitalismo e de seus produtos. Em *Orlando*, a/o protagonista é interpretada/o por Tilda Swinton que, recentemente, havia feito outros trabalhos de personagens andrógenos ou masculinos, como na série de TV dos anos 90, *Screenplay*, em que, em um dos episódios, ela interpreta uma mulher travestida de homem.

No caso de *The Man Who Cried*, temos dois atores que estavam em ascensão no final dos anos 90: interpretado pelos atores Johnny Depp e Christina Ricci. Ambos haviam recentemente trabalhado juntos em um filme do diretor Tim Burton, *Sleepy Hollow* (1999) – exibido no Brasil apenas no ano 2000, sob o título *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*. O aspecto profundo, negro e introspectivo das personagens Suzie e Cesar já era suscitado pelo universo significativo em que ambos os atores vinham atuando, oriundo, principalmente, de seus personagens anteriores como Edward Scissorhands interpretado por Johnny Depp em filme homônimo de 1990 e Wednesday Addams, interpretada por Christina Ricci em *The Addams Family* (1991).

Ao falar sobre a questão, Sally Potter comenta em entrevista a Catherine Fowler, o filme *The Gold Diggers* e o papel de Julie Christie:

Bem, ela [Julie Christie] é um ícone, um ícone britânico, uma estrela de cinema internacional. (...) Então, **ela trouxe todo esse valor próprio para dentro do filme**, o significado de ser uma estrela no seu jeito loiro e particular, para aquele momento. Para mim, foi um esforço consciente e deliberado de ter uma estrela em um filme onde não se espera por ela, uma estória sobre a desconstrução do valor do *star system*, da indústria em si e de um sistema econômico baseado apenas no lucro. **Então, estávamos lidando com grandes ideias e usando a sua presença luminosa para estar, ao mesmo tempo, dentro e fora do *star system*.**<sup>55</sup> (POTTER *apud* FOWLER, 2008, p 116, ênfase nossa).

<sup>54</sup> Film-making is a collaborative art form. And whilst writing is essentially a solitary activity there are always hidden others who play crucial roles in the process of script development.

<sup>55</sup> Well she [Julie Christie] is an icon, a British icon, and an international movie star. (...) So she brought the value of all that with her into the film, the meaning of being a star in her particular blonde way at that moment. For me it was a deliberate, conscious attempt to have a star in a film where you wouldn't expect her to be, in a story that was about the deconstruction of the value of the star system, and of industry itself, and an economic system based on the profit motive. So we were taking on the big ideas and using her luminous presence to both be inside and outside the star system.

Neste trecho, Potter mostra o quanto é ciente da escolha do elenco na significação geral de suas narrativas, afirmando também que o faz de maneira deliberada.

*The Man Who Cried* é, provavelmente, o filme mais convencional e menos inovador de Potter. É uma narrativa simples, ambientada na Rússia, na França e nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial. Conta a história de Suzie, uma menina cujo pai precisou abandoná-la ainda muito jovem, e, naquele momento, ela tenta encontrá-lo em um país estrangeiro. Durante sua busca, ela se torna cantora de cabaré na França, apaixona-se por um cigano, César, e sob a ameaça nazista acaba viajando para os Estados Unidos, onde, finalmente, reencontra seu pai.

Apesar da objetividade e da aparente facilidade de se entender o filme, não é que Sally Potter houvesse abandonado por completo suas ambições estéticas em termos de construção narrativa. Ela aproveitou essa facilidade da narrativa para trabalhar mais elaboradamente a música como elemento da memória, na busca de identidade e de pertencimento. Tal elemento pode ser observado na seguinte situação: Suzie se deixa conduzir por uma canção de ninar russa que seu pai lhe ensinara quando criança, na esperança de encontrá-lo. Quando finalmente se encontram, depois de tantos anos, no leito de um hospital, Suzie entoava novamente a canção de ninar, reatando os laços perdidos e revivendo uma identidade antes perdida.

Como em filmes anteriores, *The Man Who Cried* é marcado por uma protagonista observadora (assim como foram Orlando e Sally), porém de maneira muito mais demarcada:

O ponto de vista observador é assumido, neste filme, por Fegele/Suzie (Christina Ricci), a quem encontramos, primeiramente, em sua casa na Rússia. Sendo ainda uma menininha, é dado à Fegele uma posição infantil da sua visão de mundo, com a câmera, muitas vezes, posicionando-se mais abaixo, e por isso, cortando a cabeça de vários adultos. (...)

Suzie é a observadora ou narradora, e frequentemente, nós vemos a sua reação aos eventos. Com Dante e Lola em um bar, eles conversam, ela é filmada separadamente observando-os, e constantemente vemos seu rosto enquanto eles falam<sup>56</sup> (FOWLER, 2008, pp. 88-89)

---

<sup>56</sup> The observational view is assumed in this film by Fegele/Suzie (Christina Ricci), who we first meet on her Russian home. As a little girl, Fegele is given a child's-eye view of the world, with the camera often staying at her level and therefore cutting off the heads of many of the adults. (...) Suzie is the observer or the narrator, and we often look for her reactions to events. In a bar with Dante and Lola, they talk together, but she is framed apart from them, looking on, and we constantly look to her face as they talk.

Como podemos perceber, o ponto de vista observador de Suzie é trabalhado de duas maneiras no filme: no primeiro caso, a câmera assume a posição de seu olhar, “vendo o que ela vê”. No segundo, a personagem tem o seu rosto filmado separadamente do conjunto da cena e, nesse momento, podemos vê-la, silenciosa, porém, com um olhar consciente, observador e crítico ao que se passa ao seu redor. Podemos associar esse procedimento ao personagem Orlando, quando se encontra com os poetas ingleses Dryden, Addison e Pope no filme *Orlando* ou à personagem Sally no filme *The Tango Lesson*, assistindo Pablo dançar com mais dois colegas, enquanto selecionavam locais para as filmagens. Isso sinaliza que muitos dos filmes de Potter são filmes de personagens silenciosos, com poucas falas, mas de muita expressão.

O filme *YES* (2005) é considerado menos *mainstream* e mais experimental, se comparado a *The Man Who Cried* (MAYER, 2009). Conta a história de uma mulher inglesa – SHE – que se apaixona e passa a ter um caso extraconjugal com um libanês – HE. Para tentar fazer este relacionamento dar certo, eles tem que enfrentar suas diferenças religiosas, culturais e sociais ou encontrar locais comuns para que ambos possam se firmar.

A princípio, percebemos semelhança deste filme com *The Tango Lesson* quanto a seu enredo, que também trata de um casal proveniente de culturas e situações sociais diferentes que se apaixona (Sally e Pablo). Assemelha-se, também, com *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais quanto a sua construção narrativa, que também lida com a discussão de um casal formado em um momento de guerra. No filme de Resnais, temos uma atriz francesa (Elle) que se apaixona e tem um caso com um arquiteto japonês casado (Il), tendo, os dois, que driblarem através de suas diferentes maneiras de ver e entender a Segunda Guerra Mundial. Entretanto, diferente do filme de Resnais, o ponto de partida e de ambientação para *YES* não é a Segunda Guerra Mundial, mas o ataque às Torres Gêmeas em 11 de Setembro de 2001.

Há, portanto, o encontro dos opostos, a criação de espaços de comunicação, a busca por demonstrar que dentro de nossas diferentes individualidades nós formamos um grupo “humano”, nunca menor do que de duas pessoas. Tais temas são, de certa forma, recorrentes nos filmes de Sally Potter:

A mensagem de *YES* tem se desenvolvido através da carreira de Potter: as diferenças devem ser colocadas de lado, e conexões devem ser feitas com pessoas e não com posições, com a essência e não com a aparência. (...) Como é comum aos filmes dela, há obstruções a possibilidade de conexão – primeiramente, dos próprios personagens, da pressão social, cultural e das

peças ao redor deles; e, posteriormente, por conta do estilo do filme, que trilha um caminho antirromântico e nos lembra de que sempre há mais de uma maneira de ver qualquer coisa.<sup>57</sup> (FOWLER, 2008, p. 96)

Os filmes de Potter perscrutam as possibilidades de convivência com o outro e particularmente em *YES*, ela cria uma ênfase específica a esse tema, sendo aquele um momento de intensificação das tensões entre Ocidente e Oriente, cujo efeito, podemos dizer, é sentido até o presente momento no campo político e nas tensões diplomáticas. Outro ponto importante a se observar na citação de Fowler é que ela afirma existir certo “antirromantismo” nos filmes de Potter: não quer dizer, porém, que ela seja contra relacionamentos amorosos ou não acredite na possibilidade deles. Mas apenas que em seus filmes Potter não trabalha com imagens que se possam associar a filmes de romance mais comuns, como dramas e comédias românticas hollywoodianas, com personagens construídos de igual para igual ou com a inclusão de um final feliz, por exemplo.

*YES* apresenta ainda duas características interessantes. Algumas falas do filme foram escritas em verso e o uso dos olhares e diálogos com o público da personagem Empregada. Ainda segundo Fowler, essas duas características funcionam para tornar o público consciente do filme como um objeto ficcional – vale ressaltar que o mesmo recurso dos olhares é usado em *Orlando*, como veremos posteriormente. Ao discutir sobre essa questão, Mayer (2009) aponta que tais fatores enfatizam o caráter lírico, tanto textual quanto imagético, de *YES*.

No que diz respeito às falas em versos, Mayer afirma que elas se relacionam à maneira também lírica de filmagens feita por Potter para intensificar de maneira particular e incomum, como afirmamos anteriormente, o aspecto amoroso e romântico do filme. Segundo a autora: “A forma romântica em *YES* se define, não apenas pela prescrição dos diálogos líricos, mas também por uma câmera lírica e um sentido particularmente condensado de tempo, lugar e personagem”<sup>58</sup> (MAYER, 2009, p. 193). Esta câmera lírica, como diz Mayer, resulta de uma técnica diferente de *slow motion*, em que cenas filmadas a seis quadros por segundo são digitalmente prolongadas a vinte

---

<sup>57</sup> The message of *YES* has been growing throughout Potter’s career: differences must be put aside, and connections must be made with people rather than positions, an essence rather than an appearance. (...) As usual in Potter’s films, there are many obstructions to connection – first, from the characters themselves and the people and social and cultural pressures around them; and second, from the film’s style, which cuts against romance and reminds us that there is always more than one way to see anything.

<sup>58</sup> Romance defines form in *Yes*, prescribing not only lyric dialogue, but lyrical camerawork, and a poetically compressed sense of time, place and character.



quatro quadros por segundo, tornando as imagens mais saturadas, aumentando a luz e a experiência visual.

Sobre a empregada e seus olhares para a câmera, Potter lida com a noção daquilo que é visível e do que é invisível. SHE, por ser microbiologista, pode ver pequenos organismos através do microscópio de seu laboratório, ao passo que este olhar se compara ao da Empregada, que também consegue ver “sujeiras microscópicas”. Porém a metáfora mais interessante é a da Empregada ser completamente invisível aos seus patrões e, de maneira oposta, conseguir ter um quadro completo da “sujeira” na vida deles, como podemos observar na fala de Mayer: “O que pareceria ser uma história íntima de amor é apresentada como uma parábola sobre a física, a política e a metafísica da visibilidade e da invisibilidade relatada diretamente ao público pela Empregada”<sup>59</sup> (MAYER, 2009, p. 194).

Por fim, vejamos alguns pontos sobre o último filme de Sally Potter, *Rage* (2009), que retorna com mais força ao seu caráter experimental, com pouco investimento em locações e em pessoal, como em *Thriller*, ou seja, seu primeiro filme. Novamente, ela própria foi quem escreveu o roteiro, dirigiu e manuseou as câmeras.

*Rage* é uma ideia que vinha sendo trabalhada por Potter, pelo menos desde o final dos anos 80, quando ela produziu um documentário chamado *Tears, Laughter, Fear and Rage* (1987). Um esboço mais claro deste filme é perceptível no início de *The Tango Lesson*, em que vemos a personagem Sally, articulando ideias sobre um filme com este mesmo nome (*Rage*). E, através dos breves momentos em cor do filme, que funcionam como uma metáfora da imaginação da personagem, percebemos que sua narrativa giraria em torno do mundo da moda e de um possível assassinato (sendo este o tema principal do filme de 2009).

Potter passou a se comunicar e a usar mais intensamente a internet após o lançamento de *YES*, com a criação de um blog para a divulgação do filme e de seus outros trabalhos. Assim, ela começou a perceber o potencial significativo que esta podia oferecer, como meio de livre produção, divulgação e expressão, da era do vídeo e de ferramentas como o site YouTube. *Rage* é um filme que mescla cinema e internet (MAYER, 2009).

