



A CRIAÇÃO DE
ORLANDO
E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Feminismo e
poder *Woolf*
em Virginia ~~Wolf~~
e ~~Sally~~ Potter
Sally

Silvia Maria Guerra Anastácio

A CRIAÇÃO DE
ORLANDO
E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Feminismo e poder em **Virginia Woolf** e **Sally Potter**





Universidade Federal da Bahia

Reitor

Naomar de Almeida Filho



Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia M. Garcia Rosa

Conselho Editorial

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Carmen Fontes Teixeira

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Fernando da Rocha Peres

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Sérgio Coelho Borges Farias

Suplentes

Bouzid Izerrougene

Cleise Furtado Mendes

José Fernandes Silva Andrade

Nancy Elizabeth Odonne

Olival Freire Júnior

Sílvia Lúcia Ferreira

A CRIAÇÃO DE
ORLANDO
E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Feminismo e poder em **Virginia Woolf** e **Sally Potter**

Silvia Maria Guerra Anastácio



Edufba
Salvador - 2006

Copyright® by Silvia Maria Guerra Anastácio

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade Federal da Bahia.

Feito o depósito legal.

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sejam quais forem os meios empregados, a não ser com a permissão escrita do autor e da editora, conforme a Lei nº 9610 de 19 de fevereiro de 1998.

Projeto gráfico, editoração e arte final da capa
Lúcia Valeska de S. Sokolowicz

Capa
Ernesto Diniz

Revisão
Carol Custodio

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa- UFBA

A534 Anastácio, Silvia Maria Guerra.
A criação de Orlando e sua adaptação fílmica : feminismo e poder em Virgínia
Woolf e Sally Potter / Silvia Maria Guerra Anastácio. - Salvador : EDUFBA, 2006.
184 p.

ISBN 85-232-0429-6

1. Woolf, Virgínia, 1882-1941. Orlando. 2. Potter, Sally - Crítica e interpretação.
3. Cinema - Adaptações. 4. Cinema e literatura. 5. Cinema feminista. 6. Feminismo e
literatura. I. Título.

CDU – 791.43
CDD – 791.437

EDUFBA
Rua Barão de Geremoabo, s/n Campus de Ondina
40170-290 Salvador Bahia
Tel: (71) 3263-6160/6164
edufba@ufba.br www.edufba.ufba.br

Para minha mãe, a quem aprendi a honrar por ter me dado o precioso dom da vida.

Agradecimentos especiais

A Carlos Fernando Anastácio, Marcelo, Tatiana e Patrícia Guerra Anastácio pela compreensão e apoio incondicional.

A Gracita Lacerda, que me presenteou com os manuscritos de *Orlando*, o que me possibilitou começar toda uma trajetória de descobertas.

A Célia Nunes Silva, pela escuta sempre presente e tranqüila, pelas revisões e discussões suscitadas, ao longo do caminho.

A Cecília Almeida Salles, grande mestra e amiga que me ensinou a importância dos estudos de processo.

A Sandra Goulart, pela competente supervisão do trabalho realizado.

A Thais Flores, pela cumplicidade para falar de cinema e processos intermediáticos.

Ao amigo Francisco Gomes de Matos, pela sua generosidade e disponibilidade para dar opiniões sobre o trabalho de pesquisa.

A Nirânia Araújo e Carolina Custodio pelas últimas revisões do texto.

A Ernesto Diniz pelo arrojado trabalho de criação da capa.

A Flávia Garcia Rosa, Diana Sepúlveda Tourinho e Lúcia Valeska Sokolowicz por terem se engajado, com interesse e compromisso, na montagem deste projeto de criação.

Sumário

Apresentação	11
Introdução	13
<i>Análise de ORLANDO em vários níveis</i>	13
Parte 1	
Os manuscritos de <i>Orlando</i> , Virginia Woolf: a aura de uma biografia singular	17
<i>Trajatória dos rascunhos ao romance publicado</i>	26
<i>A Room of One's Own</i> e <i>Orlando</i> , obras gêmeas transgressoras no projeto literário de Virginia Woolf	41
Parte 2	
A Força da 'Resiliência' em dois mundos: no texto de Virginia Woolf e na narrativa de Sally Potter	55
<i>Virginia Woolf, sobrevivência e resiliência através da literatura</i>	57
<i>Contextualizando S. Potter: sobrevivência através da música e nas telas do cinema</i>	60
A adaptação fílmica, seus mitos, a questão do feminismo e do olhar	67
A releitura de <i>Orlando</i> : questões de gênero e a filmografia contemporânea	77
<i>Transgressão e performance na narrativa fílmica de Sally Potter</i>	81

<i>A adaptação de Orlando como uma performance transgressora e a questão do olhar</i>	88
A narrativa de <i>Orlando</i> e os recursos do cinema	105
<i>A música como um microcosmo do filme</i>	131
Confluência de signos na construção de um conto de fadas?	143
Considerações finais	157
Anexos	161
Referências	173



Apresentação

A Criação de Orlando e sua Adaptação Fílmica: Feminismo e Poder em Virginia Woolf e Sally Potter, de Sílvia Maria Guerra Anastácio, dá continuidade à proposta do livro desta autora, *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*, publicado pela Annablume, em 1999. Assim como, no trabalho anterior, a autora propunha discussões sobre os índices deixados nos documentos de criação de *Bishop* para que se pudesse ter uma idéia mais ampliada daquele percurso poético, também desta vez, a pesquisadora investe em refletir sobre a rede de criação do romance *Orlando* até chegar à sua recriação fílmica.

Cabe àqueles que se voltam para os estudos da criação artística perceber como Sílvia Maria Guerra Anastácio mostra, com propriedade, que as grandes obras podem ganhar novas feições, a cada vez que são reinterpretadas e recriadas. O romance *Orlando*, de Virginia Woolf, publicado em 1928, uma paródia considerada a maior carta de amor da literatura inglesa, ganhou nova moldura poética ao ser trazida para as telas pela cineasta inglesa Sally Potter, em 1992. Aplicando ao signo artístico, que remonta ao final da década de 20, as estratégias auto-reflexivas e transgressoras da contemporaneidade, este filme assume uma função social e política importante no contexto cultural do público-alvo, especialmente no que diz respeito às críticas de gênero e colonialismo.

Com uma argumentação consistente e bem construída, este livro, segundo uma abordagem sistêmica, vai marcando os caminhos que levam dos manuscritos de Virginia Woolf ao romance publicado e daí para o cinema, sempre privilegiando tratar de questões vinculadas ao poder hegemônico inglês. Sob esse enfoque, aflora toda uma rede de influências sobre o

processo de criação do romance e de sua respectiva adaptação, em que, questões históricas e políticas dos dias de hoje e de ontem afloram, provocando uma tomada de posição por parte do pólo receptor.

Logo, a autora trata de um tema de relevância, como o Feminismo, nos discursos literário e performático, expressando-se de modo fluente, coerente, crítico e convidativo. Além disso, a clareza e a elegância estilística são fortes traços da comunicabilidade da autora que, ao pensar em atingir um público-alvo mais amplo, provém o trabalho com um bem redigido Glossário de Tradução Fílmica, que muito facilita a compreensão do texto.

Os trabalhos de Sílvia Maria Guerra Anastácio compõem, portanto, um mosaico que se pauta sobre a poética do processo, buscando respaldo em estudos que perpassam as mais diversas linguagens.

A Criação de Orlando e sua Adaptação Fílmica: Feminismo e Poder em Virginia Woolf e Sally Potter deverá ser de grande utilidade, especialmente para alunos e professores que se interessam em estudar processos de criação e tradução fílmica. A rede relacional tecida a partir da correspondência, dos diários, das anotações, dos esboços, rascunhos, e roteiros de Virginia Woolf reaproveitada em uma outra linguagem, como a cinemática, mostra que as reflexões críticas na atualidade tendem a privilegiar uma visão processual e interativa da arte, em constante diálogo com os questionamentos contemporâneos.

Prof. Dr. Francisco Gomes de Matos

Departamento de Letras, CAC/UFPE e Associação Brasil América, Recife.



Introdução

Análise de ORLANDO em vários níveis

Escrever um romance no coração de Londres é quase impossível. É como se estivesse pregando uma bandeira no alto de um mastro contra um vento forte avassalador. O que parece desconcertante é a mudança de perspectiva (Virginia Woolf para Vita Sackville-West, 2 de março, 1926). (WOOLF, 1980, p.445 a)¹.

A própria Londres sempre atrai, estimula, me oferece um drama e uma história e um poema, e eu só tenho que ficar perambulando pelas ruas (WOOLF, 1928, p. 186)².

Um dos traços marcantes da obra da escritora inglesa Virginia Woolf (1882 – 1941), cujo nome de batismo era Virginia Estephen, foi a sua preocupação em tratar questões feministas, que passou a ser uma temática constante em seus romances. Na verdade, revolta-se pela falta de oportunidade que as mulheres do início do século XX sofreram e que denuncia em sua obra. Ressentia-se por ela e a irmã, Vanessa, não haverem freqüentado a escola nem a faculdade, como o fizeram os irmãos, Toby e Adrian Stephen, embora, em compensação, seu pai, um erudito e importante filósofo da era vitoriana, sir Leslie Stephen, tenha sido seu primeiro professor. Foi ele quem apresentou Virginia Woolf a Platão, Espinoza, Montaigne e Hume, o que acabou lhe dando uma sólida base intelectual para ser uma autodidata em sua brilhante carreira literária. De modo que

esta sua formação, incomum, evitou que fosse educada por uma simples preceptora - o que era prática comum na época - com a qual aprenderia a falar francês, tocar piano, dançar, além de receber aulas de etiqueta. Aos treze anos de idade Virginia perdeu a mãe, fato que a abalou profundamente e desencadeou a primeira das crises nervosas que a acometeram ao longo da vida. A segunda crise foi quando tinha vinte e dois anos, por ocasião da morte de seu pai, culminando seus colapsos mentais com o seu suicídio, em 1941.

Após a morte do pai, em 1904, Virginia e seus irmãos mudaram para o bairro londrino de Bloomsbury, começando uma vida nova. Passaram, então, a receber jovens intelectuais e artistas de Cambridge, amigos do irmão Toby, em sua maioria homossexuais ou bissexuais. Juntos, desafiaram as convenções da época, com o seu espírito reformista e transgressor. Foi esse espírito que os levou a formar um círculo de artistas e escritores, o qual se notabilizou como o 'Grupo de Bloomsbury', que passou a agregar talentos do modernismo como o poeta T.S.Eliot, o filósofo Bertrand Russell e o escritor socialista Leonard Woolf, com quem Virginia se casou.

A relação de Virginia com Leonard era um misto de amor e liberdade, pois ele lhe permitia relacionar-se eroticamente com outras mulheres, tendo a escritora Vita Sackville-West sido a sua amante mais notória e que acabou servindo de inspiração para a construção do personagem principal do romance *Orlando*. Além da publicação desta obra, Virginia exibe uma vasta produção literária chegando até mesmo a fundar, em 1916, juntamente com Leonard, a própria editora, a Hogworth, cujo escritório ficava no porão da casa onde moravam, em Richmond. Assim, publicar seus próprios livros e ensaios daria a Virginia Woolf a liberdade que precisava para ser uma escritora experimental, já que acreditava que uma mulher romancista teria algo de novo a acrescentar a esse gênero literário, até então mais desenvolvido por escritores do sexo masculino.

Ao contrário do romance tradicional, que enfocava predominantemente os eventos externos, Woolf preferia trabalhar o mundo interior de suas personagens, sua linguagem intrapessoal, registrando o fluxo das idéias que lhes passavam na mente através do chamado "fluxo da consciência", termo cunhado pelo psicólogo William James, irmão do famoso escritor americano Henry James. Esse recurso narrativo do fluxo da consciência foi amplamente utilizado por Virginia Woolf, em sua obra, inclusive no romance *Orlando*, mostrando como a atividade mental da personagem vai determinando suas ações e possibilitando ao leitor acompanhar o amadurecimento do protagonista que, conforme se pode observar, percorre séculos.

Virginia Woolf começou a escrever *Orlando* em 8 de outubro de 1927, que só foi publicado em 2 de outubro de 1928. O seu primeiro manuscrito,

analisado neste trabalho, foi editado em Londres por Stuart Nelson Clarke, em 1993. Trata-se de um manuscrito hológrafo que atesta o trabalho de decifração, transcrição diplomática e datação dos primeiros rascunhos da obra. Esses documentos foram transcritos por Clarke nos anos de 1983 e 1984, na *University of New South Wales Social Sciences and Humanities Library*, tendo o pesquisador recebido uma licença especial para inspecionar o acervo da escritora preservado em Knole, Kent. A edição do manuscrito hológrafo foi feita com tiragem limitada para 500 exemplares, tendo o volume de número 380 servido como fonte de consulta para esta análise.

Assim, o estudo proposto pretende, em um primeiro momento, observar trechos relevantes dos rascunhos transcritos e organizados por Nelson Clarke para que, analisando esse material, juntamente com a correspondência e os diários da autora, se possa ter acesso aos bastidores da escritura de *Orlando*. Em um segundo momento, busca-se entender como o romance passa por uma re-leitura e uma re-criação fílmica em *Orlando*, pelas mãos da cineasta, coreógrafa, cantora e compositora inglesa, Sally Potter (1949 -), levado às telas em 1992. Trata-se de uma tradução intersemiótica, que merece ser estudada, pretendendo-se não apenas focalizar questões de gênero, mas também tantas outras relacionadas ao poder colonialista do império inglês, todas impressas na re-criação nada convencional feita por Sally Potter. A propósito, os efeitos da disjunção histórica entre diferentes momentos de recepção, quer do romance quer do filme, remetem a reflexões instigantes.

Além disso, o diálogo que o filme estabelece com o romance *Orlando* e a sua obra gêmea, o ensaio *A Room of One's Own*, também de Virginia Woolf, é de fundamental importância para se considerar, especialmente porque o referido ensaio guarda imagens geradoras do romance de Virginia. É interessante observar, ao se fazer um cotejo entre as duas obras, como as imagens geradoras do romance são sugeridas pelo ensaio e como toda uma trajetória teórica, idealizada naquele texto vai tomando corpo na *performance* da personagem andrógina de *Orlando*. Dentro desse mosaico intertextual, percebe-se, então, que uma obra dá vida à outra, se comunica com a outra, através de um diálogo que muito enriquece a ambas, fazendo com que ambos os textos sobrevivam unidos e sejam considerados de grande relevância para a estética do feminismo.

Por outro lado, o filme de Sally Potter é uma adaptação contemporânea que usa recursos pós-modernos para, ora buscar uma equivalência com o livro *Orlando*, ora libertar-se dele ou extrapolar o texto-fonte, no momento em que propõe uma releitura cinemática ousada e instigante. Observar como esses recursos da semiótica fílmica enriquecem e transcendem o livro de Virginia Woolf é um prazer que flagra o receptor em uma interação ativa

com esses textos, além de se perceber, ainda, a existência de tantos outros subtextos dentro dele que falam de gênero e de poder, tratados por Sally Potter de forma irônica e bem humorada.

Na verdade, a cineasta conduz a audiência pelos caminhos de um encantador e, ao mesmo tempo, transgressor conto de fadas, que fala ao imaginário popular e expressa arquétipos sutilmente retrabalhados por Sally Potter. Percorrer certas trilhas míticas que a adaptação fílmica de Potter sinaliza é um desafio a que esta leitura se propõe, sugerindo uma tomada de consciência social e política por parte do receptor.

Notas

¹ “To write a novel in the heart of London is next to an impossibility. I feel as if I were nailing a flag to the top of a mast in a raging gale. What is so perplexing is the change of perspective” (Virginia Woolf to Vita Sackville-West. 2 March, 1926). (WOOLF, 1980, 445a).

² “London itself perpetually attracts, stimulates, gives me a play and a story and a poem, without any trouble save that of moving my legs through the streets” (WOOLF, 1928, 186).

Parte 1



Os manuscritos de *Orlando*, Virginia Woolf: a aura de uma biografia singular

Na busca de desvendar os meandros da criação de *Orlando*, o pesquisador que tem acesso aos documentos que lhe deram origem tem o privilégio de acompanhar as escolhas e os caminhos descartados pela escritora na sua peleja com as palavras. Assim, é possível sugerir aproximações dessa gênese singular para conhecer um pouco das tensões que teriam feito emergir o romance *Orlando* que, por sua vez, algumas décadas mais tarde, seria recriado através da adaptação filmica de Sally Potter.

Os manuscritos de *Orlando*, conhecidos como a mais longa carta de amor da literatura, comemoram a ligação amorosa entre Virginia Woolf e a escritora inglesa, Vita Sackville-West. Virginia costumava escrever à mão pela manhã e datilografar à tarde o que havia produzido, trabalhando e re-trabalhando esses rascunhos, com o seu conhecido perfeccionismo, até que os considerasse suficientemente bons para serem publicados. Geralmente, destruía as versões intermediárias depois dos livros publicados, contudo, como exceção, resolveu guardar as primeiras versões deste romance e dar os manuscritos de presente a Vita Sackville-West (WOOLF *apud* CLARKE, 1993, 7).