O filme foi totalmente produzido com câmeras digitais em um pequeno estúdio e conta a história de Michelangelo, um jovem rapaz produzindo uma série de

---

<sup>59</sup> What appears to be an intimate love story is presented as a parable about the physics, politics and metaphysics of visibility and invisibility related directly to the audience by the Cleaner.

vídeos em um desfile de moda para um suposto trabalho de escola. A cada entrevista, a única coisa que vemos e ouvimos são os entrevistados, diante de um fundo de cor única. Por algumas vezes, chegamos a perceber alguma coisa acontecendo por trás da câmera, porém nunca ouvimos nem vemos Michelangelo, apesar dos outros personagens, muitas vezes, parecerem conversar diretamente com ele, sem olharem para a câmera e respondendo-o.

Podemos dizer que o conceito que ela trilha em *Rage* perscruta a noção de fama instantânea e de visibilidade que a internet oferece. Como reforça Mayer:

Michelangelo se encontra ‘fora da nossa visão, mesmo sendo bastante visível’; apesar dele não ser nem visível ou audível durante as entrevistas, seus enquadramentos sensíveis funcionam como uma constante lembrança de sua presença, como também, os títulos que marcam o começo de cada dia de entrevista<sup>60</sup> (MAYER, 2009, p. 217).

Sempre antes de cada novo dia, o espectador vê um cursor piscando e, logo depois, escrevendo um pequeno título para cada vídeo. A câmera de Michelangelo sempre oferece o mesmo foco de cada entrevistado e o fundo vai mudando de cor, dependendo da pessoa ou de seu estado de espírito. A todo o momento alguém fala sobre o lugar, o desfile e as coisas que acontecem, mas nada disso é mostrado. Assim, o filme explora a capacidade do cinema de sugestão, muito mais que de demonstração, através da fala e das expressões das personagens.

O aspecto da hibridização formal ou das discussões de identidade e classe fica bastante à parte neste filme. Porém para criar uma empatia maior com o público em um filme quase sem ação, Potter utiliza-se novamente de atores e atrizes facilmente reconhecíveis, como Steve Buscemi, Lily Cole, Jude Law, John Leguizamo e outros.

O único momento que temos uma visão nitidamente “externa” e aberta é, no final do filme, em que Lettuce (uma das modelos do desfile), sendo filmada por Michelangelo no que parece ser seu quarto, pede a câmera para filmá-lo. Há por parte dele uma pequena resistência e, depois, o que se vê é um garoto, provavelmente, Michelangelo, correndo na rua com alguém logo atrás, provavelmente, Lettuce, filmando-o: Ao interpretar essa cena, Mayer afirma que “Michelangelo não corre em busca de celebridade, porém para longe da câmera, do local fixo do show de moda – o

---

<sup>60</sup> Michelangelo is ‘hidden from view and yet very visible’; although He is neither visible or audible during the interviews, his responsive framing acts as a constant reminder of his presence, as do the intertitles that mark the start of each day that he document.

local de seu crime – e até mesmo longe de qualquer lugar fixo”<sup>61</sup> (MAYER, 2009, p. 227), há um novo cinema para além das amarras dos grandes estúdios, algo mais urbano e experimental, como nos parece ser a ideia central de *Rage*.

Como podemos inferir da produção de Potter, até então seus filmes trilham histórias diversas, porém com focos semelhantes: no outro, no estrangeiro, nos problemas sociais, no olhar do colonizado, no marginalizado e no desprezo e futilidade da vida daqueles que cresceram em uma situação de privilégio.

Além desses temas, Potter também utiliza bastantes técnicas específicas, utilizadas de maneiras diferentes em cada filme, tais como a hibridização da forma cinematográfica, mesclando cinema com dança, música e teatro; a escolha de atores e/ou atrizes que já possuem uma carga significativa em si mesmos para incrementar ou criticar aquilo que a personagem significa, na história; o silêncio observador de seus protagonistas; e a conscientização do público de que aquilo que ele está assistindo se trata de uma obra de ficção (por meio dos olhares a câmera, por exemplo). Estas são, podemos dizer, características gerais do cinema de Sally Potter.

Agora, vamos partir para uma breve análise destas características no filme com o qual estamos trabalhando, *Orlando*. Este procedimento se mostra importante aqui para quando analisarmos as características da escrita de Woolf e os procedimentos tradutórios de Potter, para que possamos diferenciar mais facilmente o que é proveniente de uma tentativa de adaptação do universo literário do romance e o que já é recorrente do estilo da diretora. Também vamos, conseqüentemente, mostrar alguns exemplos de como Potter trabalha de maneira híbrida a construção das suas cenas e dos seus quadros.

Entendemos por hibridação processos de mestiçagem e de sincretismo, não apenas sociais ou culturais, mas como afirma Néstor García Canclini (2008), também artísticos. Assim, o autor considera todos esses aspectos ao mesmo tempo, pois juntos com o da cultura, são locais comuns para a definição da identidade de uma determinada nação ou povo, uma vez que os processos nunca ocorrem isoladamente. Nas palavras de Canclini:

(...) entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas

---

<sup>61</sup> Michelangelo is not running towards celebrity, but away from the camera, away from the fixed location of the fashion show – the scene of his crime – and even away from the fixity of location itself.

chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2008, p. XIX – ênfase do próprio autor)

Para a nossa pesquisa, quando falamos de hibridação na produção cinematográfica de Sally Potter, estamos nos referindo à combinação das formas discretas da música, da dança, do teatro e, especialmente para o caso de *Orlando*, da literatura. Mesmo essas formas discretas também são frutos de hibridações, como a própria literatura, lembrando aqui as palavras de Stam (2008) sobre o sincretismo do qual nasceu o romance na mistura da cultura narrativa árabe e das novelas de cavalaria, estas últimas também sendo frutos de outros processos de hibridação. E, finalmente, mais importante que observar os filmes de Potter como objetos híbridos, preferimos, como Canclini, considerá-los por seus processos de hibridação: não há a necessidade de defini-los como híbridos, pois é a própria falta de definição que os torna particulares.

Como foi mostrado antes, a formação de Sally Potter em vários meios artísticos, apesar de não ter ocorrido deliberadamente e por ter sido um processo necessário para que ela não se afastasse do mundo das artes, enquanto não tivesse dinheiro para produzir seus filmes, influenciou fortemente a produção de seus filmes, principalmente, esses primeiros das décadas de 80 e 90.

Não obstante, a construção de *Orlando* foi fortemente concebida sob este processo. O filme é um misto de diferentes performances: teatro, declamações poéticas, dança e, especialmente, música. Todos estes elementos estão incluídos na narrativa, não como adornos que se encontram fora do universo diegético, porém constituem parte importante na construção e significação da narrativa fílmica.

Sobre a ideia de diegese no cinema, entendemo-la no sentido apresentado por Jacques Aumont:

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. (AUMONT, 1995, p. 114)

Interpretamos, então, que são elementos da diegese fílmica tudo aquilo que no filme faz parte da história e funciona para compreendê-la. Um exemplo representativo no filme *Orlando* é a música *Eliza is the Fairest Queen* composta por

Edward Johnson no século XVI e cantada, no filme, por Jimmy Somerville logo no início da narrativa. Aparentemente, uma música de fundo para a apresentação do elenco, porém, por meio de um corte, a cena é transferida para uma balsa onde está a Rainha Elizabeth sentada, enquanto Jimmy Somerville, de pé, canta para ela.

Para detalharmos melhor essa hibridização, exporemos aqui alguns momentos em que Potter utiliza diferentes tipos de performances na construção da narrativa de *Orlando*.

Como o filme se trata de uma adaptação literária, é claro, não poderiam faltar referências à literatura. A cena inicial do filme é composta por Orlando lendo o que parece ser um pergaminho e, logo após, sentando-se junto ao carvalho para tentar escrever, mas sem sucesso. Como já deixamos claro, no romance, Orlando está sempre em busca de tempo, espaço e privacidade para poder escrever. Já no filme, esta é a única cena em que o vemos com a pena em punho e não escrevendo nada.

Outras referências ao universo literário são feitas, como a visita do poeta Nick Greene a Orlando – que compõe um poema de escárnio ao nobre rapaz –, a reunião dela (Orlando, já como mulher) com escritores românticos ingleses Addison, Dryden e Pope, e a entrega dos manuscritos de Orlando a um editor – um manuscrito aparentemente surgido do nada, já que no filme o espectador não o vê escrever uma linha sequer.

Entretanto, o que marca de forma contundente a fusão das duas artes é a parte performática da literatura, ou seja, a declamação de poesia e/ou de textos literários no filme, como Orlando faz para a Rainha Elisabeth (Figura 1).



Figura 1 - Orlando declamando para a Rainha Elisabeth

Nesta cena, Orlando declama para a Rainha uma poesia escrita por ele próprio, laureando suas glórias e sua atual idade já avançada – ponto em que ela se ofende e o interrompe. A cena segue um ritual bastante formal, em que Orlando pede

permissão para iniciar, de braços para trás e com a cabeça curvada e, ao ser concedido, ergue a cabeça e os braços para frente (como podemos ver) e declama seu texto.

Duas das artes mais performáticas que vemos no filme são a dança e o teatro. Nas cenas da Grande Geada, por exemplo, podemos ver performances de dança e cênicas, ao ar livre. Apesar do frio, o Rei James manda preparar um pequeno festival ou feira em cima do gelo, onde se juntam o povo e a corte sobre o Rio Tâmis, a corte separada por uma faixa de seda, apenas.

A dança é uma quadrilha simples, na ala da corte, onde qualquer cortesão pode participar, inclusive Orlando e Sasha. Já a cena da peça acontece na ala popular e Orlando, passando por ela, para e assiste: é a cena final de *Othello* de Shakespeare. É interessante notar que são dois homens brancos que estão no palco interpretando uma mulher e um mouro, reforçando o costume da época do teatro elisabetano (Figura 2).

Esta cena pode ser vista, de acordo com nossa interpretação, de pelo menos duas maneiras: a primeira seria a exposição e crítica à supremacia do homem branco no século XVI; a segunda seria o reforço de quão forte é o poder de sugestão da arte, seja esta teatral, literária ou cinematográfica: o público no qual Orlando está misturado e que também assiste a peça mostra sinais de comoção e de surpresa, como suspiros e sustos, indicando estarem completamente envolvidos com a história. É como se a história estivesse realmente acontecendo, como se estivessem ali uma mulher morta e um mouro tirando a própria vida.



Figura 2 - *Othello* de Shakespeare

Como podemos ver, dois homens estão contracenando. Um, com uma peruca loira, interpretando Desdêmona, e outro de barba e turbante no papel de Otelo, com uma faca já traspassada no peito. Ao final da cena, Orlando olha para a câmera e

acrescenta: “Peça fantástica”<sup>62</sup> (POTTER, 1994, p. 20). Esta referência a *Othello* se encontra também no romance e tanto lá como no filme tem a função de sublinhar o próprio ciúme de Orlando por Sasha.

A música também cumpre papel importantíssimo na criação de significado do filme. Já enfatizamos que no começo da narrativa temos Jimmy Somerville cantando para a Rainha Elizabeth. Porém, no final do filme, é usada quase de forma dupla: ela é, ao mesmo tempo, parte da narrativa e também funciona de fundo musical para a última cena do filme, seguindo a entrada dos créditos. A música se chama “Coming” composta por Sally Potter, Jimmy Somerville e David Motion e cantada por um anjo (Jimmy Somerville) por sobre o carvalho onde Orlando se encontra sentada, com sua filha (Figura 3).



Figura 3 - o canto do Anjo

Próximo ao carvalho, a filha de Orlando corre e filma as coisas ao seu redor, enquanto esta está sentada, olhando para cima. Neste momento, o espectador já ouve a introdução da música como um fundo. Mas quando esta corre para filmar sua mãe, Orlando pede para que ela olhe para cima, o que ela faz, no entanto, com a câmera filmando o anjo que canta a libertação de Orlando, como vemos na figura acima.

Neste momento, a música entra no universo diegético do filme, saindo de sua primeira condição de fundo musical, pois é diretamente para Orlando que o anjo canta. E esta é a impressão que temos enquanto a personagem olha para o anjo, antes de olhar para o espectador pela última vez, direcionando um longo olhar inquisidor à tela.

### 3.1.2 O contexto da produção de Orlando

---

<sup>62</sup> Terrific play

O cinema britânico dos anos 80 e 90 foi marcado por um período de grande produção de um determinado gênero de filmes que compartilhava, de maneira geral, as mesmas características: o “Filme de Herança”<sup>63</sup>. Nas palavras de Andrew Higson, é comum a esses filmes serem:

(...) locados no passado, contando histórias das condutas e propriedades, mas também, constantes embaraços românticos transgressivos das classes alta e média-alta inglesa, em cuidadosos detalhes e esplêndidas reconstruções visuais dos períodos. Filmados em luxuosas casas de campo, em pitorescas e longas paisagens verdes do sul da Inglaterra, os prazeres dos trajes do período, e as referências à literatura canônica estão entre as atrações mais frequentemente vistas nesses filmes – apesar de haverem algumas exceções, dramas de costume ou filmes de período que evitam tal atração.<sup>64</sup> (HIGSON, 2003, p. 1)

Ainda segundo Higson, esses filmes foram de grande sucesso, tanto em terreno nacional inglês como internacional, e ajudaram a recompor uma visão de identidade britânica que, então, parecia perdida.

Como vimos anteriormente, falando sobre *The Gold Diggers*, filmado em 1983 e fazendo parte desse período, Mayer lembra que o motivo para o descaso com o filme por parte da crítica se dava, principalmente, pelo fato de aquela não ser uma boa época para tecer críticas ao governo e à economia britânica. A transição Reagan/Thatcher estava começando e as aspirações políticas dos anos 60 e 70 já não tinham mais tanta força (MAYER, 2009). O momento era de pacificação social, busca de retorno a um passado nostálgico e de uma identidade gloriosa britânica e os filmes de herança tiveram papel importante para esse momento.

Higson admite que esta foi muito mais uma tendência de produção industrial de filmes do que exatamente um gênero. Em primeiro lugar, porque os limites para definir claramente os filmes que entram nessa categoria são, muitas vezes, difíceis de categorizar e, em segundo lugar, porque era o sucesso de uma determinada forma que moldava as práticas das próximas: “Em outras palavras, a natureza genérica dessa tendência é, em parte, um resultado de decisões financeiras mais do que dos caprichos

---

<sup>63</sup> Heritage Movie

<sup>64</sup> (...) set in the past, telling stories of the manners and proprieties, but also the often transgressive romantic entanglements, of the upper and upper middle-class English, in carefully detailed and visually splendid period reconstruction. The luxurious country-house settings, the picturesque rolling green landscapes of southern England, the pleasures of period costume, and the canonical literary reference points are among the more frequently noted attractions of such films – although there are of course exceptions, costume dramas or period films that eschew such attractions.



de debates críticos”<sup>65</sup> (HIGSON, 2003, p. 14). Por essas razões, Higson inclui na sua lista de filmes de herança alguns provenientes de formas cinematográficas menos convencionais, como *Orlando*. Entretanto, discordamos um pouco desta classificação, como mostraremos a seguir.

A literatura inglesa desempenhou papel importante nessa tendência de produção cinematográfica. Como o próprio Higson afirma: “(...) três quartos dos filmes listados na Filmografia são adaptações de algum tipo”<sup>66</sup> (HIGSON, 2003, p. 17). E não apenas como fonte para a criação de roteiros ou elaboração de temas, mas também como lugar ideal para se encontrar a “identidade britânica” enquanto origem e glamour, que esses filmes buscavam. Um grande número desses filmes se passa ou na era Vitoriana ou entre o fim do século XIX e início do século XX, quando se acredita ter sido o período mais importante na formação de uma identidade inglesa tanto no campo das artes, como político e economicamente, concentrando um foco exclusivo à vida das classes altas e médio-altas desses períodos.

A busca desse valor unificador de uma nação como a Inglaterra em filmes de final de século XX, com a expansão dos estudos multiculturais e pós-coloniais, é, no mínimo, contraditória. A identidade enfatizada nesses filmes é a de uma classe privilegiada e de uma nação que enriquecera e moldara seus costumes a custo da colonização de países tais como Índia, Egito e o continente americano, embora este fato esteja apagado ou negligenciado nos filmes:

(...) o ainda tão aclamado cinema de herança parecia focar em um circunscrito tipo de alta tradição, aquelas dos privilegiados, brancos, a comunidade anglo-saxã que detinham pródigas propriedades em uma Inglaterra sulista semirural, dentro de uma destacável distância do centro metropolitano do poder.<sup>67</sup> (HIGSON, 2003, pp. 26-27)

Podemos dizer, então, que os costumes e a identidade que boa parte desses filmes enfatiza pertenciam àqueles que detinham poder político, econômico e social durante as épocas e períodos em que os filmes são ambientados, ou seja, monarcas, nobres e aristocratas.

---

<sup>65</sup> In other words, the generic nature of the trend is in part the result of business decisions rather than the vagaries of critical debate.

<sup>66</sup> (...) three-quarters of the films listed in the Filmography are adaptations of one sort or other.

<sup>67</sup> (...) yet so called heritage cinema would seem to focus on a highly circumscribed set of traditions, those of the privileged, white, Anglo-Saxon community who inhabit lavish properties in a semi-rural southern England, within striking distance of the metropolitan seat of power.

As características que estes filmes partilham não se encontram apenas nos temas e/ou períodos retratados, mas também em procedimentos de pré-produção cinematográfica, como a escolha do elenco e a construção dos roteiros e em técnicas de filmagem, como longas cenas panorâmicas e câmeras lentas, perscrutando os cenários e seus objetos. Na grande maioria, a escolha do elenco, o estilo de atuação dos atores e a estética geral da construção das cenas se repetem.

Os atores escolhidos para esses filmes, de maneira geral, costumam participar de mais de um deles, fazendo, também, personagens similares, o que acaba por criar um sentido de continuidade que facilita a interpretação da narrativa por parte do público.

Quanto às técnicas de filmagem e questões de estilo de câmera, também costumam ter um padrão em filmes dessa produção:

As narrativas de grande parte desses filmes são tipicamente mais lentas, episódicas, e “des-dramatizadas”; quer dizer, elas normalmente não adotam a eficiência e o desenvolvimento causal econômico de filmes clássicos, seu andamento rápido e a sua energia narrativa. Eles também são frequentemente organizados sob vários protagonistas centrais, que encoraja uma estrutura narrativa mais dispersa se comparados a filmes clássicos centrados no herói, dando ênfase à performance em grupo.<sup>68</sup> (HIGSON, 2003, p. 37)

Em outras palavras, a maneira com que as cenas são construídas parece dar a impressão de uma pintura naturalista ou realista, consolidada por imagens pitorescas e em harmonia à maneira de conduzir a narrativa de forma lenta. Há uma preferência por tomadas longas e enquadramentos mais abertos, fugindo de *close-ups*, tentando sempre mostrar o espaço e a personagem dentro dele. Este espaço não consiste apenas das casas coloniais ou de mansões e castelos, porém há também um cuidado no trabalho de câmera quanto às roupas, aos objetos e suas texturas. Estes não estão lá apenas para fazer referência ao tempo exato em que a história ocorria, mas auxiliando a condução da própria narrativa (HIGSON, 2003).

Seguindo o ponto de vista de Higson, de que esses filmes são amplamente trabalhados num imaginário de um tempo passado sobre os costumes e a cultura das pessoas desta época em determinado espaço, a construção das identidades, da sociedade

---

<sup>68</sup> The narrative of most of these films are typically slow-moving, episodic, and de-dramatized; that is to say, they do not normally adopt the efficient and economic causal development of the classical film, or its fast pace and narrative energy. They are also frequently organized around several central protagonists, which encourages both a more dispersed narrative structure than most hero-focused classical films, and an emphasis on ensemble performance.

e da economia inglesa, é possível enxergar *Orlando* como parte desta listagem. O próprio autor chega a referir-se ao filme, algumas vezes, falando de sua diretora, de seu personagem ou da sua composição de câmera, durante o texto. Mas é diferenciado em um grupo menor, que chama de “filmes de autor”<sup>69</sup> ou pós-moderno, por alguns aspectos absurdamente anacrônicos ou por sua autoconsciência de objeto ficcional (HIGSON, 2003, p. 38). Entretanto, assumir o pressuposto de que o filme de Potter é um filme de herança não seria completamente válido, uma vez que não se encaixaria passivamente nessa estética, senão parodiando-a.

Entendemos por paródia o que Affonso Romano de Sant’Anna afirma em seu livro ensaístico *Paródia, Paráfrase & CIA* (2004) como técnica de usar uma forma estilística de significado consolidado ou “fixo”, invertendo seu sentido ou enfatizando e aumentando a atenção do leitor/espectador a algum aspecto específico desta forma ou estilo, findando por caricaturá-la (SANT’ANNA, 2004).

Acrescenta, ainda, o autor sobre as significações e os efeitos do recurso estilístico:

(...) constatemos que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. (...) E a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades. (...) Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. (SANT’ANNA, 2004, pp. 27-28)

Nesse sentido, através da paródia do gênero de produção do cinema de herança inglês, Sally Potter desloca e deforma o sentido de beleza e retorno a um passado de glórias da Inglaterra para uma crítica e uma sátira a esse passado. Uma situação ilustrativa dessa questão é a maneira com que Potter retira o inglês de seu lugar de conforto e nele insere algum elemento estranho, diferente, gerando um conflito. Um bom exemplo é a maneira com que o Rei James prefere gritar aos ouvidos do embaixador russo para ser entendido, que esperar o intérprete traduzi-lo, tornando-o uma figura cômica e extremamente imbecilizada para um rei.

Ainda segundo Sant’Anna, a paródia busca a fala “recalcada” do *outro*: ela não inventa um contradiscurso para combater a ideologia dominante, porém busca no discurso do *outro* aquilo que se encontra omitido e o expõe (SANT’ANNA, 2004). Com

---

<sup>69</sup> Auteurist films.

*Orlando*, Potter pôde perscrutar todas as épocas do passado inglês retratados nos filmes de herança e expor aquilo que estes filmes deixavam invisíveis.

O filme *Orlando* trata da cultura britânica, sua nobreza a partir da Rainha Elizabeth e durante quatro séculos, os costumes e os trajes de cada momento pelos séculos que cruzam a narrativa e em boa parte é ambientado na mansão de Orlando, uma enorme casa no centro de uma paisagem completamente campestre. Em termos de aspectos técnicos e de elenco, o trabalho de câmera de Potter, por exemplo, não se adéqua ao descrito por Higson, pois nem os atores são rostos comuns desse período – com exceção de Tilda Swinton, que participou de outros dois filmes listados na estética do filme de herança. Diferentemente do que preconiza Higson, a câmera de Potter está sempre procurando o rosto de Orlando, sua reação aos eventos e situações pelas quais ele passa, criando, assim, cenas que variam entre planos médios, tomadas mais fechadas em detalhes e várias outras em primeiro plano ou *close ups* (Figuras 4 e 5).



Figura 4 - *Close up* na Rainha Elizabeth

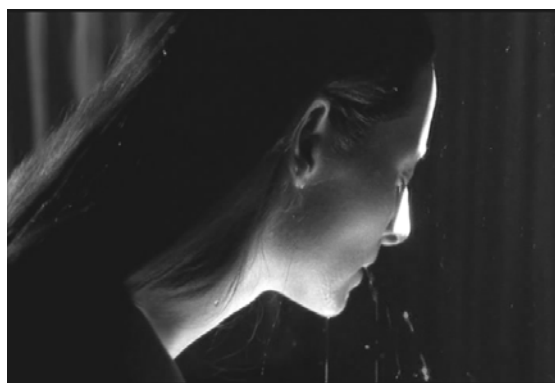


Figura 5 – Orlando em primeiro plano

O foco central da câmera em diversos momentos, como estes das figuras acima, é o rosto dos personagens e suas reações. Na Figura 4, temos a Rainha Elizabeth analisando a performance poética de Orlando logo no início do filme, com um olhar superior e inquisidor para ele. Já na Figura 5, temos Orlando em primeiro plano lavando

o rosto, na sua primeira manhã como mulher. Nesta mesma cena, há vários cortes com focos em pequenos detalhes: Orlando acordando, retirando a peruca e mostrando seus longos cabelos ruivos, suas mãos dentro da bacia de água, até finalizar com um *close up* e um olhar para o público.

Ainda que em boa parte das características do filme de Potter, Higson enfatize a composição de *Orlando* como parte dos filmes de herança, tais como tratar do passado inglês, ser uma adaptação literária, trabalhar os costumes de cada época, essas características não se encontram ali para louvar tal passado ou para criar um sentimento de busca de identidade perdida, mas sim, para criticá-lo e ridicularizá-lo.

Um bom exemplo de paródia no filme, tanto em tema quanto em técnica, acontece quando Orlando, após ter sido Embaixador por dez anos na Índia, está para ser congratulado como Duque na Ordem do Banho. Como nenhum dos convidados de Orlando chegava, Arquiduque Harry decidiu começar a celebração apenas com a pequena corte inglesa que havia vindo com ele. A cada pausa no pronunciamento do Arquiduque, quatro homens ingleses aplaudem timidamente, tornando a cena, ao mesmo tempo, cômica e trágica, pela sua suposta seriedade e solenidade, quando, na verdade, está sendo embaraçoso e constrangedor, como apresentam as imagens a seguir (Figuras 6 e 7).