O romance *Orlando* foi revisto e novamente datilografado nos meses de abril e maio de 1928 e, em 2 de junho, Virginia continuava insatisfeita com o seu trabalho, confessando, “Deveria ser re-escrito, mas não será”. *It should be written again; but it won't be* (*apud* Clarke, 1993, 7). O que torna esta primeira versão interessante é que possibilita ao pesquisador acompanhar o romance sendo esboçado e, pouco a pouco, construído, revelando as indecisões da autora no momento de escrever o texto, em que expõe os conflitos mais diversos. E, descrevendo o manuscrito composto de 292 folhas amarradas em um só volume, não numeradas (WOOLF, 1993), sabe-se que:

Cada página tem aproximadamente 8 polegadas de largura por 10,4 de comprimento, deixando uma margem marcada por uma linha vermelha do lado esquerdo (...).

Nas margens, escrevia palavras e trechos que desejava acrescentar à narrativa. Todo o manuscrito (com exceção de palavras e frases a lápis, além de poucas escritas em tinta preta) foi escrito com uma caneta de ponta fina cor de violeta (...).

Virginia Woolf mandou encadernar o manuscrito de *Orlando* especialmente para V.Sackville-West, em couro preto trabalhado com ouro (...). No dorso do livro, podia-se ler, 'ORLANDO/MANUSCRIPTS/VITA SACKWILLE-WEST (WOOLF, 1993,10)³.

Na primeira página, lê-se a seguinte dedicatória, "Para Vita, de Virginia/ 6 de dezembro, 1928"⁴ remetendo à data em que presenteara Vita com o volume. Dentre as imagens geradoras do texto de Virginia destaca-se uma imponente mansão inglesa que pertencera à família de Vita há muitos séculos, e que haveria de servir de cenário para boa parte da história. Nos dias 17 e 19 de janeiro de 1927, Virginia e sua amiga visitam essa mansão, por nome 'Knole', onde Vita morava. Cenas desses momentos aparecem no diário de Virginia Woolf, datando de 23 de janeiro de 1927.

Vita andava com altivez, com um tipo de vestido daqueles usados na Turquia, e descia a galeria, acompanhada por um bando de garotinhos, (...) cães se atropelando por todo lado, crianças se amontoando, todos muito livres & imponentes, & [uma] carroça carregando madeira (...). Como é que você vê tudo isso? Perguntei a Vita. Ela respondeu que era como se tudo isso já viesse acontecendo há séculos, & seus ancestrais teriam caminhado pela neve com cães de grande porte, saltando perto deles. Todos os séculos pareciam iluminados, o passado continuava bastante vivo, com suas palavras ainda soando em nosso ouvido, logo, não era algo mudo & esquecido, mas havia uma multidão ali atrás, de pé, uma multidão que não estava morta; e não era nada fora do comum; belos rostos, pernas longas; afáveis; & assim, chegamos, com desenvoltura, à época de Elizabeth.⁵

Essas cenas, registradas no diário de Virginia Woolf, soam como uma narrativa biográfica com gosto de imortalidade. Elas haveriam de reaparecer em *Orlando*, servindo de cenário para conflitos de gênero, um motivo visceral no romance. Este tema já aparece nos manuscritos, junto com uma intenção de se escrever um poema. Também o espírito da narrativa é definido, quando Virginia afirma que deseja escrever algo cômico. Na segunda página desse primeiro manuscrito, à guisa de esboço do romance, lê-se,

Sugestões para pequenos trechos.

Uma biografia

Tem como objetivo contar a vida de alguém do ano de 1500 até 1928. Mudança de sexo. mostrando aspectos diferentes da personagem em séculos diferentes. a teoria de que a personalidade de cada um já estaria definida antes do nascimento; & [deixar] deixa alguma coisa depois disso, também.

Um poema.

Alguma coisa sobre uma ilha. Uma vista, sonho. pessoas em canoas. árvores.

Momentos da vida

*Este seria o subtítulo do romance *The Moths* (ou *The waves*)

Algo cômico. *Orlando*, uma biografia.⁶

Como se observa nos manuscritos, Woolf registra os três eixos principais do romance: a biografia de Orlando, que vai cobrir 400 anos da história da Inglaterra; a mudança de sexo da personagem, que passa de homem, no início da narrativa, para mulher; a questão da subjetividade.

Na verdade, ao mesmo tempo em que Virginia postula que uma personagem assume diferentes aspectos em séculos diferentes, também defende a teoria de que há uma continuidade espiritual na vida do sujeito, “algo que está dentro de cada um mesmo antes de nascer”⁷ e que também vai continuar após a morte. A questão crucial do romance é, pois, a construção da subjetividade, que vai ser apresentada de modo cômico dentro de uma perspectiva que parodia a história e a literatura inglesa.

O toque de comicidade, de brincadeira e fantasia é ainda enfatizado quando Virginia considera que havia pensado em construir uma narrativa meio lúdica, mas que, ao invés disso, esta assumira um caráter diferente, mais sério,

Leonardo está lendo *Orlando*, que vai para publicação amanhã (...). L diz que é uma sátira. L. está levando *Orlando* mais a sério do que eu pensava. Ele acha que, de alguma maneira, o livro é melhor do

que *The Lighthouse*, trata de coisas mais interessantes, & mais próximo da vida real, & maior, A verdade é que eu comecei como uma brincadeira, & depois, passei a levar a sério. Por isso, falta-lhe um pouco de unidade. Ele diz que é muito original.⁸

Na página seguinte, o manuscrito traz o título, *Orlando. A Biography*. Na margem, ao lado esquerdo, no alto da página, pode-se observar a data em que Virginia Woolf começou a escrever o romance, anotada ao lado daquela data ficcional, em que a história se inicia.⁹

Pode-se perceber que a data ficcional que marca o início da biografia de *Orlando* é de 1553, havendo, portanto, uma defasagem de algumas décadas em relação ao diário da autora, que remonta a 1927. Ainda em outras notas do seu diário, a escritora imagina um título diferente para a biografia que deseja escrever, e que já sabe como vai terminar, de modo elíptico, com reticências. Pretende conceber uma história fantasiosa e, num primeiro momento, o título é *The Jessamy Brides*, não *Orlando*,

Um processo extremamente misterioso...a concepção de um novo livro,
(...) Pensei na possibilidade de escrever sobre uma mulher que não fosse atraente, que não tivesse dinheiro, que vivesse sozinha, (...). Cheguei a ter a vaga idéia de escrever uma narrativa no estilo de Defoe, para me divertir. De repente, entre meia-noite e uma hora [ontem à noite], concebi uma fantasia completa que haveria de se intitular *The Jessamy Brides*, “As Noivas de Jessamy” (...) e que dever terminar de forma reticente... É isso. (...) Deve ter algo a ver com Safismo. O tom principal é de sátira & selvageria.

Estou rabiscando para ver se termino meu livro absurdo.

Orlando originou-se de um impulso (...) que me dominou completamente. Quero me divertir. Quero (& isso era sério) atribuir à matéria um valor de caricatura. Quero escrever uma história, (...) ou tratar do movimento das mulheres, do mesmo modo.

Orlando, extremamente fácil (uma simples brincadeira de criança)¹⁰.

Portanto, fantasia, safismo, sátira e insensatez são temas presentes no romance. Reconhece-se aqui que Defoe, considerado o pai do romance inglês, também foi “o pai estético de *Orlando*” (SQUIER, 1986, 168). Ele encabeça a lista dos autores mencionados no prefácio do romance, um dos “(...) mortos tão ilustres que nem ousa mencionar; contudo, ninguém lê ou escreve um texto, sem se sentir em dívida com ele”¹¹.

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,

Estou rabiscando para ver se termino meu livro absurdo. *Orlando* originou-se de um impulso (...) que me dominou completamente. Quero me divertir. Quero (& isso era sério) atribuir à matéria um valor de caricatura. Quero escrever uma história, (...) ou tratar do movimento das mulheres, do mesmo modo. *Orlando*, uma simples brincadeira de criança.¹²

Várias são as associações que Woolf faz entre Orlando e Vita Sackville-West, não deixando de mencionar que a mansão em que a amiga morava chamava-se “Knole”, uma mansão que Vita acaba perdendo, por motivo de herança, para um outro parente, e que se situa em um vasto terreno por onde rodavam carruagens puxadas a cavalo. Tudo isso aparece em seu diário e em sua correspondência, ajudando o pesquisador a entender o livro, bem como as motivações embutidas na gênese daquele texto,

Podia ser um livro divertido. O problema é, como vou fazer para conseguir isso? Vita deve ser Orlando, um jovem nobre... Deve ser verdadeiro, mas fantástico.

... uma biografia começando no ano de 1500 & continuando até o presente, uma biografia intitulada *Orlando*, Vita, mas com uma mudança de um sexo para o outro. Acho que, para me divertir, vou me permitir trabalhar esta idéia durante uma semana. Ontem de manhã, eu escrevi essas palavras, automaticamente, numa folha de papel em branco, *Orlando, Uma Biografia...* Escrevi rápido, até às 12h... Mas escute, suponha que Orlando, no final das contas, fosse Vita; e que seja tudo sobre você e os desejos da carne, sobre a atração que passa por sua mente. Os personagens estão saindo bastantes diferentes do que eu tinha previsto.

Minha pobre e querida Vita está muito infeliz, Lord Sackville acaba de morrer. Acho que a paixão da vida dela era Knole, mas agora a propriedade vai passar para um tio, que tem uma esposa americana detestável, e creio que Vita vai se sentir desamparada.

Ontem passei por Knole com Vita & tive que desviar os olhos para não ver aquela imensa casa sem dono, sem uma bandeira (...), as velhas carruagens puxadas a cavalo.¹³

Ao tomar conhecimento desses documentos que têm a ver com o processo de criação de *Orlando*, é interessante observar como as personagens, a uma certa altura, ganham vida própria. É como se Virginia já não mais tivesse muito controle sobre elas, como revela em sua correspondência com Vita, datada de novembro de 1927. Pode-se, também, perceber que Virginia Woolf assume, nos manuscritos, uma relação de intimidade com o seu texto, identificando o personagem Orlando com Vita. Inclusive, ao terminar o livro, tem-se a sensação de que Vita sentira alguma dor física, exatamente no momento em que a personagem enrijece e o fluxo da narrativa estanca.

Acabei de escrever tudo o que tinha para escrever.
TERMINEI ORLANDO!!! [datilografado] [e então, na letra de Virginia] ,

Você sentiu como que um repuxão, como se o seu pescoço estivesse sendo quebrado, no último sábado, [17 de março] às 5 para uma? Foi quando morreu, ou melhor, quando o personagem parou de falar, com três pontinhos... Agora, todas as palavras terão de ser re-escritas, e não vejo jeito de terminar até setembro. Está tudo tão incoerente, intolerável, impossível. E já estou cansada de tudo isso... Será que você existe mesmo? Ou será que inventei você?

(telegrama enviado no dia seguinte à publicação). O seu biógrafo está se sentindo infinitamente aliviado e feliz.¹⁴

Ao ser questionada sobre a construção da personagem no romance, Vita responde que se havia apaixonado, de forma narcisista, por ela. Pela personagem criada por Virginia Woolf e com a qual se identificava,

(...) você inventou uma nova forma de narcisismo – confesso, que estou apaixonada por *Orlando* - é uma complicação que não tinha previsto.¹⁵

Esta alusão a Narciso parece indicar, de forma metafórica que, em cada objeto que amamos, nos deparamos com a própria imagem e nos enamoramos dela. Na adaptação do mito grego de Narciso, feita por Ovídio, o personagem Eco aparece como uma mulher incapaz de articular o próprio discurso e

condenada eternamente a refletir a voz do outro. Rejeitada por Narciso, que só enxerga a si próprio e só ama a própria imagem, Eco vira pedra, restando-lhe apenas a voz, não mais que uma réplica do discurso do outro. Eco poderia representar a condição feminina de exclusão, denunciando a incapacidade da mulher de administrar o próprio discurso (OVID, 1986, 62 -3).

Virginia Woolf, dentre outras escritoras feministas, teria buscado ir contra esse *status quo* da condição feminina, restituindo à mulher o seu discurso perdido. Afinal, o saldo do processo de escritura de *Orlando* parece ter sido positivo e Virginia Woolf confessa haver aprendido muito com ele, pois esse exercício a ajudara a afiar a própria narrativa, a própria voz,

Orlando é, naturalmente, um livro muito brilhante (...). *Orlando* me ensinou a escrever uma frase direta; tem me ensinado continuamente & como construir narrativas.¹⁶

E a construção dessa narrativa, desde o início, escarnece o cânone do discurso patriarcal, ironizando as vozes dominantes e os gêneros literários ao brincar, especialmente, com o gênero biográfico. A biografia de Orlando inverte os padrões da narrativa tradicional, especialmente quando a personagem principal experimenta ser homem e, depois, mulher, prolongando-se a história por um período que se estende de 1580s a 1920s. Nesse processo, Virginia usa efeitos de ironia, paródia intertextual e agressões formais, provocando o leitor a participar da trama e assumir uma atitude política.

A autora satiriza até a sua veia lírica e, desde o início da criação, sabe como irá concluir o romance de forma reticente, aberta para as mais diversas interpretações que o leitor lhe queira dar, “Minha própria veia lírica sendo satirizada. Zombando de tudo. E é para terminar com três pontinhos” (WOOLF, 1984)¹⁷. Ademais, ao afirmar para Vita, “Quero revolucionar a biografia em uma noite”¹⁸, ela coloca em pauta a questão da identidade dentro da narrativa e quer situar tal narrativa fora da história (WOOLF, 1977, 429). Suas formas revolucionárias que parecem, então, demonstrar de forma bem humorada que as biografias tradicionais e os romances realistas conspiravam para reduzir o ser humano a categorias e rótulos bem definidos, desprezando, muitas vezes, a complexidade e as idiosincrasias de cada um (HIGGINS, 2000, 117).

No seu livro, *Estética da criação verbal*, Bakhtin dedica todo um segmento para falar sobre narrativas (auto) biográficas e, segundo este autor, todo homem tem uma “necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória” (BAKHTIN, 1992, 55). Nessa percepção do outro, registrada nas biografias, o ser humano se situa no mundo, que passa a ser visto pela

delimitação de suas “fronteiras exteriores” (IDEM), as quais podem ser captadas através dos múltiplos sentidos de cada um. Na literatura é assim que se configuram os heróis; é nesse espaço que se constrói o sujeito dentro de um contexto determinado e assumindo um sentido histórico.

Para Bakhtin, as formas que expressam uma narrativa de vida vão desde as confissões até as biografias e autobiografias, aparecendo no fim da Idade Média e no início do Renascimento. Pode-se encontrar essa modalidade de expressão nas confissões de Santo Agostinho ou, então, na obra de Petrarca, ao descrever a vida de Boccaccio. Na verdade, no início do Renascimento, a confissão, muitas vezes, transformava-se em biografia ou diário; logo, o diário se inspirava nas narrativas de estilo confessional. Lembrando a obra do romancista russo, Tolstói, sabe-se que todos os seus escritos se assemelhavam a confissões. Bakhtin afirma,

Entendo por biografia ou autobiografia (narrativa de uma vida) uma forma (...) de objetivar meu eu e minha vida num plano artístico. (...) O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa, que conta a vida do outro, mas também pode ser um meio de organizar as minhas experiências vividas (...). É a rememoração do meu passado (...), imprimindo-lhe uma forma estética, e esse registro se aproxima formalmente da narrativa (...). É assim que o narrador se torna herói (...). Uma parte da minha biografia eu só conheço através do que os outros – meus próximos, me contaram (...). Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada (BAKHTIN, 1992, 165-169).

No livro *Orlando*, que ironicamente se intitula uma biografia, o ponto de referência espacial é a propriedade que pertence ao protagonista, uma mansão que guarda toda a memória da narrativa, em que passado e presente, muitas vezes, se fundem e se projetam na consciência do narrador, até mesmo em forma de sonhos. Ali, a personagem Orlando, que reina nessa mansão ao longo da narrativa, busca sempre ser reconhecida, amada e valorizada pelo outro, especialmente através da arte, da poesia. Mas a identidade dessa personagem é fluida e fantasiosa, difícil de ser presa nas malhas de uma única biografia, não perdendo Virginia Woolf a oportunidade de parodiar as autobiografias clássicas.

Por isso, logo no prefácio, em um tom paródico, Virginia agradece aos amigos que a teriam ajudado no projeto de *Orlando*, alguns já mortos e tão ilustres, tão numerosos, que seria impossível citar todos, como faria um bom biógrafo,

(...) muitos amigos me ajudaram a escrever este livro. Alguns já mortos, e tão ilustres que mal me atrevo a citá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem estar em perpétua dívida com Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott (WOOLF, 1978,5).¹⁹

Todo esse floreio de modéstia imita, de forma paródica, a atitude dos biógrafos vitorianos, que demonstravam um excesso de deferência pelos mestres do passado e costumavam clamar pelos amigos ilustres nos prefácios dos seus livros. Um leitor atento percebe não apenas um toque de ironia no texto, mas estranha a excessiva ênfase dada por Virginia Woolf à força da autoridade no que concerne à sua herança literária.