Figura 6 - nomeação de Orlando (*contra-plongée*)



Figura 7 - nomeação de Orlando (*plongée*)

Como podemos ver, a posição de Orlando, do alto, junto ao Arquiduque Harry, passa um sentido de importância no que está acontecendo, porém quando a câmera se posiciona do ângulo de visão de ambos, vemos um público diminuto e tímido, aplaudindo por pura convenção.

Outro aspecto que reforça essa discussão é quanto ao uso de recursos de câmera nessa situação, que é bastante sugestivo. A *contra-plongée* e a *plongée* já possuem uma significação bastante comum no cinema para imprimir uma posição de superioridade e inferioridade. Mas Potter usa este recurso clássico do cinema para sugerir um sentimento oposto. Em vez de sugerir louvor e solenidade, a cena, assim construída, torna-se ridícula e cômica.

Sobre estes recursos de câmera, entendemo-los como nas palavras de Marcel Martin:

A *contra-plongée* (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens. (...) A *plongée* (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade. (MARTIN, 2003, p. 41)

Como afirma Martin, a inversão de ângulo da câmera pode aumentar ou diminuir uma personagem e sugerir uma maneira diferente do espectador vê-lo. Porém, como se pode perceber no filme de Potter, o *contra-plongée* apesar de estar sendo usada para destacar a importância da nomeação de Orlando, não é este o sentido que a cena sugere. Assim, Sally Potter constrói uma paródia caricaturando um ângulo clássico de câmera e tornando a cena muito mais cômica que solene pelo pouco número de

participantes no evento, pela gagueira do Arquiduque Harry e pelo próprio desinteresse de Orlando ao novo título.

Pela forma particular no uso de tais recursos, acreditamos que o filme não pertence ao grupo dos filmes de herança, pelo menos no que diz respeito ao louvor e retorno nostálgico do passado inglês, pois além da construção de sua linguagem que se destaca dos demais, não pretende reforçar nenhum sentimento nostálgico do passado inglês. Pelo contrário, enfatiza o presente (os anos 90) no final do filme, como um momento propício a um recomeço para Orlando, livre das amarras do passado, de seu sexo e, inclusive, de sua terra (sua mansão perdida).

Pode-se justificar essa afirmação não apenas por questões em nível formal e/ou significativo do filme, mas também social e financeiro. Diferente dos filmes de herança, que tinham investimento garantido por fazerem parte vital de um período de mercantilização do passado (HIGSON, 2003), Potter se viu em dificuldades tentando juntar o dinheiro para fazer *Orlando*: poucas pessoas acreditavam que ela poderia adaptar Virginia Woolf (FOWLER, 2008).

O filme foi feito dentro de uma coprodução europeia e os investimentos vieram da Alemanha, da França, da Rússia e da Inglaterra. Ainda assim, para que se pudesse terminar o filme, alguns membros do elenco e da parte técnica – incluindo Sally Potter e seu produtor, Christopher Sheppard – abriram mão de seus pagamentos (FOWLER, 2008). O investimento inicial planejado de \$10,5 milhões teve que ser cortado para \$3,8.

Por problemas financeiros como este, entre outros motivos, Potter já chegou a cogitar fazer seus filmes em outro lugar:

Meu trabalho não é principalmente financiado por este país [Inglaterra], apesar do dinheiro do BFI e da British Screen. (...) Eu, muitas vezes, pensei em imigração, parcialmente porque a minha audiência não se encontra no Reino Unido. (...) Mas, então, para onde ir? Essa é a questão. Eu realmente não sei. E é uma questão muito estranha, essa coisa de origem. O que é isto? Especialmente porque eu, constantemente, me defino contra a Inglaterra e o ser-inglês. (...) às vezes eu, realmente, me arrependo da **enorme quantidade de tempo gasta tendo minhas coisas rejeitadas**.<sup>70</sup> (POTTER apud FOWLER, 2008, ênfase nossa).

---

<sup>70</sup> My work has not really been principally funded from this country, despite Money from the BFI and British Screen. (...) I've many times thought of emigrating, partly because my main audience is not from the U.K. (...) But where to go? This is the question. I don't really know. And it's a very strange question, this thing called roots. What are they? Especially as I seem to often define myself against England and Englishness. (...) Sometimes I really regret the sheer amount of time spent having my things rejected.

Percebemos, por meio dessa fala, que Sally Potter se posiciona de uma forma crítica a Inglaterra como espaço principal de locação e de audiência para os seus filmes. Dentre outros motivos, destaca as dificuldades de investimento no país e o tempo por ela gasto na tentativa de encontrar investidores. Há, também, uma questão de pertencimento e identidade, de ela não coadunar com esse “ser-inglês”. Vale lembrar que *Orlando* esteve em produção durante sete anos e isto aconteceu não pela complexidade de se fazer uma adaptação de Woolf – apesar de Potter ter aproveitado esse tempo para refazer várias vezes o roteiro (FOWLER, 2008) – mas, principalmente, por falta de financiamento. Por fim, como ela enfatiza ainda várias vezes, na mesma entrevista, por não saber para onde ir, continua na Inglaterra.

Apesar das dificuldades financeiras, de locação e dos sete anos gastos tentando concluir o filme, em 1993 o filme foi lançado e, apesar das suspeitas por conta do atraso de sua conclusão e exibição, o filme se tornou um sucesso entre o público, os críticos de cinema, de literatura e da crítica de gênero – mesmo que tais críticas fossem positivas ou negativas. O certo é que o filme gerou grande impacto e é o mais famoso de Potter.

O filme foi premiado no Festival de Filme de Veneza, em 1992, recebeu aplausos de pé e também ganhou o prêmio crítico da OCIC (International Catholic Organization for Cinema and Audio-Visuals) e ainda chegou a ser indicado ao Oscar de melhor maquiagem e design (FOWLER, 2008). Em geral, a crítica cinematográfica ficou bastante satisfeita com o filme, os mais empolgados chegando a chamá-lo de “filme-de-arte para o grande-público”<sup>71</sup>, ressaltando que se poderia trilhar o sucesso pelo (ou, apesar do) caminho do filme de autor ou pós-moderno (FOWLER, 2008).

Outro segmento da crítica focalizou o filme como uma adaptação e a sua relação com o romance e a literatura de Virginia Woolf. Mayer, por exemplo, enfatiza que a colaboração do status de Woolf como ícone feminista do romance *Orlando* e sua crítica formal, social e de gênero junto à produção anterior de Sally Potter, que trilhava políticas feministas e anticoloniais, unem-se neste filme já dando um significado anterior (MAYER, 2009). Essa relação se estabeleceu de tal forma que feministas teóricas de cinema, como Patricia Mellencamp e Maggie Humm, usaram imagens do filme como capa de seus livros: respectivamente *A Fine Romance* (1995) e *Feminism and Film* (1997).

---

<sup>71</sup> Art-house crowd-pleaser.



Potter tinha consciência das dificuldades em adaptar *Orlando* por conta de sua longa narrativa, seu tema central – um homem que vira mulher sem motivo aparente –, e o estilo irônico e excêntrico da linguagem de Woolf nesse romance. Pamela Caughie (1991) nota que a identidade e a linguagem, nesse romance, estão proximamente ligadas (CAUGHIE, 1991, pp. 77-78) à medida que Orlando vai quebrando as convenções sociais, a linguagem do livro também muda do convencional ao excêntrico. Encontrar uma forma visual de se trabalhar essa ideia era o grande desafio de Potter.

Na visão de Suzanne Ferriss (1999), os recursos usados por Potter, dos olhares para a câmera, da condensação da narrativa na formação da identidade sexual da personagem ao invés de sua formação como escritor(a), quebram a ilusão do espectador e muda a maneira de vermos o filme, assim como o romance busca uma mudança na maneira de compreendermos a escrita ficcional (FERRISS, 1999).

É perceptível no discurso de Ferriss, também, aquilo que falamos anteriormente ao contextualizarmos as críticas do romance *Orlando*, ou seja, a importância pós-revolução feminista que o romance tomou nas discussões femininas e de gênero. A história da literatura dentro do romance fica um pouco negligenciada pela crítica, neste sentido, pois seu foco é transferido para as questões de gênero e de outras classes oprimidas.

Consequentemente, e como era de se esperar, quando se fala do filme em relação ao romance, nem todas as críticas demonstram-se amistosas. Leslie Hankins “declarou-[se] desapontado com as alterações no filme e seus desafios ao romance, e via o tom jocoso e o ‘prazer visual’ do filme como uma traição à [sua] visão prévia do que entendia ser o cinema de Potter e seus experimentos antiprazer”<sup>72</sup> (HANKINS *apud* MAYER, 2009, p. 17).

Susan Watkins (1998), reunindo alguns discursos sobre a adaptação do romance, mostra que os principais argumentos quanto ao trato das questões de gênero do livro estão negligenciados no filme. Há acusações sobre o “apagamento da narrativa lésbica”<sup>73</sup> (talvez, por não haver nenhuma referência à Vita Sacville-West, no filme) e que este não passa de “uma fantasia gay masculina”<sup>74</sup> (WATKINS, 1998).

---

<sup>72</sup> ... professed [himself] disappointed by the film’s alterations and challenges to the novel, and saw the film’s playful tone and ‘visual pleasure’ as a betrayal of [his] previous support for what [he] saw as Potter’s anti-pleasure experiments.

<sup>73</sup> Erasing of the lesbian narrative.

<sup>74</sup> A gay man’s fantasy.

Segundo Watkins, a complexidade e a ambivalência com que o romance lida com questões de gênero só podem ser assim tratadas pela linguagem escrita. Ela acredita que:

(...) o romance não vê a ação performática de gênero como “escolher e usar máscaras”, que é o conceito ao qual o filme de Potter se atém, quando constrói a noção de gênero sendo uma distração da “pessoa” interior essencial. Woolf, ao contrário, sugere que assim como é impossível não possuir um gênero, é também impossível que este seja consistente (...).<sup>75</sup>  
(WATKINS, 1998, s/p)

O discurso de Watkins é proveniente de uma interpretação pós-moderna do romance e também converge para a ideia de que Woolf lida essencialmente com a questão de gênero nele. Apesar de válida, essa ideia também é excludente e direcionada de acordo com seus próprios estudos. Mas não deixa de ser mais um estudo de caso importante, impulsionado pela adaptação de Potter.

### 3.2 A personagem Orlando em transmutação

Nesta última seção, faremos uma análise específica da construção da personagem fílmica e os procedimentos de tradução usados por Potter para reescrever Orlando no cinema. Primeiramente, vamos assinalar três aspectos que consideramos relevantes para caracterizar a personagem, nas quais se pode enxergar a relação do filme com o romance, bem como funcionam como elemento importante para compreender a personagem dentro da estética do filme. Tais aspectos são os seguintes: a escolha da atriz Tilda Swinton para interpretar a personagem como homem e mulher; os olhares de Orlando para a câmera e a relação da personagem com este recurso cinematográfico; e a configuração do desejo de liberdade da personagem dentro da narrativa fílmica.

Como afirmamos anteriormente, nos filmes de Sally Potter a escolha do elenco é um procedimento que ela considera muito importante para a construção das personagens e dos significados que seus filmes desejam suscitar nos espectadores. Também já mostramos que, antes de *Orlando*, Tilda Swinton já havia interpretado outros papéis andrógenos ou de dupla sexualidade. A escolha de uma única atriz para interpretar a releitura da personagem Orlando de Virginia Woolf está relacionada com o

---

<sup>75</sup> (...) the novel does not view the action of performing gender as “choosing and donning a mask,” (...) but which Potter’s film ascribes to when it construct gender as a distraction from the essential “person” beneath. Woolf suggests instead that while it is impossible to be without a gender, it is also impossible to have a consistent one (...).

fato de a personagem romanesca possuir uma sexualidade dúbia ou duvidosa, em um primeiro momento. Isso porque, no romance, a construção de Orlando como mulher, por exemplo, é algo que exige um tempo da narrativa e da própria personagem para afirmar-se inteiramente do sexo feminino, ainda, porém sendo a mesma pessoa. E, com Tilda Swinton, seu porte físico e seu currículo de personagens andrógenos fez com que Potter pudesse trabalhar sua personagem como dúbia, sexualmente, mas em suma a mesma pessoa.