Assim, invocando uma longa lista de nomes famosos, insiste em imitar o ritual de agradecimentos a importantes figuras da literatura, sempre ironizando o biógrafo tradicional ou o acadêmico, que normalmente busca primar pela precisão. Esse catálogo absurdo de nomes é uma brincadeira que está em harmonia com o espírito do livro, também paródico, que pode não ser percebido por leitores desavisados. Segundo a crítica Linda Hutcheon, a paródia, tal como a metáfora,

(...) requer que aquele que decodifica a mensagem construa um segundo sentido, através de inferências, e que seja capaz de reconhecer esse duplo sentido, contextualizando a mensagem dentro de um pano de fundo que possibilite a sua interpretação (HUTCHEON, 1985, 33,34).

Isto significa que o decodificador precisa saber a diferença entre o sentido superficial e o profundo de uma determinada mensagem, dentro de um determinado contexto. A paródia, então, constitui a imitação de um estilo particular, que causa riso pelo seu humor. Em *Orlando*, esse humor é bastante sutil e só assume o seu verdadeiro significado para o receptor depois dele ter lido o romance; só então é que emergirá todo o seu sentido profundo da ironia da obra.

E como *Orlando* vai chegar às telas do cinema? Evidentemente que sofrendo adaptações de diversas ordens. A paródia autobiográfica de Virginia será, então, visualmente expressa através da abordagem pós-moderna de Sally Potter, segundo a qual, só através de elementos como a morte e a arte, *Orlando* se tornará consciente de sua subjetividade múltipla, livrando-se, então, da rigidez cultural que sempre deseja fixar e definir os gêneros sexuais de uma forma binária. Segundo essa dicotomia, masculino e feminino são excludentes, o que é desafiado em *Orlando*.

Buscando estratégias para adaptar para o cinema as formas narrativas do romance, no fim do século XX, e não mais em 1928, como acontece no texto de Virginia Woolf, o protagonista de *Orlando* sempre fala com a audiência, de modo semelhante ao narrador do livro que, aqui e ali, dirige-se aos leitores. Mas como há uma defasagem de algumas décadas entre a publicação do romance e o lançamento do filme, e também devido à mudança de meio, a técnica cinematográfica utiliza outros recursos para buscar efeitos semelhantes. No filme, o protagonista, de quando em quando, olha diretamente para a câmera e é através dela que faz comentários, levantando *asides* questionadores, que buscam envolver a platéia.

Quanto ao discurso do protagonista andrógino, este revela uma certa duplicidade no seu tom, na medida em que o narrador, às vezes, fala na voz do biógrafo de *Orlando*, que se apresenta como alguém do sexo masculino e, outras vezes, soa como se fosse a autora do livro, agora pertencendo ao sexo feminino. Isto provoca uma oscilação na voz do narrador, gerando a impressão de uma indefinição do *self*, cabendo a um narrador fluido que é o contador de histórias nas telas de Sally Potter, juntar as peças das múltiplas vidas da personagem Orlando. Esse personagem vai protagonizar uma fantasia imortal, e busca, no nível simbólico que é a representação através da arte, articular a própria voz e assim, conquistar o poder pelo uso da palavra.

Trajatória dos rascunhos ao romance publicado

Os manuscritos de *Orlando*, que hoje se encontram em exibição permanente na Mansão Knole²⁰ (MOORE, 1979, 305), são bastante similares à versão publicada, embora existam algumas mudanças significativas. As mais óbvias são estruturais, dividindo-se os manuscritos em quatro capítulos, sendo que cada um corresponde a um período literário e histórico em que a história de Orlando vai se desenrolar.

O primeiro capítulo se passa nas Épocas Elisabetana e Jacobina²¹; o segundo, na Época Carolínia²²; o terceiro, no tempo da restauração e na Época Augusta²³; o capítulo quarto, na Vitoriana e na Moderna.²⁴

Nos manuscritos de cada capítulo, Woolf numera as subdivisões que sinalizam mudanças de tempo e espaço para o leitor. Já no texto publicado, essas subdivisões, numeradas nos manuscritos, serão eliminadas, e o romance acaba tendo seis capítulos, ao invés de quatro. Os dois primeiros capítulos do manuscrito correspondem aos dois primeiros do texto publicado; o terceiro capítulo do manuscrito inclui o quarto do romance. E, ao dividir os capítulos, a autora o faz de tal forma que a mudança de sexo de Orlando

ocorra no final do terceiro capítulo do romance, dando Virginia um destaque especial a esse momento. O capítulo quarto do manuscrito, que corresponde aos cinco e seis do romance, foi dividido para enfatizar o casamento de Orlando com Shelmerdine, no século XIX, o que a faz sentir-se mulher, ajudando-a a assumir a própria voz, a ponto de tornar-se uma escritora, no século XX.

As datas dos capítulos dos manuscritos, registradas na sua marginália ou indicadas em notas de pé de página, são as seguintes: 8 de outubro de 1927, que é quando começa a escrever o romance e inicia o capítulo 1; 24 de outubro de 1927 corresponde ao início do segmento 4 do capítulo 1; e, em 29 de outubro de 1927, inicia o capítulo 2; o capítulo 3 data de 10 de novembro de 1927, sendo que o segmento de número 3 desse capítulo remonta a 29 de novembro de 1927; no capítulo 3, segmento 4, lê-se 8 de dezembro de 1927; o capítulo 4 data de 1 de fevereiro de 1928; em 17 de março de 1928, Virginia registra o fim daquele trabalho de cunho biográfico, dedicando-o a Vita, em 6 de dezembro de 1928.

Obcecada que era por falar dos seus escritos, Virginia Woolf divaga sobre as funções do biógrafo e do romancista, refletindo sobre o jogo inexorável entre fato e fantasia, que perpassa a narrativa do romance. Dentre os seus rascunhos, pode-se ler,

Mas [a] a [verdade é] o biógrafo, diferente do romancista, não pode < refestelar-se em um sofá> sentar & deixar < deixar a sua>- deixar a sua fantasia[correr correr solta] (...) Ele deve se ater estritamente ao fato, ele não pode deixá-los escapar-> & o leitor da biografia. Ambos juntos precisam desvendar o que foi que realmente aconteceu numa determinada ocasião (...) já que uma transcrição precisa do pensamento é extremamente cansativa vamos tabular <& arrumá-los> embaixo de títulos diferentes; prometendo que o responsável pelas opiniões dadas é exclusivamente Orlando.

A. Amor.

De todas as emoções humanas a que é mais danosa & brutal. [Orlando sozinho é responsável por tudo] Como será que acontece que um estado que proíbe o roubo, o assassinato, [&] contudo permite os seus jovens de ambos[os sexos a] se apaixonarem o que é muito mais cruel & desastroso do que eu poderia imaginar

B. Amizade

O objetivo maior da amizade é causar sofrimento. Nossos amigos equivalem a muitos chicotes no [grande] açoite [com] <pele> qual nós somos [diariamente machucados].

[Todo relacionamento] humano [é doloroso] até [o extremo] que temos com outros seres humanos, é uma longa flagelação, sociedade um chicote com muitas correias.

C. [Livros]. Leitura

[De um modo geral] melhor< deixar> [sem ler, sem ensinar]. Por que ler.

D. Escrita

[Tem sido difícil organizar esses pensamentos...]²⁵

Como se pode perceber, segundo Virginia, o biógrafo e o romancista têm funções diversas, e o modo como ambos tratam os fatos também é diferente. Por outro lado, vê-se a escritora ocupada com a própria produção literária, na sua lida diária, buscando organizar as idéias e colocá-las no papel. O tom amargo de Virginia, ao falar de amor e amizade, expressa, nesta versão manuscrita, o estado de espírito da autora que, então, começava a se distanciar de Vita; “esta teria preferido aproximar-se de Mary Campbell, esposa do poeta Roy Campbell, quando os Campbells se mudaram para Long Barn, no final do verão de 1927” (MOORE, 1979,342). Tendo sofrido muito, Virginia refere-se ao amor e à amizade de forma cáustica e desoladora, embora tenha a preocupação de afirmar que tal opinião era especificamente de Orlando, sobre quem projeta a sua dor, pois a personagem também sofria de solidão, “Orlando é o único responsável pelas opiniões expressas”/ *Orlando only is responsible for the opinions expressed*. Dessa forma, ao projetar a sua dor sobre a personagem Orlando, Virginia consegue distanciar-se um pouco dela mesma, talvez na tentativa de entender melhor o próprio sofrimento e usá-lo como matéria para construir a sua obra prima.

No capítulo dois do romance, a personagem principal questiona-se sobre valores como o amor, a amizade, parecendo desconsolada, no seu solilóquio,

“Que é o amor? Que é a amizade? Que é a verdade?” Mas, logo que pensava nisso, todo o seu passado, que lhe parecia tão longo e múltiplo, precipitava-se naquele segundo, prestes a cair (WOOLF, 1978,56).²⁶

As mudanças mais significativas na passagem dos manuscritos para o romance tangenciam assuntos como o poder masculino e a violência aí implicada; os fatos que têm a ver com o processo de criação; a falsa dicotomia fato/fantasia; os privilégios sociais e questões associadas à riqueza, injustiça e violência (MOORE, 1979, 305-6).

Reflexões sobre gênero fazem-se logo evidentes no romance, podendo-se ler nos manuscritos de Virginia Woolf,

Ele - pois não podia haver dúvida [quanto] ao sexo dele [,] <-> embora a moda[antiga] daqueles tempo [s] fizesse algo para [obscurece-] <disfarçá-> lo [-] <,> [a espada foi erguida na sua mão.] estava partindo <na> cabeça do Mouro que pendia das vigas.²⁷

Pode-se perceber a autora buscando a expressão mais precisa para lidar com temas como gênero e identidade, ao substituir a palavra “obscurecer”, *obscure/*, mais geral, por “disguise”, que significa esconder, disfarçar, mascarar a verdadeira identidade ou a natureza de algo. Esse mascaramento ou essa ambigüidade narrativa e sexual vai constituir o cerne do texto de Virginia Woolf e, logo no primeiro parágrafo do romance, lê-se,

Ele-porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda da época concorresse para disfarçá-lo – estava atacando a cabeça de um mouro, que pendia das vigas.²⁸

Questões de gênero e violência étnica, colonial, mais especificamente contra o colonizado, o oprimido, o mouro, já estão aí associadas. E, em seguida, consta do manuscrito um segmento não publicado, que poderia ter entrado no primeiro capítulo, como a continuação do trecho do romance em que se lê,

Às vezes, cortava a corda, e a cabeça batia com força no chão, e tinha de pendurá-la de novo, amarrando-a com certo cavalheirismo, quase fora de seu alcance, de modo que o inimigo triunfante lhe arreganhava os dentes, entre os lábios contraídos e negros (WOOLF, 1978,7).²⁹

O segmento manuscrito eliminado, a seguir, foi,

E então pulando alto [para o] ar & segurando a sua espada com ambas as mãos ele golpeava de um modo tão depravado que [o] um pedacinho do couro ficaria em tirinhas, com tais acessos de

raiva a cabeça danificada exibia muitos sinais,[pois se Orlando amava ele também odiava].<pois> Se ele se sentiu tocado [agora] por [um] sentimento cavalheiresco que lhe ordenava dar àquele crânio <uma> vantagem [sobre ele] ele foi [ainda] <então> atormentado por [um] o desejo de [machucar as coisas] <ferir>, Mesmo <[uma]> < esta> coisa inanimada; [como o crânio dos mouros que era] <vê-lo sofrer,& então> Ele [seria também dominado, com ele e mesmo um] Mesmo [quando ele golpeou; com mesmo], quando o crânio tinha batido contra as [viga] vigas, ele ficaria tomado pela vaidade de todo esse ódio,<&> amor.³⁰

Sentimentos de raiva, ódio, dominação e desejo de infligir dor no outro dão o tom a esse texto, em que a força masculina aparece muito ligada à violência contra o mais fraco, nesse caso, o mouro. É o poder do imperialismo europeu se insurgindo contra o dominado, contra alguém excluído e que não merece ser amado, mas odiado. Porque Orlando era capaz dos dois sentimentos, amor e ódio. Mas aqui, é o ódio que dá o tom a esse texto que não chega a ser publicado, talvez para suavizar a crítica social e política implícita no romance.

Uma outra questão que sensibiliza Virginia Woolf seriam as injustiças sociais, o que se pode perceber no seguinte trecho manuscrito, em que descreve “A grande geada” em Londres (*Great Frost*),

Ninguém de alta extirpe parecia estar ali-o que parecia sugerir que os que pertenciam a uma classe social mais alta teriam sido avisados e, então, permaneceriam distantes (...)³¹.

As críticas ao poder vigente são freqüentes nos manuscritos de Virginia, que lamenta não poder incluir na sua obra publicada tudo o que gostaria de dizer sobre literatura e a respeito da história da Grã Bretanha, embora muitas dessas opiniões fiquem registradas nos seus rascunhos.

É uma grande infelicidade que não sejamos capazes de repetir <nenhuma> dessas [críticas] <impuras>, ou anotar [nenhuma dessas]; anedotas sobre os grandes elisabetanos <com o que. Orlando iria se deliciar> [qual]. Quando chegou o momento de rasgar & jogar no fogo [a verdadeira história, como acreditamos que seja,] do [Sr. W.H., junto com] a própria avaliação de Shakespeare sobre suas relações com aquele <Sr. W.> cavalheiro e a dama desconhecida. (...) <Ninguém> [de] sangue inglês irá nos censurar pelo rumo que tomamos; &, quanto ao resto, a opinião deles [pouco], em se tratando de um assunto desses, pouco importa.³²

A crítica aos grandes nomes da literatura inglesa é freqüente na escrita de Virginia, que, ironicamente, também aproveita para se insurgir contra o imperialismo britânico, contra o poder hegemônico europeu, que se considera o dono da verdade, o dono do mundo, como se fosse parâmetro de referência ou modelo para os demais países, já que a opinião dos outros parece pouco lhes importar. A detenção da verdade pelos escritores ingleses renomados do século XVIII é satirizada por Virginia Woolf. Eles demonstram que não têm o menor respeito pelas mulheres, chegando a dizer que não passam de “um belo animal romântico”; “apenas crianças grandes” (WOOLF, 1978, 117,119)³³. E, na versão manuscrita, Virginia Woolf ainda acrescenta,

Mas ele se esqueceu de que as crianças, algumas vezes, vêem coisas que os mais velhos procuram esconder <&manter sem serem vistas>. Ele esqueceu também <que> as crianças crescem.³⁴

Desse modo, a autora se insurge contra a hipocrisia dos que fingem não ver o que os puros de espírito, as crianças, não deixariam de observar. Reflete, ainda, que as crianças, contudo, crescem e amadurecem, não ficando inocentes por toda a vida, como enfatiza nos rascunhos. Assim, nos manuscritos, as críticas ao patriarcado são muito mais óbvias e pungentes do que no romance publicado, como ilustra a citação que segue, a qual denuncia a invisibilidade feminina em um mundo onde o poder masculino prevalece,

(...) pobreza, insignificância, nudez, [essas são] as [humildes] vestes que nos cobrem e nos tornam invisíveis & que nos permitem escapar de todas as [amarras de pompa]& circunstância, passar solitária & livre como as nuvens que passam sem ser percebidas; pairar lá < elas passaram pelo vale> *desapercebidas*, [olhando furtivamente], olhando atentamente; observando, perdida em contemplação; para [escapar das] cerimônias, disciplinas [O] odiosas ...&, dessa forma, deleitar-se com o mais exaltado estado mental.³⁵

Em seus rascunhos, Woolf mostra que percebe a figura feminina como se estivesse nua, empobrecida, em contraste com a masculina, que traça roupas grandiosas e pomposas; o homem, sim, é que exibe todo o seu poder social. Comparada com a pompa e circunstância da vida pública dos homens, a vida das mulheres não existe, é invisível. Contudo, tal condição de inferioridade ainda proporciona às mulheres algum benefício, pois elas podem sentir-se livres como as nuvens, que pairam quase sem serem notadas.

Mantidas à distância, elas se sentem, ao mesmo tempo, esquecidas e libertas, não tendo que comparecer a tantas cerimônias sociais maçantes.

Nesse trecho, a mulher aparece sob uma perspectiva romântica, evidenciando-se, como seus atributos principais, características do romantismo como o gosto pela contemplação, pela solidão e a vontade de amar. Essa alusão a temas românticos também se expressa pela alusão intertextual a Wordsworth, “Eu vaguei solitária como uma nuvem” (WORDSWORTH, 1936, 316)³⁶. Nessa imagem aérea, a conotação implícita aqui é de que a nuvem seria algo etéreo, inefável, que se dissolve facilmente no céu. Logo, uma boa metáfora para descrever a situação da mulher naquela sociedade, vista como “um signo ilegível, uma presença censurada (ou uma ausência) no *script* do mundo” (PARKES, 1979, 456). Trata-se de uma metáfora que consta dos manuscritos, mas não chega à versão publicada do romance. Tal enunciado seria censurado pela própria autora nas revisões, talvez por medo de receber críticas do público.

O crítico Phyllis Rose observa que, no momento em que Orlando se transforma em mulher e se sente excluída ou privada da liberdade, o seu discurso torna-se mais didático, denunciando a sua situação de exclusão (ROSE, 1978, 149). Então, o que ocorre é que a personagem passa a explicitar mais a problemática de gênero e seus conflitos, assuntos que vão dominar a narrativa do romance, embora essas críticas sejam feitas sutilmente pela autora.

O que, de fato, se percebe é que Virginia devia revisar os seus manuscritos, para não deixar passar um tom feminista mais radical, por medo de receber críticas dos leitores da época. Chega a admitir, no diário, que temia “ser rechaçada em público”³⁷ pelos revisores, devido ao seu tom. A propósito, o crítico Forster, então, se recusa a revisar o texto de *A Room of One's Own*, por causa do tom feminista da obra. Assim, Virginia não quer ser rotulada de feminista, o que aflora no dossiê de *Orlando* e se reflete no romance, quando a autora dramatiza os espaços em branco no seu texto, sugerindo o que deseja denunciar, mas acaba expressando de forma sutil.

Orlando joga, então, com uma rede de metáforas, ao longo da obra, para articular a sua narrativa, fazendo críticas sociais e falando de androginia. Esse estilo ambíguo e reticente marca, em especial, a parte final do romance,

“Marmaduke Bonthrop Shelmerdine!” ela gritou, firmando-se no carvalho.

O belo nome cintilante caiu do céu como uma pena de acerado azul. (...) “Aqui, Shel, aqui!” gritou, desnudando seu peito à lua (que agora brilhava) de modo que suas pérolas resplandeciam como ovos de uma enorme aranha lunar (WOOLF, 1978, 184-185).³⁸

A temática da androginia é, pois, central no romance, e a personagem Shelmerdine teria algo de feminino, que Lady Orlando reconhece, quando lhe diz,

“Você é mulher, ela!” ela gritou.

“Você é homem, Orlando!” ele gritou.³⁹

Na verdade, o nome “Shelmerdine” {grifo meu}, atribuído a um homem, indicia essa ambigüidade de gênero, causando um efeito de espelhamento narcísico na narrativa entre Orlando e Shel, pois um se reconhece no outro, ambos compartilhando o traço de androginia. A personagem Shelmerdine aparece, na verdade, como uma construção de linguagem, como uma metáfora que expressa a seguinte imagem, a de um “belo nome cintilante {que} caiu do céu como uma pena de acerado azul” (IDEM). Ou, ainda, lê-se que,

(...) havia nele algo de cavalheiresco, romântico, apaixonado, melancólico, embora resoluto, que combinava com o seu bárbaro nome, sombriamente emplumado (WOOLF, 1978, 140).⁴⁰

Percebe-se aqui uma paródia do romantismo, no momento em que uma série de características românticas é atribuída à personagem. Segundo a crítica Ellen Carol Jones (1994,166), é como se, ao pronunciar o nome do seu companheiro, Lady Orlando condensasse, através da palavra, idéias e sentimentos os mais diversos. A propósito, “‘Mar’, abreviação de *Marmaduke* era um apelido carinhoso de Vita (JONES, 1994,166). No romance, lê-se que,

(...) é preciso explicar que, ao chamá-lo pela primeira sílaba do primeiro nome, ficava sonhadora, amorosa, submissa, doméstica, um pouco lânguida, como se estivessem ardendo madeiras aromáticas (WOOLF, 1978,144).⁴¹

Esse apelido desperta aqui toda a sorte de associações positivas e aconchegantes, tendo Virginia o cuidado de apelar para os sentidos do leitor, especialmente para o olfato, ao falar das “madeiras aromáticas”. Por outro lado, ao pronunciar o nome *Bonthrop*, as conotações dessa palavra, para Orlando, soam como lúgubres, provavelmente parodiando, de novo, características românticas de solidão e abandono,

Não pode haver dúvida quanto ao sexo dele - apesar da aparência feminina que todo jovem daquela época gostaria de ter. E não há dúvida nenhuma quanto à sua criação. Boa comida, instrução,

uma ama, solidão e isolamento (...). E porque esta é a Inglaterra, Orlando estaria destinado a ter o seu retrato pendurado na parede e o seu nome impresso nos livros de história.

(...) quando o chamava pelo segundo nome, “Bonthrop”, isso deve significar pra o leitor que estava de humor solitário (...), desejava somente encontrar-se com a morte, (...) a palavra significava, misticamente, separação e isolamento (WOOLF, 1978,145).⁴²

Nas imagens finais do romance, quando Shelmerdine responde ao chamado de Orlando, um pássaro voa sobre a cabeça de Shel, que, ao vê-lo, exclama, “É o ganso! O ganso selvagem”⁴³. A escritora parece, então, sugerir que é na interseção entre perguntas e respostas que se pode apreender o sentido da vida; sempre em suspenso, como um ganso selvagem que não se deixa abater ou capturar, constantemente em movimento. Um ganso selvagem que pode servir de ícone para aludir a irreverência, transgressão e liberdade daquela vida cigana de Shelmerdine, que “tinha um castelo (...) em ruínas (...) {onde} os gansos comiam no salão de jantar” (WOOLF, 1978)⁴⁴.

A visão do pássaro selvagem, que ocorre quando a décima segunda badalada do relógio soa meia-noite, sugere um instante mágico, um momento especial. E é com uma revelação enigmática e elíptica sobre o sentido da vida, que a narrativa do romance *Orlando* estanca. Trata-se, pois, de uma imagem enigmática e, sabendo-se que o romance fora escrito como um presente para Vita, o crítico Danell Jones questiona se o caso de amor de Virginia com Vita não seria também uma “caça ao ganso selvagem”, ao lado mais instintivo e primitivo de cada um? Vita, uma mulher impulsiva, inconstante e cheia de amores, talvez pudesse ser comparada a esse pássaro que, apesar de não se deixar prender, ao mesmo tempo, se faz presente e paira sobre a vida da autora (JONES, 1992,188). No manuscrito, lê-se,

Shel! gritou Orlando.

“[O segredo da vida] é...<O ganso [selvagem]>

Fim.⁴⁵

Nesta versão manuscrita, percebe-se claramente que a autora identifica a imagem do ganso selvagem, uma imagem de liberdade e transgressão, com o sentido da vida. Mas ela logo deleta essa definição fechada, redutora, ainda no manuscrito, para que não vaze para a versão publicada, que deverá permanecer aberta e ambígua. Logo, no romance, o significado da imagem fica em aberto, para que cada leitor interprete e termine a frase à sua maneira.

Notas

³ “Each page is approximately 8 inches wide by 10.4 inches long, with a red pre-printed line down the left-hand side which marks off a margin (...)

In the margins Woolf wrote word and passages which were to be incorporated into the narrative. The entire manuscript (except for a few words and phrases in pencil, and even fewer in black ink) is written with a fine-point fountain pen in violet ink (...).

Virginia Woolf had the manuscript of *Orlando* specially bound for V. Sackville-West in niger leather, tooled in gold.(...) On the spine ‘ORLANDO/MS/VSW’ (WOOLF, 1993,10).

⁴ “Vita from Virginia” /Dec. 6th 1928.

⁵ “Vita stalking in her Turkish dress, attended by small boys, down the gallery (...), dogs walloping, children crowding, all very free & stately, & [a] cart bringing wood (...). How do you see that? I asked Vita. She said she saw it as something that had gone on for hundred of years (...), & her ancestresses had walked so on the snow with their great dogs bounding by them. All the centuries seemed lit up, the past expressive, articulate; not dumb & forgotten; but a crowd of people stood behind, not dead at all; not remarkable; fair faced, long limbed; affable; & so we reach the days of Elizabeth quite easily”.

⁶ “Suggestions for short pieces

A Biography This is to tell a persons life from the year 1500 to 1928. Changing sex taking different aspects of the character in different Centuries. the theory being that character goes on underground before we are born; & [leave] leaves something afterwards also.

A poem

Something about an island. Landscape.

dream. people with canoes. the trees.

Moments of being*

Something Comic, *Orlando, a biography*”. (WOOLF apud GRAHAM, 1977, MS 1).

⁷ (goes on underground before we are born)

⁸ “Leonard is reading *Orlando*, which goes to the printer tomorrow (...) L says a satire.(...) L. takes *Orlando* more seriously than I had expected. Thinks it in some ways better than *The Lighthouse*; about more interesting things, & with more attachment to life, & larger. The truth is I expect, I began it as a joke, & went on with it seriously. Hence it lacks some unity. He says it is very original” (Diary, 31 May, 1928). (WOOLF, 1980,185).

⁹ Oct 8th 1927 (WOOLF, 1993,MS 3).

Oct. 1553 (WOOLF, 1993, MS 3)

¹⁰ "An extremely mysterious process... the conception of a new book.

(...) I sketched the possibilities which an unattractive woman, penniless, alone, might yet bring into being ... It struck me, vaguely, that I might write a Defoe narrative for fun. Suddenly between twelve & one [last night] I conceived a whole fantasy to be called *The Jessamy Brides* (...) and it is to end with three dots...so. (...) Sapphism is to be suggested, Satire is to be the main note- satire & wildness" (SQUIER, 1986, 167).

¹¹ (...) "dead and so illustrious that I scarcely dare name them, yet no one can read or write without being perpetually in their debt" (WOOLF, 1956,s.p.).

¹² "I am scribbling away to finish my nonsense book" (Virginia Woolf-Quentin Bell. May 6, 1928). (WOOLF, 1993, 31).

Orlando was the outcome of a{n} (...) overmastering impulse. I want fun. I want fantasy. I want (& this was serious) to give things their caricature value. (...) I want to write a history, (...) or the womans movement, in the same vein (Diary, 7 November, 1928). (WOOLF, 1980,203).

"*Orlando* mere childs play" (Diary, 5 November, 1929). (WOOLF, 1993,33).

¹³ "It might be a most amusing book. The question is how todo it. Vita should be Orlando, a young nobleman...It should be truthful; but fantastic (Diary, 20 September, 1927) (WOOLF, 1993,28).

...a biography beginning in the year 1500 & continuing to the present day, called Orlando, Vita; only with a change about from one sex to another. I think, for a treat, I shall let myself dash this in for a week (IDEM).

Yesterday morning I ...wrote these words, as if automatically, on a clean sheet, *Orlando, A Biography*... I wrote rapidly till 12...But listen; suppose Orlando turns out to be Vita; and its all about you and the lusts of your flesh and the lure of your mind. (Virginia Woolf-Vita. October 9, 1927). (WOOLF, 1993, 29).

The characters are sprouting up rather differently than I expected (Virginia Woolf-Vita. November, 6, 1927). (WOOLF, 1993,29).

My poor dear Vita is now very miserable, Lord Sackville has just died. The passion of her life is Knole, think, and now this will belong to an uncle with a detestable American wife, and I suppose Vita will feel outcast (Virginia Woolf-Vanessa Bell. January 29, 1928). (WOOLF, 1980 a.,451).

I passed Knole with Vita yesterday & had to look away from the vast masterless house, without a flag.(...) the old cart horses (...)" (Diary,11 February, 1928). (WOOLF, 1980,174-5).

¹⁴ "I have written everything I have to write (Diary, 17 March, 1928). (WOOLF, 1980,177).

ORLANDO IS FINISHED!!!!...[typewritten] [and then, in Virginia's handwriting], Did you feel a sort of tug, as if your neck was being broken on Saturday last [17 March] at 5 minutes to one? That was when he died – or rather stopped talking, with three little dots... Now every word will have to be re-written, and I see no chance of finishing it by September- It is all over the place, incoherent, intolerable, impossible- And I am sick of it... Do you exist? Have I made you up? "(Virginia Woolf-Vita. March 20 (?), 1928). (WOOLF, 1980a,474). (telegram the day after the publication)". Your biographer is infinitely relieved and happy." (Virginia Woolf -Vita. October 12, 1928). (WOOLF, 1993,32).

¹⁵ (...) "you have invented a new form of Narcissism - I confess, - I am in love with *Orlando* - this is a complication I had not foreseen" (Vita-Virginia Woolf. October 11, 1928). (WOOLF, 1980a, 574).

¹⁶ "*Orlando* is of course a very brilliant book (...). *Orlando* taught me how to write a direct sentence; taught me continuity & narrative" (...). (WOOLF, 1993,33).

¹⁷ "My own lyric vein is to be satirized. Everything mocked. And it is to end with three dots" (WOOLF, 1984)

¹⁸"I want to revolutionize biography in a night"

¹⁹ (...) "*many friends have helped me in writing this book ... Some are dead and so illustrious that I scarcely dare name them, yet no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott*" (WOOLF, 1998, s.p.).

²⁰ (*Great Hall, Knole House*)

²¹ (*Elizabethan, Jacobean*)

²² (*Carolinian*)

²³ (*Restoration, Augustan*)

²⁴ (*Victorian, Modern*).

²⁵ "But [the] the [truth is] biographer, unlike the novelist, cannot <loll in a sofa> sit down & let <let his> - let his fancy [run run amok] (...) He must keep strictly to fact, <-he cannot allow them to escape->& the reader of biography. Both together must puzzle out what actually did take place on a given occasion (...)since the exact transcript of thought is tedious in the extreme we will tabulate <& arrange them> under different headings; promising that *Orlando* only is responsible for the opinions expressed

A. Love

This is of all human emotions the most wasteful & beastly. [Orlando is alone responsible for all] How it comes to pass that a state which forbids theft, murder, [&] yet allows its young of both [sexes to] to indulge in a passion which is far more cruel & disastrous I cannot imagine.

B. Friendship

The chief use of friendship is to inflict pain. Our friends are so many lashes on the [great] tawse [with] <by> which we are [daily lacerated]. [All human] intercourse [is painful] in the [of extreme] with other human beings, is one long flagellation. , society a whip with many thongs.

C. [Books]. Reading

[On the whole] better <left> [unread. not taught]. Why read.

D. Writing

[It has been difficult to tabulate this thought...] (WOOLF, 1993,80-81).

- ²⁶ “What is love? What friendship? What truth? but directly he came to think about them {the problems}, his whole past, which seemed to him of extreme length and variety, rushed into the falling second” (...) (WOOLF, 1956,99).
- ²⁷ “He - for there could be no doubt [as] of his sex [,] <-> though the [ancient] fashion of the time[s] did something to [obscure] <disguise> it[-<,> [was in the had his sword raised.] was in the act of slicing <at> the head of a Moor which swung from the rafters” (CLARKE, 1993,3).
- ²⁸ “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” (WOOLF, 1956, 13).
- ²⁹ “Sometimes he cut the cord so that the skull bumped on the floor and he had to string it up again, fastening it with some chivalry almost out of reach so that his enemy grinned at him through shrunk, black lips triumphantly” (WOOLF, 1956,13-14).
- ³⁰ “And then leaping high [into the] air & holding his sword in both hands he would stricke so viciously that [the] a little bit of the leathery skin would be sliced through, of such rages the battered head bore many tokens, [for if Orlando loved he also hated]. <For> If he was moved [now] by [a] Knightly sentiment which bade him give the skull <an> advantage [over him] he was[also] <then> tormented with [a] the desire to [give things pain] <hut>, Even <[a]> <this> inanimate thing; [like the Moors skull to he was] <to see it suffer, & then> He [would be overcome, too, with it and even a] Even [as he struck; with even] when the skull had done knocking against the [raft] rafters he would be overcome with the vanity of all this hatred, <&> love.” (WOOLF, 1993, 4).