Watkins (1998, s/p), ao comentar este fato, afirma que sexo e gênero no romance de Virginia Woolf tem uma relação mais próxima com questões de performance, de agir de acordo com determinado sexo, e que essa é uma característica que o filme de Potter não poderia alcançar, por fatores como limitações do próprio meio cinematográfico tal como a obrigatoriedade de se escolher uma pessoa de um determinado sexo para interpretar Orlando. Para Watkins: “No filme, sexo anatômico, identidade de gênero e representação de gênero estão mais proximamente ligados que no romance, (...)”<sup>76</sup> (WATKINS, 1998, s/p). A autora ainda ressalta que, apesar do histórico de Tilda Swinton como intérprete de filmes não realistas e/ou seus papéis andrógenos ou masculinos, ela era vista pelo público, indiscutivelmente, como uma mulher do início ao fim de *Orlando*.

Entendemos que a análise de Watkins parte de um recorte que isola a personagem Orlando e analisa-a fora do filme, quando há várias outras sugestões ao redor dele que justificam a escolha por uma atriz para interpretá-lo. Como evidência dessa ideia, podemos citar a presença de personagens sendo interpretadas por atores de sexo oposto ao seu, além de outros atores que já possuíam um lugar de destaque dentro da indústria cinematográfica e certa fama antes do filme, como mostraremos a seguir.

Tilda Swinton não é a única atriz no filme que interpreta uma personagem de sexo oposto ao seu, mas também Quentin Crisp no papel de Rainha Elizabeth (Figura 8), no início do filme. E a participação dele no filme vai além do contraste físico com seu personagem, uma vez que entra no campo dos significados. Isto se deve ao fato de que o próprio ator já sugere, como pessoa, sua condição sexual e suas ideias sobre sexualidade e gênero por ser um famoso e conceituado ativista gay britânico. Além dessa discussão em relação à Swinton e Crisp, outra situação parece representativa no filme. Lembremos aqui, novamente, a cena em que vemos uma interpretação teatral de

---

<sup>76</sup> In the film, anatomical sex, gender identity and gender performance are closer than they are in the novel, (...)

*Othello* por dois homens brancos, nos papéis de negro e de mulher. Além da situação em que as mulheres não atuavam nos palcos na época de Shakespeare, podemos interpretar tal situação como uma ênfase, dada por Potter, sobre o poder de sugestão da arte interpretativa, tanto no teatro como no cinema, que vai além do corpo físico e finito do ator/atriz, como pode ser observado:



Figura 8 - Quentin Crisp, no papel de Rainha Elizabeth

Na figura acima, vemos Quentin Crisp no papel de Rainha Elizabeth, maquiado, de cabelos longos e lançando um olhar de desejo e curiosidade sobre Orlando. Dificilmente, o público percebe que se trata de um ator do sexo masculino, pois, diferente de Tilda Swinton, sua fama não se firmou no meio cinematográfico, mas no meio político e social, tornando-o quase indiferente à boa parte do público de cinema. Fato que Mayer reforça, ao contar quando viu o filme pela primeira vez, em 1993: “Suas presenças incrementavam o filme com brincadeiras sobre gênero e sexualidade que eram totalmente obscuras para mim”<sup>77</sup> (MAYER, 2009, p. 2).

Além do poder de sugestão cinematográfico e da realidade externa trazida ao filme pelos atores, o recurso de utilizar atores de sexos opostos a seus personagens funciona também para criar um contraste similar ao do texto de Woolf. Quando lemos as primeiras linhas do romance: “*He – for there could be no doubt about his sex, though the fashion of the time did something to disguise it (...)*”<sup>78</sup> (p. 5), já fica sugerido a dúvida quanto ao sexo da personagem que o biógrafo, pretensiosamente, nos mostra tentando esconder. E não apenas Orlando (Figura 9), nas cenas durante o século XVI e a Grande Geada, mas outros personagens masculinos também são mostrados com certa

<sup>77</sup> Their presences layered the film with jokes about gender and sexuality that were largely obscure to me.

<sup>78</sup> Ele – porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo (...) (p. 9)

ambiguidade de gênero ou mistura de fronteiras dos gêneros. Como por exemplo, alguns deles usam brincos, cabelos longos e/ou não possuem barba como o Lorde Francis Vere (Figura 10) e o Conde Moray (Figura 11). Apesar da moda masculina da época parecer um tanto afeminada para os nossos padrões atuais, no filme, esta fidelidade à vestimenta é usada na exploração da ambiguidade sexual que este próprio sugere, de seu início ao fim.



Figura 9 - Orlando no século XVI



Figura 10 - Lorde Francis Vere, século XVI



Figura 11 - Conde Moray, século XVI

Como podemos observar na figura 9, a indumentária de Orlando é um tanto afeminada, mas harmoniza com a dos outros personagens nas figuras 10 e 11. Outro elemento que reforça essa ambiguidade na narrativa fílmica é o fato de Tilda Swinton não parecer fazer esforço algum para tornar sua voz mais grave ou forçar um som mais masculino (ou feminino, quando a personagem muda de sexo). Entendemos que tais estratégias se relacionam com o universo do romance, pois a partir dele desencadearam-se várias discussões sobre sexo e sexualidade após os anos 60 com a revolução feminista (como já enfatizamos em capítulo anterior).

Quanto aos olhares de Orlando para a câmera e os solilóquios para o público, a relação desse recurso com a personagem do romance parece não muito óbvia, mas merece atenção. Já sabemos que Sally Potter utiliza a mesma técnica em outros filmes, tornando o recurso muito mais pessoal e ligado à sua estética que à qualquer forma de tradução do universo literário do romance *Orlando*. Porém, como em cada um dos filmes que ela usou tal recurso o fazia com diferentes sentidos, a nossa suposição é de que, na adaptação de *Orlando*, Potter cria uma relação especial entre Orlando e a câmera, em que a personagem se torna consciente dela e do público que o assiste, dando à câmera quase ou a mesma função do biógrafo no romance de Woolf.

Pode-se, de maneira geral, afirmar que os olhares para a câmera pela personagem Orlando e a relação entre ambos no filme de Potter funcionam de duas maneiras: na primeira, percebemos que é criada uma relação de intimidade entre personagem e câmera desde o início do filme, procurando-o, perseguindo-o, buscando, além da sua presença física, suas emoções; na segunda maneira, podemos dizer que se gera, também, um convite ao público para que compartilhe dos comentários da protagonista. O uso desse recurso tem como principal objetivo alcançar os espectadores para torná-los conscientes do filme enquanto ficção e, principalmente, cobrar-lhes que tomem parte do que está sendo discutido e exigir-lhes uma opinião para as cenas em que o recurso é utilizado<sup>79</sup>. É como base na primeira maneira de entendermos o comportamento da câmera que afirmamos ser ela uma tentativa de tradução do biógrafo no romance. Vejamos as figuras:

---

<sup>79</sup> Sobre isto ver: DIXON, Wheeler Winston. *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1995.



Figura 12 - Câmera buscando Orlando (I)



Figura 13 - Câmera buscando Orlando (II)

Nas imagens acima, podemos perceber as primeiras cenas do filme através das figuras 12 e 13. Nelas, enquanto Orlando lê andando de um lado para o outro, a câmera faz o mesmo movimento, como se estivesse procurando-o, sondando-o, antes de chegar mais próximo. No momento em que ele senta ao pé do carvalho, a personagem é focalizada em primeiro plano. O mesmo movimento de câmera, oscilando constantemente de um lado para o outro, ainda é utilizado mais duas vezes no filme. Analisaremos esses movimentos mais a diante.

Potter parece utilizar esse recurso para apresentar Orlando dentro de uma nova situação ou, como visto na cena inicial, para introduzi-lo ao público, sozinho, em um cenário tipicamente inglês do século XVI. Esse efeito de introdução e apresentação harmoniza-se com a fala do narrador em *voiceover*: “E não havia dúvida sobre a criação dele. Boa comida, educação, uma babá, solidão e exílio”<sup>80</sup> (POTTER, 1993).

Sob o carvalho, Orlando senta-se refletindo, provavelmente sobre o que acabara de ler. Podemos dizer ainda que ele está atento à voz do narrador em *voiceover*, antes de apresentar-se, olhando para a câmera pela primeira vez (Figura 14). Outro

---

<sup>80</sup> And there could be no doubt about his upbringing. Good food, education, a nanny, loneliness and isolation.

ponto bastante interessante e que reforça a ideia de que a personagem Orlando é consciente da narrativa sobre si própria é o fato de Tilda Swinton ter atuado, também, no papel de narrador: é a voz dela que ouvimos a apresentar Orlando, logo pode-se dizer que é, também, a voz da própria personagem que os espectadores escutam.



Figura 14 - Orlando em primeiro plano e seu olhar para a câmera (I)

Assim, enquanto Orlando reflete sob o carvalho, o narrador fala de sua beleza física, sua criação e sua situação social e financeira. E, no momento em que o narrador adentra em detalhes mais pessoais de Orlando, é que a personagem olha para a câmera, conforme a figura 12, com um olhar firme e seguro, de autoafirmação e consciência da sua própria narrativa. Este aspecto fica ainda mais claro se analisarmos as falas do narrador e de Orlando:

*(Voiceover)* E por se passar na Inglaterra, Orlando estava, portanto, destinado a ter seu quadro na parede e seu nome nos livros de história. Mas quando ele

—  
 ORLANDO: ou seja, eu

*(Voiceover)* – veio [vim] a este mundo estava procurando por outra coisa. Ainda que herdeiro de um nome que significava poder, terra e propriedade, com certeza, quando Orlando nasceu, não era privilégio que ele desejava, mas sim, companhia.<sup>81</sup> (POTTER, 1993)

Sob as observações do narrador, em terceira pessoa, Orlando se manifesta, em primeira pessoa, no momento em que ele inicia uma fala sobre seus desejos mais íntimos e pessoais. A partir desse momento, o narrador cala-se e só volta a manifestar-se

---

<sup>81</sup> *(Voiceover)* And because this is England, Orlando would therefore seem destined to have his portrait on the wall and his name in the history books. But when he –

ORLANDO: that is I

*(Voiceover)* – came into the world, he was looking for something else. Though heir to a name which meant power, land and property, surely when Orlando was born it wasn't privilege he sought, but company



no final do filme. E é a partir desse momento que Orlando cria também uma relação de proximidade com a câmera, fazendo-a trilhar os caminhos da sua perspectiva e sempre trazendo para próximo dele. Desse modo, a câmera torna-se seu narrador e tem uma função análoga ao do biógrafo da personagem no romance de Woolf.

Essa estratégia de Potter se aproxima da de Woolf no sentido de que o biógrafo do romance também não é um simples “contador de história” que narra a trajetória de Orlando durante seus quase 400 anos de vida. Ele adentra seus pensamentos, sentimentos e a quase todo momento os fatos que são relatados no romance são feitos pelo prisma das opiniões, das sensações e dos sentimentos de Orlando. Assim, pelo fato de o biógrafo demonstrar uma consciência tão íntima do que acontece ao redor e no interior de Orlando, muitas vezes, o leitor se sente como se a própria personagem estivesse narrando sua história. Se pensarmos em Sally Potter como leitora da obra, que a interpretando da mesma forma, podemos associar a isso a escolha de Tilda Swinton para ser o narrador.

No sentido de reforçarmos o argumento de que a câmera no filme funciona de forma análoga ao biógrafo no romance, tomaremos aqui um exemplo de passagens similares das duas narrativas, mostrando a proximidade das funções de ambos os recursos cinematográfico e literário. Tomaremos a passagem do romance, na qual Alexander Pope desconfia que Orlando o insultara:

Never was any mortal so ready to suspect an insult or so quick to avenge one as Mr. Pope. He turned to Orlando and presented her instantly with the rough draught of a certain famous line in the ‘Characters of Women’. Much polish was afterwards bestowed on it, but even in the original it was striking enough. Orlando received it with a curtsy. Mr. Pope left her with a bow. Orlando, to cool her cheeks, for really she felt as if the little man had struck her, strolled in the nut grove at the bottom of the garden.<sup>82</sup> (p. 105)

Como podemos perceber, o biógrafo vai além de relatar os fatos ao contar o que Orlando sentiu após Pope oferecê-la uma de suas poesias. A reverência e o polimento com que ambos se tratam após as ferinas ofensas entram em completo contraste com o que realmente estava acontecendo no interior de Orlando e é por isso

---

<sup>82</sup> Nunca houve mortal tão pronto a desconfiar de um insulto nem tão rápido em vingá-lo como o sr. Pope. Voltou-se para Orlando, e presenteou-a imediatamente com o imperfeito esboço de certo famoso verso de *Retrato de mulheres*. Muito polimento lhe deram depois, mas no original era bem ferino. Orlando recebeu-o com uma reverência. O Sr. Pope deixou-a com uma cortesia. Para refrescar as faces – pois Orlando se sentia como se o homenzinho lhe tivesse batido –, vagou pelo nogal, no fundo do jardim. (pp. 141-142)

que o biógrafo necessitou dizer como ela se sentia, dando-nos, também, uma ideia do comportamento e da hipocrisia na sociedade britânica daquela época.