- ³¹ “Nobody of very high birth seemed to be included (...) which seemed to show that the upper sort had received warning and made for safety (...)” (WOOLF, 1993,46).
- ³² “It is extremely unfortunate that we are unable to repeat <any of> these <impure> [criticisms], or to set down [any of these]; anecdotes about the Great Elizabethans <with wh. Orlando was to delight> [which]. When it came to tearing up & dropping into the fire [the true story, as we believe it to be,] of [Mr. W.H., together with] Shakespeares own account of his relations with that <Mr. W.> gentleman & the dark lady. (...) <No one> [of] British blood will censure us for the course we took, & as for the rest, their opinion [scarcely] in a matter of this sort, scarcely matter.” (WOOLF, 1993,72).
- ³³ “consider women as a beautiful, romantic animal; Women are but children of a larger growth” (WOOLF, 1956,210, 213)
- ³⁴ “But he forgot that children sometimes see things which their elders try to keep hidden <and not seen>. He forgot too <that> children grow up” (WOOLF, 1993,169).
- ³⁵ “(...) poverty, insignificance, nakedness, [those are] the [humble] garments which cover us with invisibility & allow us to escape from all the [ties of pomp] & circumstance, to pass lonely & free as clouds where we are unnoted; to hover there <they passed a valley> unregarded, [peeking], watching; observing, lost in contemplation; to [escape from] the [O] odious ceremonies, disciplines...& thus enjoy the most exalted of all states of mind” (WOOLF, 1993,126).
- ³⁶ “wandered lonely as a cloud”
- ³⁷ (being downed in public) (WOOLF apud PARKES, 1994, 456-457)
- ³⁸ “Marmaduke Bonthrop Shelmerdine!” she cried, standing by the oak tree. The beautiful, glittering name fell out of the sky like a steel blue feather. (...)”Here! Shel, here!” she cried, baring her breast to the moon (which now showed bright) so that her pearls glowed like the eggs of some vast moon-spider” (WOOLF, 1956,328-329).
- ³⁹ “You’re a woman, She!” she cried.
“You’re a man, Orlando!”he cried (WOOLF, 1956,252).
- ⁴⁰ “(...) there was something romantic and chivalrouls, passionate, melancholy, yet determined about him which went with the wild, dark-plumed name” (WOOLF, 1956,250).
- ⁴¹ (...) “here it must be explained, that when she called him by the first syllable of his first name, she was in a dreamy, amorous, acquiescent mood, domestic, languid a little, as if spiced logs were burning” (WOOLF, 1956,257)

⁴² There can be no doubt about his sex despite the feminine appearance that every Young man of the time aspires to. And there can be no doubt about his upbringing. Good food, education, a nanny, loneliness and isolation (...) And because this is England, Orlando would therefore seem destined to have his portrait on the wall and his name in the history books” (Potter, 1994, 3).

“(…) when she called him by his second name, “Bonthrop”, it should signify to the reader that she was in a solitary mood, (...) the desire for death would overcome her,(...) the word signified, mystically, separation and isolation” (WOOLF, 1956, 259-260).

⁴³ “It is the goose!”, Orlando cried. “The wild goose...” (WOOLF, 1956,327-329)

⁴⁴ “He had a castle (...), but it was ruined(...). Gannets feasted in the banqueting hall” (WOOLF, 1956,251).



A Room of One's Own e *Orlando*, obras gêmeas transgressoras no projeto literário de Virginia Woolf

Na edição datada de 1992 do ensaio *A Room of One's Own*, de Virgínia Woolf, publicado junto com um outro texto, “Três guinéus” *Three guineas*, a crítica Mary Gordon faz uma introdução à obra gêmea de *Orlando*, em que começa citando um extrato do diário da autora, de 1929, que trata da recepção do romance (WOOLF *apud* GORDON, 1992,vii),

A minha previsão é de que o livro não deve receber muitas críticas, exceto do tipo evasivamente jocoso...a imprensa será condescendente & falará do seu charme, & vivacidade; serei também atacada de feminista & vão insinuar um toque de homossexualismo... Devo receber muitas cartas enviadas por moças. Temo que o trabalho não será levado a sério... Ele é insignificante mesmo, eu acho; é isso mesmo, mas escrevi com entusiasmo e convicção⁴⁶.

A Room of One's Own foi publicado em outubro de 1929, portanto, um ano depois de *Orlando*, lançado em outubro de 1928. Era uma época em que, já tendo sido reconhecido o voto feminino, o movimento feminista parecia cair um pouco em desuso. *A Room of One's Own* foi inspirado no texto de uma palestra que Virginia Woolf dera para um grupo de moças em uma escola de mulheres, com a intenção de combater a ideologia do patriarcado britânico do século XIX. Entende-se por “ideologia” as estruturas mentais (*mental frameworks*) do sujeito, que norteiam a sua vida, incluindo suas idéias políticas, crenças, seus conceitos e as formas de cada um se relacionar com o mundo (LOOMBA, 1998).

Ao propor, no ensaio *A Room of One's Own* reflexões sobre os temas 'mulher' e 'ficção', Virginia Woolf não define a verdadeira natureza da mulher ou a verdadeira natureza da ficção, mas alude a possíveis associações entre vida e arte, deixando as relações de gênero e sexualidade sempre fluidas, pois entende que são cambiantes e difíceis de serem definidas. Nessa palestra, Virginia Woolf vai de encontro a esse grupo de mulheres, acompanhada por Vita, com a qual mantinha, então, um relacionamento homossexual.

Em *A Room of One's Own* Virginia Woolf não se preocupa com a mulher comum, mas com a mulher artista e criativa. A tese que defende na palestra é que as que desejam escrever precisam ter liberdade, dinheiro e privacidade para fazê-lo, "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção" (WOOLF, 1985,8) (WOOLF, 1985,8)⁴⁷. E, na palestra em que convida a audiência a interagir com o seu texto, Virginia Woolf defende a idéia de que a liberdade intelectual depende da liberdade material e econômica, sendo a mulher representada, nessa conversa, como vítima da colonização e do patriarcado.

Para Virginia Woolf, a experiência do homem é diferente da mulher, por isso ambos devem ter um estilo distinto para se expressar. Além disso, uma mente criativa deve ser andrógina, de modo que possa transmitir emoções sem qualquer impedimento, sem estar limitada por quaisquer fronteiras, escapando, assim, aos constrangimentos de uma divisão binária de gênero.

Várias são as aproximações que se pode fazer entre *Orlando* e *A Room of One's Own*. Ambas as obras traçam a trajetória histórica do nascimento de uma escritora e vêem a natureza andrógina como estando intimamente ligada ao espírito criativo. Em um e outro texto, Virginia Woolf delinea traços de uma estética feminina adotando, para isso, um comportamento transgressivo. Este se traduz em um estilo fragmentário e múltiplo em *Orlando*, uma personagem não confiável, que desafia até as leis da vida e da morte ao adotar uma existência imortal, capaz de atravessar quatro séculos. Mas, enquanto em *Orlando* essa transgressão se expressa pela temática e pelo estilo do romance, em *A Room of One's Own* é sugerida por um discurso feminista rebelde, em que Virginia incita uma atitude mais livre para todos, especialmente para as mulheres, que precisam se livrar da dominação de uma sociedade patriarcal.

De fato, os textos de Virginia Woolf são inovadores e o romance *Orlando* insiste em que a subjetividade ou o *self* é uma construção social, ou que as identidades não passam de máscaras que o indivíduo usa para dar uma certa coerência à sua própria história. Assim, as formas revolucionárias de Virginia Woolf demonstram que as biografias tradicionais e os romances realistas conspiram para subjetivar indivíduos identificados como homens e mulheres, nobres e servos, ou encarando-os como estereótipos. Na biografia

paródica de *Orlando*, cuja escrita termina exatamente no dia 11 de outubro de 1928, Virginia Woolf se liberta desses grilhões que havia denunciado em *A Room of One's Own*. Inverte, então, os padrões da narrativa tradicional, criando um protagonista que experimenta ser homem e depois, mulher, capaz de viver desde a época de 1580 até a década de vinte, no século XX.

Através de um discurso rebelde, Virginia Woolf conclama as mulheres a se revoltarem por não possuírem uma autonomia financeira dentro da sociedade patriarcal em que vivem, e por não serem respeitadas pelos homens, como deveriam. Considerada a pedra fundamental e o ponto de partida da literatura feminista, Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, defende que o feminismo deve ter uma postura social, política e ideológica. Insurge-se contra o cânone que sempre consagrou predominantemente autores do sexo masculino e ressalta a importância das escritoras mulheres. Faz menção, dentre outras, “a Jane Austen, além de prestar um tributo às irmãs Brönte e dirigir uma alusão respeitosa a George Eliot” (WOOLF, 1985,7)⁴⁸ Woolf denuncia ainda os autores canônicos, que nada têm feito para enaltecer qualquer escritora. Segundo ela,

De nada adianta recorrer aos grandes escritores do sexo masculino, (...) por muito que se possa recorrer a eles em busca de prazer. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, DeQuincey - quem quer que seja-, jamais ajudaram uma mulher até hoje, embora ela possa ter aprendido com eles alguns truques e possa tê-los adaptados para seu uso. O peso, o ritmo, o progresso da mente do homem divergem demais da mente da mulher, para que possa dele extrair, com êxito, qualquer coisa de substancial (WOOLF, 1985, 100)⁴⁹.

Virginia Woolf em *Orlando* ousa ainda mais e chega a satirizar os escritores ingleses, inclusive clássicos como Pope, Swift e Addison. As descrições de Virginia Woolf mostram o lado insensível, descortês e mesquinho daqueles monstros sagrados que deveriam viver para “a sagrada arte da poesia” (WOOLF, 1978,49).⁵⁰ Dentre os poetas mencionados, a descrição de Nick Greene, de acordo com a voz narradora do romance *Orlando*, não poderia ser mais grotesca, pois, ávido por dinheiro, o poeta não perde a ocasião para denegrir a imagem de outros escritores ingleses,

Nicholas Greene, o poeta, estava agora, ali, modestamente vestido, de chapéu desabado e justilho preto, com uma maleta na mão. (...) Era inevitável que Orlando, apressando-se a cumprimentá-lo, ficasse um pouco desapontado. O poeta não ia além da estatura média; tinha uma figura mesquinha, magra e um pouco curvada e, ao entrar, tropeçou num mastim, que lhe ferrou os dentes (WOOLF, 1978,48).

(...) O poeta presenteou, então, Orlando com a história completa da sua saúde nos últimos dez anos. Tinha estado tão mal que era verdadeiramente um milagre que ainda vivesse (WOOLF, 1978,49).

Nick Greene- (...) Dói-me muito dizer isso- porque eu amo a literatura como amo a vida - mas a arte da poesia está *morta* na Inglaterra.

(...) se eu tivesse uma pensão de três mil libras por ano, paga trimestralmente, poderia viver somente para a literatura. Passaria a me dedicar a escrever de forma primorosa.

(...) (em um tom de voz mais baixo). Mas, infelizmente, é necessário ter uma pensão para isso (WOOLF, 1978,49).

(...) Shakespeare, admitiu, escreveu algumas cenas bem passáveis; mas tomara-as principalmente de Marlowe. Marlowe era um rapaz que prometia. Mas que se pode dizer de um moço que morreu antes dos trinta anos? Quanto a Browne, dera-lhe para escrever poesia em prosa, e a gente se cansava depressa desses caprichos. Donne era um charlatão, que embrulhava sua falta de idéias em palavras difíceis (...) Quanto a Ben Johnson - Ben Johnson- Ben Johnson era seu amigo, ele nunca falava mal dos seus amigos.
(...) a grande época da literatura passou (IBIDEM, 50).

Tivesse eu uma pensão de trezentas libras por ano, paga trimestralmente, eu (...). Ficaria na cama, todo dia de manhã, lendo Cícero. Imitaria seu estilo de tal modo que não pudéssemos distinguir um do outro. A isso é que eu chamo literatura, (...) . Mas é preciso ter-se uma pensão, para se poder fazer isso (WOOLF, 1978, 51)⁵¹

Como se pode perceber, o texto de Virginia, com os seus toques de ironia e comicidade, denuncia a falta de caráter e de criatividade dos mestres das letras inglesas, além de igualar a poesia a um bem de consumo dentro da sociedade capitalista. O problema é que naquela sociedade, a situação das mulheres parecia desesperadora,

(...) A Inglaterra está sob o domínio de um patriarcado (WOOLF, 1985,45).

Por que as mulheres são pobres?

Em todos os séculos (...), o dinheiro teria sido propriedade do marido{?} (WOOLF, 1985,31)

Por que Samuel Butler afirma que 'os sábios nunca dizem o que pensam das mulheres'? 'Mas', prossegui, (...) 'o que há de muito lastimável é que os homens sábios nunca pensam a mesma coisa acerca das mulheres'. Ouçamos Pope,

'A maioria das mulheres não tem absolutamente personalidade nenhuma'.

(...) Napoleão as considerava incapazes. O Dr. Johnson pensava o oposto. 'Elas têm ou não têm alma?' Alguns selvagens afirmam que não. Outros, ao contrário, sustentam que as mulheres são semidivinas e adoram-nas em função disso. Alguns sábios asseguram que elas são mais vazias de cabeça; outros, que têm uma consciência mais profunda. Goethe exaltou-as, Mussolini despreza-as (WOOLF, 1985,40-41)⁵²

Muitos têm sido os ultrajes dirigidos às mulheres através dos tempos, mas, apesar de tudo, afirma Virginia em *A Room of One's Own*, a arte sempre aparece como algo que enobrece, que salva os seres humanos de sua contingência e, falando sobre o caráter dos escritores, lê-se que,

(..) os bons livros são desejáveis e os bons escritores, mesmo que exibam todas as variedades da depravação humana, são ainda bons seres humanos (WOOLF, 1985,143)⁵³.

Essa ousadia de Virginia Woolf de pintar os escritores ingleses como depravados é recorrente em *Orlando* e em *A Room of One's Own*. A autora aproveita, então, para expor as fraquezas da natureza humana e mostra como muitos desses homens ilustres desprezam as mulheres, que 'cantam' como musas em sua obra. Aproveitando-se dessa *minus valia* feminina que eles próprios defendem, se projetam cada vez mais como escritores, assumindo sempre uma postura mais autoritária e um *status* de superioridade maior do que deveriam ocupar,

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural (WOOLF, 1985,48)⁵⁴.

Não só em *A Room of One's Own* como também em *Orlando*, alude-se a teorias sobre androginia defendidas por Virginia Woolf. Em *Orlando*, o protagonista lida com questões de identidade sexual e literária, estando investida de uma sexualidade flexível, já que as fronteiras entre gêneros aparecem, até certo ponto, diluídas. E ao problematizar a natureza da criação,

em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf expõe a idéia argumentada por Coleridge de que a mente humana deveria ser andrógina, pois uma mente mais aberta estaria livre de quaisquer preconceitos e limitações de gênero,

(...) haverá dois sexos na mente, correspondendo aos dois sexos do corpo.

(...) E continuei amadoristicamente a esboçar uma planta da alma, de tal modo que, em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino; e, no cérebro do homem, o homem predomina sobre a mulher, e, no cérebro da mulher, a mulher predomina sobre o homem.

(...) Coleridge talvez tenha querido referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo, que uma mente puramente feminina faria, pensei eu.(...) A mente andrógina é ressoante e porosa, transmite emoções sem empecilhos e é naturalmente criativa, incandescente, difusa (WOOLF, 1985,128-129).

(...) quando se leva à mente uma frase de Coleridge, ela explode e dá a luz a todo o tipo de outras idéias, e essa é a única espécie de estilo que se pode dizer que tenha o segredo da vida perpétua (WOOLF, 1985,133)⁵⁵.

Discutindo o conceito de androginia em Virginia Woolf, a crítica Elaine Showalter acredita que esta visão de gênero ajudaria a escritora a confrontar os próprios problemas de feminilidade. Além disso, a multiplicidade de pontos de vista implícitos no conceito de androginia apresentado em *A Room of One's Own* teria permitido a Virginia Woolf parodiar ou mesmo ocultar os próprios problemas de sexualidade (SHOWALTER *apud* JACKSON, 1987, 251).

De fato, a questão da construção de uma identidade única e coerente perde qualquer sentido dentro desse novo espaço teórico proposto por Virginia Woolf. Além disso, segundo Kristeva,

(...) a fragmentação linguística da obra de Virginia Woolf pode ter implicações políticas (...), a quebra da linguagem simbólica que ocorre anuncia ou vem junto com uma ruptura do simbólico, quer seja no nível social ou cultural (KRISTEVA *apud* JACKSON, 1987,252)⁵⁶.

Na obra de Virginia Woolf, é recorrente a tese de que em países do terceiro mundo, considerado por muitos como exótico e selvagem, evidentemente situado longe da Europa, parece haver mais liberdade. Os povos ciganos e

as suas terras, aludidos em *Orlando*, entrariam nessa categoria de gente não civilizada, sendo até hoje considerados bárbaros. Por levarem uma vida nômade e sem censura, de certo modo, agridem a visão imperialista do primeiro mundo que só quer reconhecer o seu próprio universo como referência. *A Room of One's Own* afirma que,

As pessoas devem submeter-se às convenções sociais e serem “cortadas fora do que se chama mundo”. No outro lado da Europa, havia um rapaz que vivia livremente com essa cigana ou aquela grande dama, que ia à guerra, que adotava, desimpedido e sem censura, a diversificada experiência da vida humana (...) (WOOLF, 1985,93)⁵⁷.

Um outro ponto em comum entre *A Room of One's Own* e *Orlando* é que ambos os textos fazem alusões ao gênero literário ‘autobiográfico’. Em *A Room of One's Own*, questiona-se em que medida, fato e ficção se combinam em uma autobiografia, além de se indagar por que as mulheres são muito afeitas a tal gênero autobiográfico. Este lhes serve não apenas como um meio de desabafo, mas as mulheres vêm na autobiografia uma forma de expressão artística, uma arte capaz de expressar o espaço mais recôndito do ser humano, os seus afetos e desafetos. Em *A Room of One's Own*, lê-se,

A ficção deve ater-se aos fatos e, quanto mais verdadeiros forem esses fatos, melhor será a ficção- é o que nos dizem (WOOLF, 1985,23).

Existem livros sobre todo tipo de assunto, e há algum tempo, nenhuma mulher teria tido a coragem de lê-los. Há poemas e peças e textos de crítica literária; há histórias e biografias (...). Talvez a mulher esteja começando a usar a literatura como arte, não como um método de expressão pessoal (WOOLF, 1985,105).

{Mas} (...) se Chloe gosta de Olívia e Mary Carmichael souber como expressá-lo, ela acenderá uma tocha naquele vasto aposento onde ainda ninguém penetrou. Tudo são meias-luzes e sombras profundas, como aquelas cavernas serpenteantes onde se entra com uma vela, olhando atentamente para cima e para baixo, sem se saber onde se está pisando (WOOLF, 1985, 111)⁵⁸

Percebe-se aqui uma nítida influência de Freud, da psicanálise, na escrita de Virginia Woolf. Para Freud, a diferença sexual é uma construção imperfeita e essas linhas divisórias são frágeis. Assim, a oposição binária dos sexos é uma simples construção, estando a divisão dos gêneros dentro da ordem do simbólico (FERRISS, WAITES, 1999, 110).

Ao se preocupar com questões de gêneros, Virginia Woolf volta-se, em particular, para analisar o percurso da mulher através dos tempos, buscando encontrar-se e identificar os seus papéis no mundo. Essa busca parece ser visualmente representada no romance *Orlando* pela imagem metafórica de alguém percorrendo amplos salões, com uma tocha na mão, sempre em busca de algo.

Ambas as obras, *Orlando e A Room of One's Own*, tratam dessa longa caminhada feminina através da história, que se confunde com a trajetória histórica do nascimento de uma escritora, narrativa que é sempre pontuada por reflexões sobre o papel da mulher na ficção. 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. A respeito disso, lê-se em *A Room of One's Own*,

(...) É a mulher na ficção. (...) trancafiada, surrada e atirada ao quarto (WOOLF, 1985,57).

Um ser muito estranho, complexo, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história.(...) algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura. Na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido.

A história mal chega a mencioná-la. (...) A mulher jamais escreve sua própria vida e raramente mantém um diário. (...) a vida da mulher elisabetana comum deve estar espalhada em algum lugar, se alguém se dispuser a recolhê-la e dela fazer um livro. (..) é que não se sabe nada sobre as mulheres antes do século XVIII. Não tenho, em minha cabeça, nenhum modelo (...) {não sei} por- que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas (WOOLF, 1985,58-61).

(...) a literatura elisabetana teria sido muito diferente do que é se o movimento feminista tivesse começado no século XVI e não no XIX (WOOLF, 1985,132).⁵⁹

Em realidade, a mulher parecia ter medo de assumir o papel de escritora e, no passado, quando demonstrava talento, escondia-se, envergonhada desse seu dom maior, como se estivesse cometendo um pecado, uma falta contra Deus e os homens. Só lhe restava casar-se, o que ocorria geralmente contra a sua vontade, para atender aos caprichos do pai que, para alegrá-la, lhe daria roupas e jóias. Aliás, Virginia Woolf refere-se a um colar de pérolas, em *A Room of One's Own*, motivo que reaparece em *Orlando*, pois

Vita, para quem a autora dedicara o seu romance, não se separava, na vida real, de um colar de pérolas que costumava usar. Em *A Room of One's Own*, sabe-se que,

Talvez ela rabiscasse algumas páginas às escondidas, no depósito de maçãs, no sótão, mas tinha o cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo. (...) Reclamou como o casamento lhe era odioso e, por isso, foi duramente surrada pelo pai. (...). Ele lhe daria um colar de pérolas ou uma linda anágua, disse, e havia lágrimas em seus olhos (1985,63)⁶⁰.

Mas Virginia está segura de que essa situação de coerção não vai durar para sempre. A mulher haverá de, mais cedo ou mais tarde, mudar o seu *status quo*. Basta que lhe dêem, como argumenta no ensaio *A Room of One's Own*,

(...) uns cem anos, (...) dêem-lhe um quarto próprio e quinhentas libras por ano, deixem-na falar livremente (...) e, um dia desses, ela escreverá um livro melhor. Será um poeta- (...) dentro de mais uns cem anos (WOOLF, 1985, 124)⁶¹

Essa proposta absurda de que a mulher sobreviverá com resiliência, durante séculos, até ser capaz de articular a própria voz torna-se possível, ficcionalmente, através da personagem 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*. Em sua palestra, Virginia Woolf havia buscado encorajar um grupo de jovens mulheres, alertando-as de que a primeira função de uma escritora é questionar a autoridade dominante e rever os seus valores,

Minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e que foi enterrada numa encruzilhada ainda vive, ela vive em vocês, em mim e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir. Mas ela vive, pois os grandes poetas nunca morrem, são presenças contínuas e só precisam de uma oportunidade para andar entre nós em carne e osso.(...) (WOOLF, 1985, 148-149)⁶².

Essa referência à herança cultural e ao aspecto da continuidade na arte dialoga com a temática da obra de T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*,

em que o autor menciona que os poetas devem ser “presenças contínuas”. Na verdade, o que cada geração faz é dar prosseguimento à criação dos artistas que foram seus antecessores e, em contrapartida, na sua obra, Virginia Woolf não trata apenas da continuidade na criação, mas na caminhada da figura feminina, que ganha corpo no personagem andrógino de *Orlando*, que tem a flexibilidade de passar não só pelo feminino como pelo masculino durante a sua longa existência. O fato é que a protagonista de *Orlando* nunca desiste de lutar para assumir o seu papel no mundo, articular a sua voz, sendo um exemplo vivo de resiliência na vida e na arte.

Notas

⁴⁵ “Shel! cried Orlando.

“[The secret of life] is ... <The [wild] goose is->
The End”. (WOOLF, 1993,287).

⁴⁶ “I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind... that the press will be kind & talk of its charm, & sprightliness; also I shall be attacked for a feminist & hinted at for a sapphist... I shall get a good many letters from young women. I am afraid it will not be taken seriously... It is a trifle, I shall say; so it is, but I wrote it with ardour and conviction.”

⁴⁷ “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (WOOLF, 1992,4

⁴⁸ “a few more about Jane Austen; a tribute to the Bröntes (...) and a respectful allusion to George Eliot” (WOOLF, 1992,3).

⁴⁹ “It is useless to go to the the great men writers for help, however much one may go to them for pleasure. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey- whoever it may be- never helped a woman yet, though she may have learnt a few tricks of them and adapted them to her use. The weight, the pace, the stride of a man’s mind are too unlike her own for her to lift anything substantial from him successfully” (WOOLF, 1992,76).

⁵⁰ “the sacred art of poetry” (WOOLF, 1956,88)

⁵¹ “Nicholas Greene, the poet stood there now, plainly dressed in his slouched hat and black doublet, carrying in one hand a small bag.

That Orlando as he hastened to greet him was slightly disappointed was inevitable. The poet was not above middle height; was of a mean figure; was lean and stooped somewhat, and, stumbling over the mastiff on entering, the dog bit him (WOOLF, 1956,85).

(...) The poet then gave Orlando the full story of his health for the past ten years or so. It had been so bad that one could only marvel that he still lived (WOOLF, 1956,87).

(...) All he could say, (...) was that the art of poetry was dead in England.

(...) Shakespeare, he admitted, had written some scenes that were all well enough; but had taken the chiefly from Marlowe. Marlowe was a likley boy, but what could you say of a lad who died before he was thirty? As for Browne, he was for writing poetry in prose and people soon got tired of such conceit as that. Donne was a mountebank who wrapped up his lack of meaning in hard words (...). As for Ben Johnson

was a friend of his and he never spoke ill of his friends.

(...) the great age of literature is past (IBIDEM, 88).

Had I a pension of three hundred pounds a year paid quarterly, I would (...) lie in bed every morning reading Cicero. I would imitate his style so that you couldn't tell the difference between us. That's what I call fine writing, (...). But it's necessary to have a pension to do it" (IBIDEM, 90).

⁵² "England is under the rule of a patriarchy (WOOLF, 1992,33).

Why are women poor? (WOOLF, 1992, 28).

For all the centuries (...), it would have been her husband's property (WOOLF, 1992,23).

Why does Samuel Butler say, 'Wise men never say what they think of women'? (...) But I continued, (...) that wise men never think the same thing about women. Here is Pope,

Most women have no character at all (WOOLF, 1992, 29). Napoleon thought them incapable. Dr. Johnson thought the opposite. Have they souls or have they not souls? Some savages say they have none. Others, on the contrary, maintain that women are half divine and worship them on that account. Some sages hold that they are shallower in the brain; others that they are deeper in the consciousness. Goethe honoured them; Mussolini despises them." (WOOLF, 1992,30).

⁵³ "(...) good books are desirable and good writers, even if they show every variety of human depravity, are still good human beings" (WOOLF, 1992,109).

⁵⁴ "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man twice its natural size" (WOOLF, 1992,35).

⁵⁵ "Where there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body. (...) And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain, the man predominates over the woman, and in the woman's brain, the woman predominates over the man.

(...)Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. (...) the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided (WOOLF, 1992,98).

(...) when one takes a sentence of Coleridge into the mind, it explodes and gives birth to all kinds of other ideas, and that is the only sort of writing of which one can say that it has the secret of perpetual life” (WOOLF, 1992, 101).

⁵⁶ (...) “linguistic fragmentation may have political implications (...), the disruption of symbolic language as prefiguring or paralleling a disruption of the symbolic (i.e. social, cultural) order.”

⁵⁷ “One must submit to the social convention, and be “cut off from what is called the world”. At the same time, on the other side of Europe, there was a young man living freely with this gipsy or with that great lady; going to the wars; picking up unhindered and uncensored all that varied experience of human life (...)” (WOOLF, 1992, 70-71).

⁵⁸ Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction – so we are told (Woolf, 1985, 16).

There are books on all sorts of subjects which a generation ago no woman could have touched. There are poems and plays and criticism (...). The woman may be beginning to use writing as an art, not as method of self-expression (Woolf, 1985, 79-80).

{But} (...) if Chloe likes Olivia and Mary Carmichael knows how to Express it she will light a torch in that vast chamber where nobody has yet been. It is all half lights and profound shadows like those serpentine caves where one goes with a candle peering up and down, not knowing where one is stepping (Potter, 1992, 84).

⁵⁹ (...) “this is woman in fiction. (...) she was locked up, beaten and flung about the room. A very queer, composite being thus emerges. Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. Some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband. (...) History scarcely mention her.(...) She never writes her own life and scarcely keeps a diary. (...) the life of the average Elizabethan woman must be scattered about somewhere, could one collect it and make a book of it. (...) nothing is known about women before the eighteenth century. I have no model in my mind (...) why women did not write poetry in the Elizabeth age, and I am not sure how they were educated” (Woolf, 1992,43-46).

Doubtless Elizabethan literature would have been very different from what it is if the woman's movement had begun in the sixteenth century and not in the nineteenth (WOOLF, 1992, 101).

⁶⁰ "Perhaps she scribbled some pages up in an apple loft on the sly, but was careful to hide them or set fire to them.

(...) She cried out that marriage was hateful to her, and for that she was severely beaten by her father (...). He would give her a chain of beads or a fine petticoat, he said; and there were tears in his eyes" (WOOLF, 1992,47).

⁶¹ (...) "another hundred years, (...) give her a room of her own and five hundred a year, let her speak her mind (...) and she will write a better book one of these days. (...) in another hundred year's time" (WOOLF, 1992,94).

⁶² "My belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the crossroads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the children to bed. But she lives; for great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh" (...) (WOOLF, 1992,113-114).

Parte 2



A Força da 'Resiliência' em dois mundos: no texto de Virginia Woolf e na narrativa de Sally Potter

Este termo teve origem na Física e, naquele contexto, a resiliência de um material corresponde à capacidade de deformação máxima que tal elemento é capaz de sofrer, sem que tenha quaisquer danos permanentes, não importa as adversidades com que se depare. Assim, diversos materiais apresentam diferentes modos de resiliência e coube ao cientista inglês Thomas Young, em 1807, estudar a tensão e compressão de barras metálicas, introduzindo, pela primeira vez, a noção de elasticidade, de flexibilidade relacionada à 'resiliência' (*apud* YUNES, 2001, 15). Logo, flexibilidade e resiliência andam juntas.

Aplicando este termo às ciências sociais, Grotberg o definiu como a capacidade que as pessoas, a comunidade e os grupos têm de superar os efeitos nocivos das situações adversas. Posteriormente, pesquisas realizadas com um grupo de indivíduos, na década de oitenta, mostraram que alguns sujeitos (cerca de um terço da população estudada) que enfrentavam situações de conflito conseguiam sobreviver e até se saíam melhor do que a média obtida por outros submetidos ao mesmo tipo de circunstância conflituosa. Esses resultados despertaram a curiosidade dos pesquisadores, que se indagaram:

Que ensinamentos tirar dessas pessoas resilientes para prevenir e intervir junto a outros menos afortunados? É possível estimular potenciais de resistência que possam revitalizar essas pessoas? (VANISTENDAEL, 1999, 7).

Essas perguntas modificaram a perspectiva dos estudos sobre o tema, pois a ênfase deixou de ser nos pontos débeis e deficientes do ser humano para se concentrar nos pontos fortes de cada indivíduo e em como melhor aproveitá-los. Assim, ‘resiliente’ é mais que sobrevivente, é aquele que sai fortalecido de uma situação adversa e ainda melhor do que antes. A ‘resiliência’ é, na verdade, moldada na adversidade e pode ser fortalecida pelo sistema de crenças de cada um, de modo que em meio a fatores “negativos”, tal elemento seja capaz de desencadear experiências com resultados “positivos”. É o *coping* que permite ao ser humano lidar positivamente com essas adversidades.

Lazarus & Folkman (1984, 141) associam a palavra *coping* a estratégias, habilidades ou recursos de enfrentamento de problemas. Fala-se de ‘competência’ quando o indivíduo consegue lidar com estratégias de *coping* de forma a reduzir os fatores adversos e obter uma melhor adaptação ao ambiente. Masten & Coatsworth acham que ter competência é ser bem sucedido “no desempenho de tarefas, dentro de um determinado contexto cultural, de uma sociedade e de uma época” (1998, 206).

O fator essencial para que haja ‘resiliência’ é que o indivíduo seja capaz de encontrar um significado e um objetivo para a sua vida, para as suas crenças pessoais. Identificar um “sentido” é reconhecer que há algo positivo na vida, independente das condições adversas em que se encontre o sujeito, e este sentido traz coerência e orientação à existência, movendo o indivíduo para frente.

A ‘resiliência’ é, pois, uma experiência natural de tenacidade da existência, de crescimento positivo, quando tudo parece estar perdido. Esse enfoque ‘resiliente’ pode levar a alguma esperança realista porque, sem negar os problemas, focaliza-se a atenção nas forças positivas que, muitas vezes, se encontram escondidas, travestidas em um potencial carente de ser desvelado, mas que, com habilidade e perseverança, podem ser explicitadas em forças que passem a fazer parte do dia-a-dia de cada um. Conseqüentemente, tal abordagem considera a vida como um processo em que intervêm múltiplas variáveis, negando-se uma visão determinista da mesma. E a ‘resiliência’ mostra a importância de valores como paciência, empatia, capacidade de conviver com as diferenças, enfatizando-se que não se deve reduzir o sujeito ao seu problema, pois essa leitura não privilegia a solução, mas sim, provoca a perpetuação de um estigma, de um rótulo.

Parece ser esta tônica resiliente sugerida no romance *Orlando* (1928) e no ensaio *A Room of One's Own* (1929), por Virginia Woolf, pois as protagonistas dessas obras são instigadas a resistir a todo e qualquer obstáculo para terem visibilidade e voz através de suas narrativas. Além disso, aproximando Virginia Woolf de Sally Potter, cineasta de *Orlando*, percebe-se que a resiliência também perpassa a narrativa cinemática de Sally Potter. Este traço aparece

não só na adaptação fílmica do romance de Virginia Woolf, *Orlando* (1992), em que a protagonista resiste séculos até ser reconhecida como poetisa, como na produção de sua obra gêmea no cinema, *The Man who Cried*, (2001).

Da mesma forma que *A Room of One's Own* é considerada a obra gêmea de *Orlando*, é a complementar de *Orlando*, nas telas, ambas focalizando a obstinação de seus personagens na luta pela existência: *The Man Who Cried* descreve a obstinação de um judeu para se defender das perseguições que enfrenta sem nunca perder a sua coragem. Assim, a 'resiliência', viria a ser a marca de Virginia Woolf e de Sally Potter, cujas trajetórias pretende-se delinear para que, dentro delas, se contextualize o romance *Orlando* e a sua tradução fílmica.