No filme, a cena subsequente lembra a cena de abertura quanto ao movimento de câmera. Esta se posiciona nas costas de Orlando, estando ela sentada diante de três escritores, Swift, Pope e Addison; movimenta-se, de um lado para o outro, à medida que os escritores vão tecendo suas opiniões sobre o sexo feminino. É a primeira vez que vemos Orlando como mulher dentro da sociedade inglesa e, por isso, justifica-se o movimento de câmera que, como já afirmamos antes, funciona no filme para introduzi-lo em uma nova situação. Este movimento também nos mostra a intimidade entre Orlando e a câmera: à medida que os escritores vão mostrando suas opiniões, Orlando direciona o seu olhar a cada um e é assim que também o faz à câmera, mostrando ao espectador quem Orlando olha e ouve, em cada momento. As figuras abaixo ilustram a ideia:



Figura 15 - Conversa com escritores (I)



Figura 16 - Conversa com escritores (II)

Nas cenas acima, vemos Orlando de costas para a câmera, vestida à moda da metade do século 18, com longos, exagerados e bastante ornados vestidos de seda, além

de uma peruca. Na sua frente, estão os poetas Swift, Pope e Addison e a câmera se movimenta de um lado para o outro à medida que os poetas vão tecendo opiniões sobre as mulheres na sua época. Ao final, a câmera mostra Orlando em primeiro plano completamente desolada e claramente ofendida com a baixa consideração e desrespeito dos poetas em relação ao sexo feminino. Vejamos:



Figura 17 - Orlando em primeiro plano e seu olhar para a câmera (II)

Neste momento, Orlando direciona seu olhar mais uma vez para a câmera. Podemos interpretar essa postura como uma ideia de que não basta o público saber que ela foi ofendida, mas consciente da câmera (como seu narrador/biógrafo) e do público que a assiste, ela os olha para que este além de tomar parte na situação, possivelmente sinta-se ofendido também. Desta maneira, Sally Potter traduz o peculiar biógrafo do romance de Woolf através desta relação da personagem Orlando com a câmera e a maneira com que estão sempre próximos, além de seus olhares diretos a ela. Além disto, esta cena também demonstra o engajamento político da diretora contra a herança patriarcal e o glamour do passado inglês, mostrados em boa parte dos filmes da época.

Quanto ao desejo de liberdade da personagem Orlando, já mostramos anteriormente que, no romance, tal desejo se harmoniza com os objetivos da coletânea de ensaios *Um teto Todo Seu* em que Woolf prega a libertação da mente humana das amarras do machismo para uma mente andrógena, que pode alcançar o máximo da criatividade – é a libertação da mente do/a escritor/a literário das amarras do seu sexo e da sociedade, para que este pudesse escrever sobre o que quisesse. No filme este desejo foi completamente ressignificado.

Tanto no livro quanto no filme, a busca por liberdade da personagem está intimamente ligada à sua imortalidade. A principal diferença entre este desejo de

liberdade e imortalidade das obras está na diferença de construção das personagens, por cada uma das ficcionistas. Como já falamos em capítulo anterior, Woolf constrói Orlando a partir de suas referências literárias, da família de Vita Sackville-West e da própria amiga. Além de uma metáfora para o/a escritor/a literário em diferentes momentos da história inglesa, aproveitando para revisar os modos e os humores dos poetas, críticos e editores de cada época, Orlando foi concebido sob um primeiro desejo de homenagear e presentear Vita, pela perda de sua mansão. E é esta a principal motivação para, no final do romance, a personagem estando ameaçada de perder sua mansão, dar à luz a um filho homem e poder continuar na casa, em “seu próprio teto”. Assim, poderia desfrutar de conforto financeiro, social e de gênero: situação ideal para a escritora se sentir à vontade e livre para escrever sobre o que quisesse.

Ao associarmos essa ideia ao filme, lembramos o final da narrativa, porque é justamente na construção de um final totalmente singular se comparado ao do romance que Potter mostra a particularidade da libertação de sua personagem em relação à de Woolf, porém não se afastando completamente dela.

Em primeiro lugar, Potter, logo no início do filme, dá indícios de que seu filme não terá como foco a discussão sobre o processo de escrita e formação do escritor que há no romance de Woolf, como era de se esperar, pelo menos, pelos leitores da obra. Logo após a introdução de Orlando pelo seu biógrafo no romance, ele diz, ao sentar-se à mesa e tomando um de seus escritos: “*Soon he had covered ten pages and more with poetry. He was fluent, evidently, but he was abstract.*”<sup>83</sup> (p. 6). Tal fluência de que fala o biógrafo de Orlando, no romance, é questionada no filme de Potter. Não que Orlando não escreva, porém em nenhum momento da narrativa a personagem é vista escrevendo (Figura 18).

---

<sup>83</sup> Em breve, tinha enchido de versos mais de dez páginas. Era fluente, sem dúvida, mas era abstrato (p. 11)



Figura 18 - Orlando, não conseguindo escrever

A figura acima sumariza um ponto relevante de uma cena que acontece logo após a introdução do narrador em *voiceover*. Orlando senta-se ao pé do carvalho, toma sua pena e posiciona-a próxima ao papel, porém nada escrevendo nele. No entanto, não é que a personagem cinematográfica não seja um/a escritor/a, apenas parece ficar claro, por essa primeira referência, que a escrita e/ou a evolução do escritor literário durante os quatro séculos que se passa a história do romance de Woolf não será o foco do filme de Potter.

Em segundo lugar, Potter também desvincilhou sua personagem das referências à Vita Sackville-West. Isto acontece quando Potter lhe deu um motivo para a sua imortalidade e eterna juventude e, principalmente, quando lhe destitui da mansão, no final do filme. No romance, como já afirmamos, não há um motivo aparente para a eterna juventude de Orlando, fazendo sua imortalidade funcionar como uma metáfora para a eterna existência do artista e como uma personagem alegórica que une os diversos ancestrais de Vita ao longo dos anos na mansão onde nascera.

Porém, no filme, Orlando aparentemente torna-se eternamente jovem a mando da Rainha Elizabeth, que o entrega a posse de sua mansão, deitada com ele sobre sua cama, com a seguinte condição:

RAINHA ELIZABETH: (...) Para ti e teus herdeiros, Orlando. A casa.  
 ORLANDO: Sua Majestade, eu para sempre estarei em débito...  
 RAINHA ELIZABETH: Mas, com uma condição. Não enfraqueça. Não se deprecie. Não envelheça.<sup>84</sup> (POTTER, 1993).

<sup>84</sup> QUEEN ELIZABETH: For you. And for your heirs, Orlando. The house.

ORLANDO: Your majesty, I am forever in your debt...

QUEEN ELIZABETH: But on one condition. Do not fade. Do not wither. Do not *grow old*.

A Rainha Elizabeth, de Sally Potter, mostra-se bastante arrogante desde suas primeiras falas. Nesta cena, em particular, Potter sugere que tamanha arrogância e poder que a rainha ostentava seriam capazes de obrigar um jovem rapaz a desfrutar de sua juventude, eternamente.

Destituído de suas relações com a escrita literária e a evolução do escritor ao longo dos séculos de literatura inglesa e da sua ligação direta com Vita Sackville-West e seus ancestrais, restou à personagem Orlando trilhar sua imortal busca por liberdade pelo caminho da libertação de gênero e pela crítica ao sistema e à identidade inglesa, tão laureada nos filmes de herança aos quais *Orlando* também se relaciona.

Há várias cenas no decorrer do filme em que Potter faz referência às difíceis relações entre os gêneros e o machismo. Como, por exemplo, podemos citar o término do noivado de Orlando e Euphrosine, a traição de Sasha, o arquiduque Harry impondo seu pedido de casamento a Orlando por ele representar nome e poder, etc. Há ainda a crítica à identidade e comportamento ditos tipicamente ingleses, como a arrogância e a ignorância de sua corte, a dominação colonial na Índia, a caricatura com que ela constrói o comportamento do *gentleman* inglês, etc.

É, entretanto, nas últimas cenas do filme a partir do encontro de Orlando e Shelmerdine que a narrativa cinematográfica rompe, quase que completamente, com o romance, rumo a uma nova libertação, que não é apenas da mente ou do sexo, mas também da sociedade e do tempo.

A cena do primeiro encontro dos dois é, inicialmente, bastante similar à do romance. Orlando está caída no chão, pedindo para que a natureza seja seu esposo, quando escuta um cavalo se aproximando e dele, Shelmerdine, cai à sua frente. Porém, ao estarem na casa de Orlando, está trazendo uma jarra de água quente para tratar o tornozelo torcido de Shelmerdine, diz para ele: “Bem, você pode ver o que eu fui”<sup>85</sup> (POTTER, 1993) e acrescenta que está para perder sua mansão e seus bens por agora ser mulher. Até aqui, a diretora mostra Orlando relacionando sua identidade com a sua mansão, como acontece no livro. Porém, o desenvolvimento da cena mudará completamente essa perspectiva.

Shelmerdine convida-a, então, para vir com ele em suas aventuras, dizendo que está para partir para a América e quando Orlando conta-lhe que já esteve fora da Inglaterra, ele acrescenta:

---

<sup>85</sup> Well, you can see for yourself what I was.

SHELMERDINE: Então, você sabe tão bem quanto eu como é bom viajar. Como um espírito livre – isento de posições ou de posses.  
 ORLANDO: Isento? Você é um... Aventureiro... Por profissão?  
 SHELMERDINE: Minha profissão, se assim puder chamá-la, é a busca da liberdade...<sup>86</sup> (POTTER, 1993)

Esta passagem é importante para o desfecho da narrativa fílmica, pois afeta completamente o destino de Orlando. Primeiro, Shelmerdine afirma que a liberdade é estar livre de posições e posses, exatamente o que Orlando está para perder e, logo depois, acrescenta que ele próprio se diz, por profissão, um libertador. Podemos dizer então que Shelmerdine, em alguma medida, seria o libertador de Orlando. O encontro dos dois marca a última e principal mudança da protagonista.

Mais uma vez, o uso do recurso da câmera em movimento constante, de um lado para o outro, apresenta-se no filme com o propósito de mostrar Orlando em uma nova situação a que é submetida e que afeta sua personalidade.

Estando Shelmerdine e Orlando frente a frente, a câmera se posiciona lateralmente e começa a vagar de um para outro à medida que conversam sobre liberdade, ser homem e ser mulher.



Figura 19 - Câmera balançando entre Shelmerdine e Orlando (I)

---

<sup>86</sup> SHELMERDINE: Then you know as well as I how good it is to travel. Like a free spirit – unfettered by positions or possessions.

ORLANDO: Unfettered? Are you an... adventurer... by profession?

SHELMERDINE: My profession, if you can call it that, is the pursuit of liberty.



Figura 20 - Câmera balançando entre Shelmerdine e Orlando (II)

Na figura 19, vemos que o olhar de Shelmerdine para Orlando é cálido e meigo, porém confiante, como se a conhecesse muito antes deste primeiro encontro, como também o romance sugere. Já na figura seguinte, Orlando se encontra em uma posição diferente, de quem aprende e escuta com atenção, olhos bem abertos para receber a mensagem de seu libertador.

Esta cena, por meio de um corte, transfere-se para o quarto de Orlando, onde se encontram os dois personagens nus sobre a cama. Um dos empregados da protagonista bate à porta para avisá-la que um documento oficial chegara afirmando-a ser, indubitavelmente, do sexo feminino e que se não desse a luz a um filho, ela perderia a casa. Shelmerdine logo afirma “Então, você está livre”<sup>87</sup> (POTTER, 1993) e ainda complementa: “Você pode ficar e estagnar no passado ou partir e viver o futuro! A escolha é sua”<sup>88</sup> (POTTER, 1993). Porém Orlando escolhe ficar e ver Shelmerdine partir. Neste instante, uma chuva fina cai sobre ela e quando para, ouvimos uma explosão. Através de outro corte, Orlando é mostrada grávida, caminhando por um cenário de guerra quando, finalmente, o último momento do filme é introduzido na tela, o letreiro: “BIRTH”.

Ao contrário do que é comumente levado a se pensar, na nossa leitura, este título não diz respeito ao nascimento da criança que estava no ventre de Orlando, porém, é o “renascimento” da própria protagonista. A reescritura da personagem do romance para o cinema alcança seu momento mais importante quando Sally Potter, em vez de terminar a narrativa no ano de 1928, como está no livro, traz Orlando para o final do século XX, os anos 90.