Virginia Woolf, sobrevivência e resiliência através da literatura

Qual o panorama da literatura, quando Virginia Woolf começou a escrever, por volta de 1915? Dentro do âmbito do romance, destacam-se Marcel Proust, autor de *A la Recherche du Temps Perdu*, bem como James Joyce, escritor de *Ulysses*, que experimentavam técnicas capazes de expressar o fluxo da consciência ou o mundo interior de suas personagens, traduzido em emoções, sentimentos, *insights*, seguindo um caminho então conhecido como romance experimental. Sterne, autor de *Tristan Shandy*, testava também a sua narrativa fragmentada, que decorria, preferencialmente, dentro do tempo fluido da consciência dos personagens, e os grandes escritores russos, Tolstói e Dostoievski aprofundavam-se nas paixões da alma humana e seus mistérios, como ocorre nas grandes obras, *War and Peace* e *The Karamazov Brothers*.

Em seu primeiro romance, publicado em 1915, *The Voyage Out*, Virginia Woolf conta a história trágica de uma jovem, Rachel Vinrace, que se apaixona e acaba morrendo em meio às agruras de uma vida dramática e conflituosa. *Night and Day*, de 1919, também narra a vida de uma jovem, Katharine Hilberry, mais madura e senhora de si do que a personagem do seu primeiro livro, que se depara com conflitos amorosos e questões matrimoniais. Mas, é em seu romance seguinte, *Jacob's Room*, de 1922, que a escritora experimenta a técnica do fluxo da consciência e brinca com a fluidez temporal da narrativa, já demonstrando, nesse momento, as habilidades de uma grande escritora.

Até então, os romances, de um modo geral, transcorriam dentro de seqüências temporais lineares, em que dominava a lógica da causa e do efeito, e em particular, que obedeciam às convenções do romance vitoriano, ditadas por Dickens, Thackeray e Trollope. Era importante que as narrativas

acontecessem dentro de um esquema temporal rígido, que desencorajava quaisquer experimentos mais ousados, que se insurgissem contra tais regras de composição (BLACKSTONE, 1956, 13-14).

Coube ao escritor Forster, em 1927, publicar palestras sobre a composição do romance, sob o título de *Aspects of the Novel*, em que criticou a obsessão de se manter uma lógica temporal rígida. Virginia Woolf teria sido influenciada por esse livro, sobre o qual escreveu uma resenha crítica, em que defendia que os romances ingleses deveriam ser menos domésticos e mais ousados.

Já em *Mrs. Dalloway*, 1925, Virginia Woolf rompe com os padrões temporais da narrativa, restringindo a sua história dentro do limite de um só dia, em um único bairro de Londres. Constrói, então, uma personagem principal mais complexa, que evolui e vai se modificando, ao longo do romance (tipo de personagem conhecido como *round character*), cuja narrativa segue uma estrutura narrativa semelhante à de *Ulysses*, de Joyce.

Mais adiante, em *To the Lighthouse*, 1927, pode-se observar a autora brincando com o elemento temporal da narrativa. A ação se restringe a uma noite, entre 6,00h e a hora do jantar, sendo que mediante uma ordem da personagem Mrs. Ramsay, de repente, tudo pára, e “o tempo estanca”, *time stand still* (BLACKSTONE, 1956,16). Mas depois dessa suspensão temporal, num segundo momento, a vida volta ao normal e a casa acaba caindo em ruínas. Finalmente, num terceiro segmento, a memória toma conta da narrativa e o presente dilui-se no passado.

Essa lógica temporal diluída volta a ser explorada na narrativa paródica e fantasiosa de *Orlando* (1928), em que a personagem central viaja durante quatro séculos e em que transita, de modo flexível, de um sexo para outro. Assim, a narrativa de Virginia Woolf atinge um ápice de diluição temporal e espacial, surgindo, então, uma paródia das mais ousadas.

Em *The Waves*, 1931, há uma supressão do enredo e uma diluição das descrições externas da narrativa. A escritora conta a história de seis personagens focalizadas desde a infância até se tornarem homens e mulheres. Mas o estranho é que elas nunca estabelecem qualquer tipo de relação entre si, mas entram e saem, como se pertencessem a um *ballet* grotesco. A complexidade de cada uma dessas mentes é descrita de modo a espelhar as imagens fragmentadas que compõem tal narrativa fluida.

O próximo romance, *The Years*, 1937, evidencia uma regressão quanto à técnica temporal de *The Voyage Out e Night and Day*, embora a narração do primeiro livro espelhe uma série de impressões fragmentadas e associações temporais das personagens que compõem a trama.

Em *Between the Acts*, 1941, seu último romance, Virginia Woolf constrói uma prosa poética mais fluida, espelhando ainda a influência que sofrera da obra *Aspects of the Novel* e concentrando a sua narrativa na mente das personagens, especialmente explorando o mundo interior de uma criança (BLACKSTONE, 1956,9).

Como se pode perceber ao rever a obra de Virginia Woolf, há toda uma caminhada na produção literária da autora, que a leva a escrever *Orlando*, uma biografia revolucionária. Uma narrativa que desafia quaisquer unidades de tempo e espaço. Um texto que rompe com qualquer lógica linear cartesiana, tendo sido construído dentro de uma lógica interna própria. E, como se pode perceber, não só na sua caminhada como romancista, mas também como autora de ensaios críticos e contos, ou responsável por traduções e prefácio de algumas obras, tudo isso comprova que se trata de uma vida dedicada à literatura. Em suma, tem-se uma experiência multifacetada, que iria desabrochar com *Orlando*, que revela a força da criação poética de Virginia Woolf.

Portanto, o seu interesse por técnicas narrativas mais livres, mais fluidas, é atestado por seus ensaios críticos sobre o assunto ou por seu texto transgressor. Também o seu interesse por biografias, como se pode observar, é reiterado em diversos momentos de sua caminhada, além de se perceber a sua familiaridade com os romances psicológicos russos, os quais teria se aventurado a traduzir. Além disso, o seu universo de criação elegeria uma linguagem visual, tematizando a fotografia e a pintura, detendo-se em descrições plasticamente ricas em suas obras, além de privilegiar uma estética visual ao prefaciar livros sobre artes plásticas. Tudo isso aparece em *Orlando*, uma obra em que a visualidade e a flexibilidade serão a tônica da criação.

É nessa conjunção de crenças e forças em que predomina a flexibilidade, a fluidez, inclusive sexual, que a 'resiliência', considerada uma tônica dominante em *Orlando*, consegue florescer. E floresce na trajetória literária de Virginia Woolf, fortalecida e sustentada pela crença no potencial feminino de criação, que haverá de sair vencedor contra toda a sorte de adversidades. Há uma lição de resiliência que vale a pena contemplar na obra de Virginia Woolf, cuja crença no sentido da vida se pode ler nas entrelinhas de sua obra, na coragem que a autora tem de lutar pelas próprias idéias, exercitando a liberdade de expressão através da palavra. Esta tenacidade se reflete em muitos de seus personagens que saem fortalecidos de uma situação adversa, além de serem capazes de exercitar tal competência, pois é a ausência de rigidez que conduz o indivíduo a enxergar para além da mesmice do lugar comum.

Orlando é uma obra em que a personagem principal, ao se ver impedida de escrever suas poesias, encontra uma saída na adversidade. Há um

momento em que a personagem Orlando passa um período em uma comunidade de ciganos, onde não existe nem papel nem tinta para que ela possa escrever. Mas, mesmo assim, consegue vislumbrar uma solução,

“Oh, se ao menos, pudesse escrever!” - gritava (pois padecia do estranho preconceito dos escritores de que as palavras escritas são palavras compartilhadas). Não tinha nenhuma tinta e dispunha de muito pouco papel. Mas fez tinta com cerejas e vinho e, encontrando algumas margens e espaços em branco no manuscrito de “O Carvalho”, conseguiu, através de uma espécie de taquigrafia, descrever o cenário num longo poema em verso livre e redigir um breve diálogo consigo mesma sobre a beleza e a verdade. Com isso, ficou profundamente feliz por longas horas (WOOLF, 1978,80-81)⁶³.

Que mensagem de resiliência, esta personagem consegue dar! E essa é uma força capaz de levar o indivíduo a ser, cada vez mais, o sujeito do seu próprio discurso, senhor de sua própria criação, responsável por suas escolhas, além de sair fortalecido da situação hostil em que se encontra, como, no caso de Orlando, ao se deparar com os preconceitos de uma sociedade patriarcal, onde a mulher não tem vez nem voz. Assim, sobrevivência, fortalecimento, crescimento, crença no sentido da existência e no próprio poder criativo são palavras-chave, que parecem embutidas na lição de alguém que usa “cerejas e vinho” em lugar de tinta para escrever a sua poesia. Ou que aproveita qualquer espaço de um manuscrito velho para colocar suas idéias para o papel. A mensagem que provém de uma ideologia resiliente é que cabe a cada um buscar a sua própria dimensão e o sentido de sua existência, que é particular e individualizado para cada ser humano, sejam eles homens e mulheres.

Portanto, esse traço de resiliência está presente no romance de Virginia Woolf e, conforme se constatará, foi habilmente transposto para o cinema por Sally Potter, décadas mais tarde. De que modo, então, se poderia associar o termo ‘Resiliência’ à produção cinematográfica de *Orlando*?

Contextualizando S. Potter: sobrevivência através da música e nas telas do cinema

Seria relevante falar sobre o processo de criação de Sally Potter, e contextualizar a tradução filmica de *Orlando*, 1993, dentro de um panorama maior, relacionando essa adaptação filmica a sua obra gêmea no cinema, *The Man Who Cried*, 2001.

Sally Potter começou a fazer filmes experimentais de curta-metragem ainda na adolescência, quando tinha quatorze anos. Iniciou-se na dança aos vinte e um anos e interessou-se por coreografia, que desenvolveu na *London School of Contemporary Dance*, mas acabou criando, em 1974, a própria companhia, *The Limited Dance Company* (com Jacky Lansley). Fez vários filmes de curta-metragem sobre dança e, na década de 70, trabalhou com coreografia no teatro e no cinema. Foi também diretora de teatro e montou alguns *shows*, além de participar de várias bandas, como compositora e cantora. Compôs, juntamente com David Motion, a trilha sonora de *Orlando* e criou a partitura do seu filme *The Tango Lesson*.

No cinema, o seu curta-metragem *Thriller*, de 1979, uma releitura crítica que desconstrói a ópera de Puccini, *La Bohème*, estourou no festival internacional e teve uma grande repercussão no meio artístico, considerado como um clássico da teoria filmica feminista. Foi logo seguido pelo seu primeiro longa-metragem, *The Gold Diggers*, 1983, estrelado por Julie Christie, e que tem como tema ouro, dinheiro e mulheres. Trata-se de uma história feminista, que conta a vida de uma estrela de cinema, loura e bonita que, conseguindo ver-se livre da prostituição, acaba tomando consciência de seu valor como mulher e se torna uma artista de cinema, iniciando uma extraordinária viagem de volta ao passado.

Mais tarde, trabalhou em um seriado para o canal 4, *Tears, Laughter, Fears and Rage*, 1986, que fala sobre as emoções e os sentimentos femininos. Em seguida, mais um curta-metragem, *The London Story*, 1987. Depois, escreveu um filme sobre o papel das mulheres no cinema soviético, intitulado *I am an Ox, I am a Horse, I am a Man, I am a Woman*, 1988. Conta que, desde a década de 1920, quando Lênin começou a se interessar por cinema, mais mulheres soviéticas teriam trabalhado na indústria filmica daquele país do que no Ocidente.

Orlando foi aclamado internacionalmente em 1992, estrelado por Tilda Swinton. Ganhou mais de vinte e cinco prêmios internacionais, incluindo o *Felix*, da *European Film Academy*, em 1993. Essa sátira estilizada e elegante revela as preocupações de Potter pela política de gênero (aliás, os seus cinco filmes tratam de temáticas de gênero) e a crítica de cinema. Amy Taubin, escrevendo para o “*Village Voice*”, observou que, embora o filme tenha “uma cinematografia russa e um diretor de redação francês, além de financiamento internacional, trata-se de uma obra sobre a cultura da Inglaterra” (site/189463, 1). O filme foi rodado na Rússia, sobre o mar gelado de St. Petersburg, nos desertos de Uzbekistan e, também, na Inglaterra, reconhecendo Sally Potter que tiveram de trabalhar em três continentes, no espaço de dez semanas (20/05/02. 97114,2).

Em seguida, em 1997, Sally Potter também teve sucesso com um filme que escreveu e dirigiu, *The Tango Lesson*, 1997, em que atuou com o renomado dançarino Pablo Veron. Essa história, apresentada no *Venice Film Festival*, foi aclamada pela audiência e pela crítica, tendo recebido o prêmio “Ombú de Oro”, considerado o melhor filme no *Mar del Plata Festival*, Argentina, e que ganhou o *SADAIC Great Award* da *Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música* (*Women Make Movies-Sally Potter* 2002, 1). (20/05/02).

Ainda na condição de diretora, Sally Potter, no decorrer da filmagem de *The Tango Lesson*, empenhou-se em montar *Rage*, um épico que custou vinte milhões de dólares, que trata de temas como beleza e morte. Nesse ínterim, ela foi a um concerto de tango e conheceu um artista argentino chamado Pablo, que lhe ensinou a dançar tango. Mais tarde, viajou para a Argentina com ele, onde continuou com as aulas de tango, começando, então, um romance com Pablo. Ele a ensinou a dançar, e Sally, por seu turno, o incluiu no elenco do filme que tencionava montar. Sally também aceitou um convite de Pablo para dançar com ele no palco e passaram a formar um par constante, mas a tendência de Sally para liderar os passos da dança, como também o próprio romance, acabaram trazendo sérios problemas para o casal.

Voltando a se dedicar a *scripts* para o cinema, Sally escreveu, ainda em 1997, o primeiro manuscrito de *The Man Who Cried*, lançado em 2001 e considerado a obra gêmea de *Orlando*. A história se passa na década de vinte, quando uma judia de nacionalidade russa, Fegele, perseguida em 1927, é mandada de barco para a Inglaterra. Chegando lá, Fegele passa a chamar-se Suzie, indo morar em uma casa cristã, onde começa a freqüentar a escola e aprende a cantar. Dez anos depois, deixa a Inglaterra e vai para Paris, onde começa a dançar. Torna-se, então, amiga de uma ambiciosa dançarina chamada Lola. Juntas, Lola e Suzie trabalham em uma nova companhia de ópera. Suzie apaixonou-se por um cigano, que trabalha cuidando de cavalos, César, enquanto Lola se interessa por Dante Dominio, um arrogante cantor de ópera. Quando o exército alemão invade Paris, Dante e Lola resolvem colaborar com os nazistas e, nesse momento, Suzie junta-se a César e seu bando de músicos ciganos. Mas os nazistas têm planos para capturar os judeus e os ciganos. Quando Dante trai Suzie, Lola decide abandoná-lo, prometendo à amiga ajudá-la a fugir. Mas Suzie quer ficar e lutar, embora, finalmente, concorde em ir embora dali. Uma vez na América, Suzie continua procurando o pai, de quem não tivera mais notícia há muitos anos e, nessa busca, acaba chegando a Hollywood.

The Man Who Cried não é apenas um homem, mas representa a história de muitos outros homens. Trata-se de um pai judeu, separado da família, como tantos outros, devido a problemas financeiros ou por causa de perseguições. Professor de um colégio galês, cuja língua materna lhe fora tirada ainda na

infância por um regime inglês brutal, ele passa por muitas adversidades, e essas agruras são vistas através dos olhos de uma jovem, Suzie, que também fora privada de viver em sua própria casa, em sua cultura, ou expressar-se através da sua língua materna. Pelos olhos dessa jovem, o espectador testemunha as duras perdas dos judeus, causadas pela devastação da guerra, quando os homens se vêem separados de suas famílias.

A viagem de Suzie, do Oriente para o Ocidente é, com certeza, uma das muitas caminhadas da história da diáspora judia, e o palco daquele enredo é Paris dos anos vinte. Falando de sua tarefa como escritora e diretora, Sally Potter reconhece:

Minha tarefa como escritora/diretora era encontrar um meio de expressar esses temas complexos de forma direta, fazendo um apelo a todos os sentidos do espectador - os prazeres pungentes do cinema. Eu também queria mostrar temas como a amizade entre os diferentes povos ou a sobrevivência dos judeus e dos ciganos, apesar da perseguição, a 'resiliência' da música apesar de tudo, e o papel dos imigrantes de dar forma e definir as culturas às quais passam a integrar⁶⁴.

Ambos os filmes, *Orlando* e *The Man Who Cried*, tratam de uma temática em que a sobrevivência à adversidade parece ser uma crença básica. Além de valorizarem a presença da música na vida do indivíduo, ambos lidam com questões de gênero e se ocupam de minorias excluídas, como os ciganos, que figuram como expoentes de liberdade e transgressão. Tratam, ainda, da questão do imperialismo, que oprime e massacra o colonizado a ponto de, em *The Man Who Cried*, a protagonista ver-se privada da própria cultura, inclusive de falar sua língua materna, por falta de respeito às diferenças e pela dominação do colonizador.