<sup>87</sup> So, you are free.

<sup>88</sup> You can stay and stagnate in the past or leave and live for the future! The choice is yours.



As cenas finais se iniciam com Orlando entregando seu manuscrito a um editor – interpretado pelo mesmo ator que atua no papel de Nick Greene (Heathcote Williams). No romance, é o próprio Greene que antes havia criticado ferinamente a escrita de Orlando, vem a ser o editor de suas poesias no final do século XIX. Na nossa visão, a imortalidade de Greene no romance está relacionada a um dos motivos similares a de Orlando: sendo Orlando uma alegoria dos vários escritores durante os séculos de literatura inglesa, Nick Greene também é uma alegoria, porém de críticos e editores, que amam apenas o passado, ou escritas e estilos que lembrem este passado glorioso. Apenas dois séculos depois de seu primeiro encontro é que Greene aceita a beleza da poesia de Orlando, no romance. Já no filme, Heathcote Williams, no papel de editor, cumpre uma função a mais, de crítica aos editores da nossa época, os anos 90 em diante, quando mesmo elogiando os escritos de Orlando, acrescenta que provavelmente venderá bastante se ela inserir no texto “Amor” e um “final feliz”. A cena a seguir introduz o contexto dos anos 90, como vemos abaixo:



Figura 21 - Orlando e sua filha

Na figura 21, como podemos perceber, vê-se Orlando em uma motocicleta, dirigindo pelas ruas de Londres. Ela veste jaqueta e luvas de couro, assim como a criança – além de capacete, calças e botas. Pelas roupas, principalmente, mas também pelo porte de Orlando diante do editor, na cena anterior, o espectador pode sentir um ar, de certa forma, viril, objetivo e confiante em torno dela. Ela e a criança estão indo para a mansão. Porém quando lá chegam e Orlando, ao tirar o capacete da criança, vê-se que se trata de uma menina de longos cabelos ruivos. Nesse momento, o narrador em *voiceover* volta a se manifestar, esclarecendo:

*(Voiceover)* Ela – porque não havia nenhuma dúvida sobre o seu sexo – está visitando pela primeira vez, em mais de cem anos, a casa que por fim perdera. Todavia, ainda possui certas qualidades naturais. Ela é alta e magra, com um ligeiro aspecto andrógono que as mulheres da época desejam. (...) ... Então, sua educação. Ela viveu por quatrocentos anos e sequer envelheceu um dia. E como esta é a Inglaterra, todos fingem não perceber. Mas ela mudou. (...) Não é mais prisioneira do destino. E desde que se esqueceu do passado, ela descobriu que sua vida estava começando.<sup>89</sup> (POTTER, 1993).

Potter, nesta cena, reescreve as primeiras linhas do romance de Woolf. Entretanto, inverte o sexo da personagem. Desta vez, trata-se de uma mulher com aparência masculina. Assim, marca um novo início para Orlando. Diferente do romance, Orlando não dá a luz a um filho, mas sim uma filha e, por isso, no filme, ela perde os direitos da casa. Desta forma, como já falamos antes do “libertador” Shelmerdine, quando ele falava da libertação de “posições e posses”, Orlando está, finalmente, livre. Isto ainda se confirma pelas últimas palavras do narrador, quando ele/ela afirma que Orlando não é mais “prisioneira do destino” e “deixou o passado para trás”, começando uma nova vida, nascendo novamente.

Esta hipótese do novo início para a personagem Orlando ainda é reforçado pelo corte que acontece da mansão para uma cena de filmagem, aparentemente caseira. É mostrado um campo de grama alta sendo filmado de forma experimental e sem um padrão aparente ou profissionalismo. Descobre-se, então, tratar-se de um vídeo feito pela filha de Orlando com uma câmera portátil, e que podemos ver na figura 22 a seguir:

---

<sup>89</sup> ORLANDO: *(Voiceover)* She – for there can be no doubt about her sex – is visiting the house she finally lost for the first time in over a hundred years. She does still have certain natural advantages, of course. She is tall and slim, with the slightly androgynous appearance that many females of the time aspire to. (...)

... Then, her upbringing. She’s lived for four hundred years and hardly aged a day. And, because this is England, everyone pretends not to notice. But she has changed. (...) She’s no longer trapped by destiny. And ever since she let go of the past, she found her life was beginning.



Figura 22 - Filha de Orlando com uma câmera portátil

Nesta imagem, podemos observar Orlando sentada ao pé do carvalho, logo atrás de sua filha, que filma tudo ao seu redor. Como se vê, o cenário é o mesmo do início do filme e Orlando está novamente sentada ao carvalho, logo atrás de sua filha. Assim, a narrativa volta para seu ponto de partida, o início (ou reinício), porém com várias diferenças importantes. Orlando não é mais um jovem nobre do século XVI, mas uma mulher de mais de 400 anos que inicia uma nova vida de onde havia começado primeiramente. Ela também não está mais presa ao passado, ao seu nome e as suas posses e é essa a nova libertação da personagem que Sally Potter cria, para além da busca de viver em harmonia com a sociedade: a liberdade para subvertê-la e denunciá-la.

Sally Potter também reescreve este começo de maneira metalinguística: Orlando não está mais, como no início do filme, portando pena e papel – as matérias primas de sua arte. Desta vez, quem carrega algo em mãos é a sua filha: uma câmera portátil. Potter também escreve um novo início para a arte da narrativa, que antes, apenas o romance detinha esse privilégio, agora também se incluem o filme e o vídeo.

Orlando, do carvalho, começa a olhar para o alto. Sua filha se aproxima com a câmera e, filmando seu rosto, pergunta por que ela está triste. Orlando, ao responder que não está, pede para que ela “olhe”<sup>90</sup> (POTTER, 1993) para cima e aponta. A menina o faz, mas com a câmera. Neste sentido, a câmera passa a ser seu olho, a nova forma de ver o mundo e de contar sua história, o cinema. O que a câmera filma sobre as folhas do carvalho é um anjo interpretado por Jimmy Somerville, mesma voz que canta a chegada da Rainha Elizabeth no início da narrativa. Assim, tudo remete ao começo, porém um

---

<sup>90</sup> look

novo começo, inclusive a letra da canção cantada por ele, escrita por Sally Potter, David Motion e Jimmy Somerville, da qual citamos aqui um trecho:

Por fim, estou livre  
 Sim, por fim, por fim  
 Estar livre do passado  
 E do futuro que acena para mim (...)  
 Nem mulher ou homem  
 Estamos unidos, nos tornamos um  
 Com um rosto humano (...)  
 Estou nascendo e estou morrendo<sup>91</sup> (POTTER; MOTION; SOMERVILLE;  
 1993)

Podemos perceber pela letra da canção que a libertação que Orlando conseguiu foi além da libertação das amarras de seu sexo: ela não é mais homem ou mulher, mas um ser humano. E livrando-se disso, ela também se livra de seu nome, de sua herança e de sua propriedade, pois estes não lhe davam abrigo ou conforto sem definirem quem ela “deveria” ser.

Por fim, sem sexo, sem posses, sem nome, Orlando pode realmente começar a sua vida: não é mais o momento ideal para o escritor, que para Woolf foi o início do século XX, o fim de seu romance no ano de 1928, mas o momento ideal para o ser humano e para a arte narrativa de transcender as suas condições, que, como podemos perceber, e segundo Sally Potter, é o final do século XX e o início do século XXI. Não é que o desejo de liberdade da personagem cinematográfica transcenda a da personagem romanesca: Potter apenas escreve a continuação e transfiguração desse desejo, dentro do contexto do século XX. Como Woolf, escrevendo a biografia de Orlando até o ano de lançamento do livro, Potter dá continuidade à história e o traz aos anos noventa, ano de lançamento do filme.

---

<sup>91</sup> At last, I am free  
 Yes, at last, at last  
 To be free of the past  
 And of a future that beckons me (...)  
 Neither a woman, nor a man  
 We are joined, we are one  
 With a human face (...)  
 I'm being born and I am dying

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos de adaptação pressupõem a observação de dados e de teorias em termos contextuais, políticos, históricos e econômicos. Entendemos, conseqüentemente, que estes são aspectos indispensáveis na construção de nossa leitura sobre os objetos estudados, acreditando que aquilo que eles suscitam, em cada momento que são reeditados, reescritos e, enfim, renovados, parte de uma construção de sentido que é, ao mesmo tempo, interna e externa a cada um deles.

Pudemos observar, ao longo deste trabalho, ao refletirmos sobre alguns aspectos da construção da personagem ficcional, tanto na literatura quanto no cinema, que a construção de cada uma das personagens, tanto ideológica quanto estética, está fortemente ligada aos contextos em que estas se inserem. Isso pôde-se perceber quando, ao termos analisado os aspectos de destaque de cada uma delas, estas se relacionarem muito mais a suas autoras, no momento de sua produção – os contextos do início e do final do século XX – que mesmo entre si. No romance, o fato de Orlando casar e ter um filho está diretamente ligado à garantia de bem-estar financeiro, necessário às mulheres das décadas de 20 e de 30 que queriam se atrever à escrita literária. Diferentemente, no filme, o contexto dos anos 90 oferece às mulheres outras saídas para, além da liberdade ideológica, estas possuem liberdade financeira, por meio da sua própria força de trabalho. Assim, aconteceu a reconfiguração da narrativa e da personagem, que não casa e tem uma filha.

Nossa análise apenas foi possível graças à visão de Even-Zohar e, principalmente, de Lefevere, para podermos entender a adaptação fílmica como uma reescritura e, por isso, um tipo de tradução, já que, como ela, a adaptação transforma determinado texto e o reescreve para novos locais e públicos. E foi através dos estudos de Stam e Catrysse que percebemos a importância de estudar os objetos pelo o que são, adaptações literárias para o cinema, deixando de lado questões de fidelidade ou de respeito ao texto primeiro, o livro.

Assim, a construção de uma personagem de ficção permeia não apenas os objetivos formais de seus autores, porém parte de um contexto social no qual cada um se insere. Mesmo a personagem reescrita é fruto de uma interpretação que é local e socialmente inserida nas crenças de seu leitor (no caso, o diretor/roteirista de cinema) e,

consequentemente, esta personagem, mesmo que diretamente ligada ao texto de partida, irá comunicar-se com a época, a sociedade e as ideologias de seu novo autor.

Observamos ao longo da nossa pesquisa que na adaptação da protagonista do romance *Orlando*, de Virginia Woolf, Sally Potter destituiu Orlando de sua relação com a escrita literária e com Vita Sackville-West, para quem o livro foi dedicado e em quem Woolf inspirou-se para a construção da personagem. Isso se deu na medida em que a diretora estabeleceu como foco de sua narrativa questões mais relacionadas ao gênero e à sexualidade de Orlando e as implicações geradas por este detalhe biológico na sua vida social e econômica. A personagem Orlando, no filme, entretanto, não pode ser vista como menos complexa ou mais objetiva, porém ressignificada, no que diz respeito aos temas que podem, a partir dela, serem suscitados, já que ela é fruto de uma época pós-revolução feminista e de crises econômicas e políticas dos modelos sociais, econômicos e de identidade europeia, aos quais se relaciona muito mais do que a personagem literária, fruto de outro contexto. Sally Potter, focando sua personagem nos temas da sexualidade e da colonização, insere novas questões na discussão desses temas, quando faz caricaturas mais fortemente delineadas da petulância e ignorância da corte inglesa, do preconceito e da rispidez de seus escritores e intelectuais e das situações a que Orlando é submetido. Porém a questão de seu sexo e sua relação com a sociedade fica mais claro quando Potter, reescrevendo o final da narrativa literária, traz Orlando para o final do século XX, fazendo-a dar à luz uma filha, em vez de um filho e, por consequência, deixando-a sem sua mansão.

Uma das questões que ficam bastante claras, tanto no romance de Woolf, quanto no filme de Potter, é o desejo de libertação que move Orlando durante toda a narrativa. Para Woolf, essa libertação era de gênero e social, a busca da mente andrógena e de estabilidade financeira, e que dariam ao escritor condições ideais para que pudesse ter a liberdade intelectual e econômica de escrever sobre o que quisesse. Isto nos fica perceptível principalmente quando ao final do livro, Orlando está casada e tem um filho, o que garante a ela segurança econômica e social, possuindo sua herança e mansão, sendo esposa e mãe. Desta forma, Woolf encerra seu romance homenageando Vita, devolvendo-a, simbolicamente, Knole, sua mansão perdida e indicando um futuro promissor para as romancistas do início do século XX.

Diferentemente, na narrativa fílmica, a personagem Orlando, como não está relacionada ao processo de escrita literária nem de pertencimento a uma sociedade ainda bastante patriarcal, acaba trilhando um novo caminho de libertação. A liberdade de

gênero e a econômica são trabalhadas de outra maneira, com novas implicações e consequências. Ela não se casa com Shelmerdine, muito menos tem um filho homem, tornando-se, assim, uma mãe solteira e despojada de sua herança. Essa estratégia reflete o contexto para as mulheres dos anos 90, que é completamente diferente daquele do final dos anos 20. Assim, Orlando, mesmo nesta situação, pode ter liberdade financeira e intelectual com seu trabalho como escritora, sem necessidade de marido ou de heranças.

A liberdade da personagem Orlando no filme de Sally Potter vai além do que a trabalhada no romance de Woolf, pois reescreve a personagem dentro de novas questões que a própria escritora não chegou a testemunhar. Enquanto Woolf buscou um equilíbrio entre curvar-se e insurgir-se diante da sociedade do final dos anos 20, Potter pôde, através de sua leitura da personagem, retirá-la da necessidade de possuir um marido e de uma fortuna, e Orlando buscou, então, um equilíbrio de identidade sexual e social. Torna-se uma mulher menos feminina e mais andrógena, vestindo calças, pilotando uma motocicleta e ganhando seu próprio dinheiro, sem raiva ou rancor pela mansão e pela fortuna perdida.

Como buscamos demonstrar, até mesmo as técnicas usadas por Sally Potter para reescrever a personagem Orlando no cinema estão muito mais relacionadas à sua própria estética que, de certa forma, à uma tentativa de buscar ou reconstruir o universo de Woolf no cinema. A escolha de uma atriz para viver a personagem (como homem e mulher), os olhares para a câmera e trazer a narrativa até os anos 90 são recursos mais intimamente ligados à poética da diretora, apesar de que, pela própria complexidade das narrativas em questão e da própria natureza dialógica das reescrituras, esta é uma das várias outras possíveis leituras que podem ser feitas. Ainda assim, mesmo com tais recursos estando muito mais relacionados à forma com que Potter constrói seus filmes, ainda pudemos encontrar relações de proximidade e semelhança com técnicas de escrita de Woolf, como na intimidade entre o biógrafo e seu personagem a qual relacionamos com a mesma intimidade que existe entre Orlando e a câmera.

Concluimos, portanto, que na adaptação do romance *Orlando* por Sally Potter, no cinema, baseados nos conceitos de tradução e adaptação como reescritura, os objetos devem ser analisados em relação a seus contextos e não vistos isoladamente, sob perspectivas apenas de fidelidade, infidelidade, bom ou ruim. Refletimos, também, que o fenômeno da reescritura deve ser mais analisado do ponto de vista do processo do que do produto. E, mesmo que diferente, a reconstrução da personagem Orlando no cinema

sempre renova a reflexão da mesma na literatura, constituindo uma colaboração ao meio literário e cinematográfico, indiferentemente do resultado visto no filme pronto.

Acreditamos que, conforme foram apresentados e analisados os dados, a personagem Orlando no cinema acaba dialogando não só com a personagem literária e com a literatura, mas também com o próprio meio cinematográfico. E se no romance há a pregação de uma nova era para a literatura e seu escritor (e escritora), no filme deslumbra-se o futuro das narrativas e do próprio cinema. Isso pode ser visto quando a filha de Orlando, usando uma câmera portátil, filma o final da narrativa, de forma experimental e sem nenhuma sistematização. A partir desse estudo pode-se vislumbrar, ainda, um desdobramento, se considerarmos essa nova era do cinema e a recente explosão de ferramentas de criação e compartilhamento de vídeos. Uma investigação interessante seria a reflexão sobre esses novos formatos de texto no cinema, como é o caso do último filme de Sally Potter, *Rage* (2009), que foi filmado com câmeras digitais, portáteis e até mesmo de celular, apenas.



## 5. BIBLIOGRAFIA

- ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. “The soundtrack of *Orlando* as a microcosmo of Potter’s filmic adaptation”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 16. (2005) Florianópolis: pp. 221-229.
- ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- ARROJO, Rosemary. “Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 1. (1996) Florianópolis: pp. 53-69.
- AUMONT, Jacques... [et al]. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTLETT, Alicia Giménez. *A Casa de Virginia W*. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. “Questões de viagem, questões de tradução: mediação cultural na obra de Elizabeth Bishop”. In: *EMTESE*, v. 8 (Dezembro, 2004) Belo Horizonte: pp. 83-89.
- BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad.: José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno – dez grandes escritores*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio... [et al]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CATRYSSSE, Patrick. “Film (Adaptation) as Translation” In.: *Target 4*. Org: John Benjamins. Amsterdam, 1992.
- CAUGHIE, Pamela. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- CORRÊA, Mônica Cristina. “Tradução e referências culturais”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 23. (2009) Florianópolis: pp. 39-51.
- COSTA, Rui. “A Reactualização do Mito no Romance Contemporâneo: O Mito do Andrógeno em *Lunário* de Al Berto” (2008). In: <<http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Rui-A-Costa.pdf>> [acesso em: 8.8.2011]
- CURTIS, Vanessa. *As Mulheres de Virginia Woolf*. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Trad.; Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

DIXON, Wheeler Winston. *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1995.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem studies". In: *Special issues of poetics today* The Porter Institute for poetics and semiotics, v. 11, n. 1, (1990) Tel Aviv, pp 1-218.

\_\_\_\_\_. "The Position of Translated Literature Within The Literary Polysystem" In: *Literature and Translation*. James S. Holmes, José Lambert & Raymond Vander Broch. Leuven: Acco, 1978.

FERRISS, Suzanne. "Unclothing gender: the postmodern sensibility in Sally Potter's *Orlando*". *Literature/Film Quarterly* (January 1, 1999). In: <http://www.highbeam.com/doc/1P3-43274594.html/print> [visto em: 04/04/2012]

FLETCHER, John; BRADBURY, Malcolm. "The Introverted Novel" pp. 394-415 In.: *Modernism: a guide to European literature 1890 – 1930*. Edited by: Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Penguin Books, 1991.

FOWLER, Catherine. *Contemporary Film Directors – Sally Potter*. Board of Trustees of the University of Illinois: Illinois, 2008.

FRIEDMAN, Melvin J. "The Symbolist Novel: Huysmans to Malraux" pp. 453-467 In.: *Modernism: a guide to European literature 1890 – 1930*. Edited by: Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Penguin Books, 1991.

HELMAN, Alicja; OSADNIK, Waclaw M.: "Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach." In.; *Literature and Film: Models of Adaptation*. Editores: Roumiana Deltcheva, Waclaw M. Osadnik, and Eduard Vlasov. Special issue of Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée 23.3: 645-58. (1996)

HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.

HIGSON, Andrew. *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2003.

HUMM, Maggie. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

LAMBERT, José. "Translation, System and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies" In.: *TTR: traduction, terminologie, rédaction, vol. 8*. Nº1, 1995, p.105-152.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad.: Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. *Translating literature: the German tradition from Luther to Rosenzweig*. Amsterdam: Van Gorcum, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen, Van Gorcum, 1975.
- LOURENÇO, Lucíola Teodora Villela de Leitgeb. *Traduções e Estudos Culturais: estudo da tradução brasileira de The Bluest Eye, de Toni Morrison*. Dissertação (Mestrado em Letras Literatura) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas, Três Lagoas, 2006.
- MacDONALD, Scott. “Interview with Sally Potter”. In.: *Camera Obscura* v. 12 n. 35 (May, 1995) Durhan: pp 186-221.
- MARDER, Herbert. *Feminismo e Arte: um estudo sobre Virginia Woolf*. Trad. Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MAYER, Sophie. *The Cinema of Sally Potter - a politics of love*. London: Wallflower Press, 2009.
- MEDEIROS, Rosângela Fachel de. “O Cinema enquanto polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para a análise fílmica”. In: *Em Questão*, v. 15, n. 2 (Julho/Dezembro, 2009) Porto Alegre: pp. 95-113.
- MELLENCAMP, Patricia. *A Fine Romance – Five ages of film feminism*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- MINER, Earl. “On the Genesis and Development of Literary Systems, I. In.: *Critical Inquiry*, 5, p. 339-354, 1978.
- NAVIDAUSKAS, Laurynas. “Cinematic Prosthesis: History, Memory and Sally Potter’s *Orlando*”. In: *Cinephile*, v. 5, n. 1 (December, 2009) Vancouver: pp. 47-50.
- OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. “Ética na tradução, fruto de posturas estéticas e políticas”. In: *Sentidos dos lugares — Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. (2005) Rio de Janeiro: ABRALIC. CDROM.
- PAWLOWSKI, Merry M. “Introduction”. In: WOOLF, Virginia. *Orlando – A Biography*. London: Wordsworth, 2003.
- PEDROSO, Neurivaldo Campos Junior. “O diálogo entre as artes em Virginia Woolf” In: *Conhecimento Prático: Literatura n° 24*. São Paulo: Editora Escala, 2009.
- 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 em Letras Literatura) – Universidade do Porto, Porto, 2009.
- SILVA, Carlos Augusto Viana da. *Mrs. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf Na Literatura e No Cinema*. Tese (Doutorado em Letras Lingüística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Éder Menezes da. *Nas Horas da Tradução: uma leitura do romance As Horas, de Michael Cunningham*. Dissertação (Mestrado em Letras Literatura) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas, Três Lagoas, 2008.

STAM, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. In: CORRIGAN, Timothy et al eds. *Critical Visions in Film Theory*. Boston: Bedford St Martin’s, 2011.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad.: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TROTTER, David. “Virgínia Woolf and Cinema”. In: *Film Studies*, v. 6 (Summer, 2006) Manchester: pp. 13-26.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Org.) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Curso de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos da FALE/UFMG, 1996.

WATKINS, Susan. “Sex change and media change: from Woolf’s to Potter’s *Orlando* – (concepts of gender identity in Virginia Woolf’s novel *Orlando* and in the film adaptation with the same title directed by Sally Potter)”. *Mosaic (Winnipeg)* (September 1, 1998). In: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-21240451.html/print>> [acesso em: 4.4.2012]

\_\_\_\_\_. *As Ondas*. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Orlando – A Biography*. London: Wordsworth, 2003.

\_\_\_\_\_. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Rumo ao Farol*. Tradução de Luiza Lobo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Waves*. London: Granada, 1982.

\_\_\_\_\_. *To The Lighthouse*. London: Wordsworth, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

## 6. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ADAMSON, Andrew dir. *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe* [As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa]. Com Tilda Swinton, George Henley e Willian Mosley. Inglaterra e EUA, 2005, 143 min.

BURTON, Tim dir. *Edward Scissorhands* [Edward Mãos de Tesoura]. Com Johnny Depp e Winona Ryder. EUA, 1990, 105 min.

BURTON, Tim dir. *Sleepy Hollow* [A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça]. Com Johnny Depp e Christina Ricci. Alemanha e EUA, 1999, 105 min.

LAWRENCE, Francis dir. *Constantine*. Com Keanu Reeves, Rachel Weisz e Tilda Swinton. Alemanha e EUA, 2005, 121 min.

POTTER, Sally dir. *Orlando* [Orlando – a mulher imortal]. Com Tilda Swinton e Billy Zane. Inglaterra, Rússia, França, Itália e Holanda, 1993, 94 min.

\_\_\_\_\_. *Rage*. Com Simon Abkarian, Lily Cole e Jude Law. Inglaterra e EUA, 2009, 98 min.

\_\_\_\_\_. *The Gold Diggers*. Com Julie Christie e Colette Laffont. Inglaterra, 1983, 89 min.

\_\_\_\_\_. *The Man Who Cried* [Porque choram os homens]. Com Christina Ricci e Johnny Depp. Inglaterra e França, 2000, 100 min.

\_\_\_\_\_. *The Tango Lesson*. Com Sally Potter e Pablo Veron. Inglaterra, França, Argentina, Japão e Alemanha, 1997, 102 min.

\_\_\_\_\_. *Thriller*. Com Collete Laffont e Rose English. Inglaterra, 1979, 33 min.

\_\_\_\_\_. *YES*. Com Joan Allen e Simon Abkarian. Inglaterra e EUA, 2005, 100 min.

RAMSEY, Lynne dir. *We Need to Talk About Kevin* [Precisamos Falar Sobre o Kevin]. Com Tilda Swinton, John C. Reilly e Ezra Miller. Inglaterra e EUA, 2011, 112 min.

RESNAIS, Alain dir. *Hiroshima mon amour*. Com Emmanuelle Riva e Eiji Okada. França e Japão, 1959, 90 min.

SONNENFELD, Barry dir. *The Addams Family* [A Família Addams]. Com Anjelica Huston, Raul Julia e Christina Ricci. EUA, 1991, 99 min.