Em *The Man Who Cried*, a heroína Suzie parece perdida ao mergulhar em um imenso silêncio, quando o seu idioma lhe é tirado por um poder imperialista sufocante, só reencontrando a própria voz através da música. É paradoxal que Suzie, a cantora, sempre permaneça quieta, calada, enquanto Lola, a dançarina, fale o tempo todo. Segundo Sally:

Nas notas de produção sobre *The Man Who Cried/ O homem que chorou*, (...) Lola é a dançarina que fala sem cessar. A personagem Lola retrata as mulheres russas que encontrei, quando fazia pesquisa para o filme *Orlando*. Então, aprendi muito sobre as diferentes estratégias de sobrevivência feminina, quer no Ocidente, quer no

Oriente. (...) Cada personagem, no filme, precisa fazer escolhas difíceis para sobreviver, e essas escolhas definem quem são.

Suzie sobrevive não desistindo, observando, esperando e ouvindo, ou sabendo que tem de seguir em frente. César se mantém vivo por sua esperteza, pelo seu físico, ficando calado, ou ainda, revidando os golpes que recebe. Lola resiste pela sua aparência, pela ambição e por seu oportunismo. Dante segue vivendo, amparado por sua voz, pelos seus sonhos de domínio e poder - ele vem de uma família pobre, para quem o fascismo parece oferecer dignidade e ser a solução para muitos de seus problemas.

(...) Um filme pode começar com uma imagem, uma palavra, um sentimento, um som. Neste caso, o impulso original veio da música. E não apenas de uma fonte, mas de muitas; da ópera, da música cigana (...). A intenção era encontrar um modo de contar a história em que a música fosse capaz de expressar verdades emocionais e espirituais com tanta força quanto as imagens, a *mise-en-scène* e as personagens.

Pelo fato da história mostrar a língua e a busca da identidade como intimamente interligadas (pois, sem a língua, o indivíduo cai em um silêncio cultural), o papel da música e da canção ainda soou mais importante. O destino comum dos ciganos e dos judeus (...), na história da opressão de cada grupo, tornou-se um subtexto, que deu forma à dinâmica da relação entre a heroína, Suzie, e seu amante, César. Algumas personagens falam com palavras, mas Suzie e César falam através do silêncio, e a música fala por todos eles.

(...) A conjunção da (...) melodia, que nasceu da história dos judeus da Europa Oriental e da música cigana (..), conseguiu expressar uma mistura irresistível de tristeza e celebração, a voz (...) dos sobreviventes.⁶⁵

Logo, assim como, em *Orlando*, a personagem principal é bastante flexível, resiliente, capaz de mudar de sexo e passar por épocas diferentes da história da Inglaterra, sempre buscando sobreviver à adversidade que se interpunha aos seus sonhos e anseios de realização como ser humano. Também as personagens de *The Man Who Cried* dão uma lição de resiliência e a música é introduzida na história como a grande força de resistência, já que tematiza essa força. Logo, a história *The Man Who Cried*, cujo enredo se passa em 1927, portanto, à época em que Virginia Woolf escrevia *Orlando* e um ano antes do livro ser publicado, parece estar em sintonia com este livro, sob vários aspectos. A sobrevivência, essa força resiliente que impulsiona o indivíduo e o faz melhor por causa da adversidade, é pois, um traço operante em Virginia Woolf e em Sally Potter. Tal força é capaz de instaurar uma mensagem de otimismo nos conflitos levantados por essas duas mulheres, que pode ser lida no subtexto das lutas de imperialismo e gênero aí levantadas, uma vez que ambas compartilharam de posições similares em relação aos ideais feministas.

Notas

⁶³ “Oh! If only I could write!” she cried (for she had the odd conceit of those who write that words written are shared). She had no ink; and but little paper. But she made ink from berries and wine, and finding a few margins and blank spaces in the manuscript of “The Oak Tree”, managed, by writing a kind of shorthand to describe the scenery in a long, blank verse poem, and to carry on a dialogue with herself about this Beauty and Truth concisely enough. This kept her extremely happy for hours on end” (WOOLF, 1956,145).

⁶⁴ “My task as a writer/director was to find a way of expressing these complex themes in a direct way, utilizing all the senses; the deep pleasures of the cinema. I also wanted to show the friendship between different peoples, the survival of the jews and the Gypsies despite their persecution, the resilience of music in the face of all, and the role of immigrants in shaping and defining the cultures they enter” (POTTER)

⁶⁵ “In the production notes on “The man who cried”, (...) Lola is the dancer who talks incessantly. Lola was based on many such Russian women I met during research trips for *ORLANDO* and where I learned so much about different strategies for female survival, East and West.(...) Each character has to make difficult choices in order to survive, and these choices define who they are.

Suzie survives by not giving much away, watching and waiting and listening. And by knowing when to move on. Cesar survives by his wits, by his physical skills, by knowing when to remain silent and when to fight back. Lola survives by her looks, by her ruthless ambition and opportunism. Dante survives by his voice, by his fantasies of might and domination. He comes from a poor family, for whom fascism appears to offer dignity and a solution to their problems.

(...) A film can start from an image, a word, a feeling, a sound. In this instance, the original impulse came from music And not from a single source but from many; from opera, gypsy music (...).

The intention was to find a way of telling the story where music was carrying emotional and spiritual truth with as much force as the image, the mise-en-scene and the characters.

As the story revolves around the idea of how language and identity are intimately linked (how if language is taken away you are driven into cultural silence) the role of music and song became more important. The joint fate of the Gypsies and the Jews (...) in the history of oppression of each group became essential as a subtext shaping the dynamic of the relationship between the heroin, Suzie, and her lover, Cesar. Some of the characters talk with words, but Suzie and Cesar talk with silences. And music talks for all of them.

(...) The coming together of the (...) melody, its origins in Jewish East European history, and the gypsy intonation (...) was an irresistible mixture of sadness and celebration; the (...) voice of the survivor” (POTTER, s.d).

<http://www.sallypotterfilms.com>

POTTER, Sally. The man who cried. Production notes. Acesso em dezembro, 2004.



A adaptação fílmica, seus mitos, a questão do feminismo e do olhar

Modernismo

Propósito definido
Projeto
Centramento
Gênero/divisão

Pós-modernismo

Brincadeira, jogo
Acaso
Dispersão
Hibridismo

(adaptado de HASSAN, 1993,152).

Flexibilidade é a palavra-chave para abordar a questão da adaptação fílmica hoje, propondo-se um enfoque menos estruturalista, menos normativo e, conseqüentemente, mais descritivo, que não privilegie uma suposta fidelidade ao texto de partida. Como Dudley Andrew afirmou, em 1984, toda representação fílmica pode ser vista como uma adaptação, levando-se em conta que um texto não pode passar intacto de um meio para outro. Logo, uma transposição que exigisse fidelidade seria utópica e estaria fadada a tentar preencher uma expectativa irreal (NAREMORE, 2000,9).

A intenção é, portanto, seguindo a linha de James Naremore, propor uma definição mais ampla para a adaptação fílmica. Uma abordagem de cunho mais sociológico, que valorize os recursos técnicos próprios de cada linguagem, bem como as teorias da recepção e, assim, possa atribuir um papel mais ativo à audiência, além de enfatizar a importância da indústria cultural na qual a adaptação esteja inserida.

Advoga-se, então, uma visão que desmitifique velhos preconceitos associados ao cinema. Dentre estes, diz-se:

que sendo o livro anterior ao filme, e considerada a escrita uma arte milenar, o romance desempenharia um papel mais importante que o filme;

que pertencendo o livro e o filme a dois sistemas inteiramente distintos, não admitiriam transcodificação, logo, a tendência seria apegar-se ao mito redutor do pensamento binário, que encara essas duas linguagens como impossíveis de serem aproximadas uma da outra;

que a imagem é algo ilusório, enganoso, que deve ser evitado, logo, privilegia-se o mito da iconofobia, segundo o qual há a adoração da palavra escrita, na tentativa de enfraquecer a importância das imagens, mas essa tentativa de eliminá-las inevitavelmente fracassa porque elas sempre voltam, visto que fazem parte da mente (STAM, 2004)⁶⁶.

que o cinema comunica mais ações que idéias, não sendo capaz de representar questões subjetivas ou ligadas à memória, ao passado, o que é uma tolice, considerando-se que, através do uso de flashbacks, de tomadas de ângulos subjetivos, da mudança no ritmo e na velocidade narrativa, da inclusão de material de arquivo, bem como de objetos, arquitetura, música, dança, guarda-roupa, maquiagem, estilo de cabelo, que caracterizam uma determinada época, ou, ainda, utilizando de diferentes gradações cromáticas, o cinema pode conotar diversos tempos narrativos ou comunicar experiências passadas;

que se deve fomentar o mito da não corporalidade do filme, visto como algo fugaz, sem se considerar o fato de que o cinema é sinestésico, cinético, visceral, capaz de transmitir uma experiência sensorial rica, inclusive pela própria trilha sonora que pode impactar o espectador devido a sua força física, em especial por causa das novas tecnologias;

ou o mito da facilidade, segundo o qual se diz que é difícil ou complexo fazer um filme, mas que ver um filme é muito fácil, pois qualquer um sabe sentar e assistir a uma película; acredita ser esta uma atividade que não requer maior inteligência;

ou a crença de que o filme é um produto que não pertence à elite, pelo fato de, inicialmente, ter sido produzido pela classe operária, especialmente por imigrantes italianos, havendo crescido ao lado dos carnavais e de espetáculos vulgares;

e, finalmente, o mito de que a adaptação filmica deve passar para o cinema as imagens que o romance despertou na mente do leitor, sendo esta uma exigência, no mínimo, vaga e inespecífica, pois cada leitor tem uma fantasia singular, cada um visualiza uma determinada imagem literária à sua maneira.

O que se pode perceber, portanto, é uma tendência a associar ao filme a metáforas negativas de que este ocupa um papel parasitário em relação ao livro, imaginando-se que uma adaptação fílmica deva reduzir-se a uma mera cópia do romance no qual se teria inspirado, tratando-se, assim, do filme degradado. Robert Stam, ao contrário, defende que a "adaptação é a leitura criativa de um romance; não uma mera cópia, mas uma crítica que pode ser favorável ou não ao livro" (STAM, 2004). Derrida também endossa essa visão de Robert Stam, ao valorizar o papel da tradução fílmica, entendendo que tem de ser derrubado o fetiche da originalidade, desmistificando-se esse conceito e recuperando o valor da adaptação, ao acreditar que o fato de uma determinada obra ter muitas adaptações é que lhe dá prestígio.

Por outro lado, Foucault e Barthes defendem a morte do autor, chegando Barthes a relativizar tanto o papel deste, que se apegava à idéia de que morre o autor quando nasce o livro. Quanto a Bakhtin, ele defende a crença de que o autor é um orquestrador de discursos pré-existentes, capaz de montar um mosaico de citações da cultura popular, bem como da erudita e, assim, construir uma obra híbrida.

Enfim, quais seriam as conseqüências para a adaptação fílmica dessas visões? Ou se encarar uma obra literária, um texto artístico como híbrido?

Na verdade, o filme é reconhecido como sendo mais híbrido que a literatura, pois é feito por muitas mãos. Sendo assim, uma adaptação fílmica pode ser vista como uma orquestração de discursos que, de alguma forma, remete a um determinado espaço literário, por sua vez, construído com a ajuda de uma polifonia de vozes. Essa postura se afina com o conceito de intertextualidade de Bakhtin, traduzido por Kristeva, e que teria grande influência na pós-modernidade.

Naremore sugere que se incorpore aos estudos da tradução uma abordagem que Bakhtin denomina de dialógica, considerando que a adaptação fílmica lida com recursos visuais, sonoros, performáticos e que, portanto, dialoga com tais linguagens. Essa abordagem dialógica da tradução é desenvolvida por "Robert Stam, que enfatiza as infinitas (...) possibilidades geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, (...) dentro das quais o texto artístico se encontra" (STAM apud NAREMORE, 2000, 12).

Segundo Stam (2004), as adaptações fílmicas sofrem, ainda, um impacto muito grande dos estudos culturais, que exercem sobre elas o efeito de uma força niveladora. Isto porque tais estudos não parecem se importar com o valor da obra prima em si, mas com a circulação de textos e informações fornecidas pelo mundo, privilegiando o aspecto social das questões colocadas na tela. Trata-se de uma abordagem horizontal, que se interessa por quaisquer informações que sejam veiculadas, mas que, por ser difusa, tende

a não considerar a especificidade dos meios ou dos suportes através dos quais essas informações são repassadas.

Apesar de tudo, não se pode perder de vista a perspectiva defendida por André Bazin, que recomenda que se analise a adaptação fílmica dentro de um contexto democrático, pois entende que a adaptação desempenha uma função social importante. Dentro desse enfoque, ele se preocupa com a recepção do filme, considerando sempre a função desempenhada por uma determinada adaptação dentro do contexto social ao qual se destina (NAREMORE, 2000, 14). Segundo essa visão, o receptor é considerado um co-partícipe da criação do texto literário ou cinemático, pois deve preencher as suas lacunas.

Por outro lado, a tradução fílmica também preenche as lacunas do romance, no momento em que o cineasta escolhe uma atriz ou um ator para "vestir" um papel, com as suas características físicas, com a sua aparência, sua gestualidade, sua personalidade, sua etnia. Nesse momento, o cineasta está, de certa maneira, interpretando e, conseqüentemente, modificando o texto-fonte, sendo que tais intervenções, com certeza, irão alterar a recepção do filme. Além da entidade 'personagem', que interfere na recepção, há também, o ator ou a atriz, e o responsável pela dublagem, bem como tantos outros elementos inseridos na filmagem, que dão à adaptação um caráter de singularidade.

Logo, o cinema brinca com todas essas entidades, podendo uma personagem ser desempenhada por muitos atores ou, ao contrário, um ator apenas assumir mais de um papel, como no caso de Quentin Crisp, em *Orlando*. Sendo ele um ator famoso, causa, na tela, um efeito cômico pela leitura intertextual da personagem, visto que grande parte da audiência conhece o ator homossexual.

Não há, na verdade, uma intenção por parte da maioria dos cineastas contemporâneos de aproveitar todas as informações do romance para o cinema, mas manter tantas cenas quantos julgarem necessário, alterando outras ou adicionando motivos plásticos próprios da narrativa fílmica. A especificidade do cinema irá, então, preencher o texto-fonte com a inclusão de objetos e personagens laconicamente mencionados no romance, que aqui adquirem forma, contorno, luzes e cores definidas; ou enriquecendo o texto com um pano de fundo sonoro, que pode ganhar também, em ritmo, em recursos de câmera ou em perspectivas subjetivas. Mesmo que o romance venha a mencionar alguma música, a experiência sensorial do filme, que permite ao espectador ouvir esse mesmo som, é diferente e as montagens subjetivas criam efeitos ou interpretantes diversos dos experimentados pelos leitores.

Desse modo, pode-se observar que o filme tende a extrapolar a sua fonte e, a depender do estilo do cineasta, assumirá características bem peculiares, por vezes, preservando apenas a base narrativa. De modo que o cineasta lê, interpreta, corta, condensa, amplia, extrapola o texto-fonte, fazendo a escolha de atores, objetos, roupas, músicas, ruídos, danças, gestos, luz, maquiagem, enfim, montando a sua cena de acordo com o próprio imaginário. E, na montagem de uma narrativa, acredita-se que traços de tantos outros textos sejam sempre evocados.

Além disso, o aspecto social do cinema também deve ser considerado, pois, cada vez mais, tem privilegiado dar voz às minorias. Segundo Robert Stam, "é um meio ideal para se fazer releituras da história, inclusive através de versões anticoloniais" (STAM, 2004). Essa abordagem multicultural é importante porque provoca uma revisão da história e da literatura em geral. E dentre os aspectos da história que o cinema tem privilegiado, destacam-se aqueles relacionados com a trajetória das lutas feministas, através dos tempos.

De acordo com Kristeva, essa trajetória pode ser vista, histórica e politicamente, como tendo percorrido três momentos distintos. Na primeira onda feminista, a do feminismo liberal, as mulheres reivindicam direitos iguais para elas, bem como para os homens, desejando ter acesso à ordem do simbólico e querendo igualdade. Na segunda, elas rejeitam a ordem simbólica masculina e clamam em favor da diferença, é o momento do feminismo historicamente radical.

Finalmente, a terceira posição, defendida por Kristeva e também por Virginia Woolf ou por Sally Potter, a do feminismo metafísico, segundo o qual, as mulheres rejeitam a dicotomia entre o masculino e o feminino. Tal abordagem busca diluir a oposição entre os sexos, desafiando a noção de identidade que passa a ser vista como algo plural, multifacetado, enfim, como uma construção complexa e fluida (MOI, 1985,8).

Reverendo as teorias feministas no cinema, observa-se que as mulheres, como sujeitos do discurso, eram mantidas fora de qualquer representação, inclusive da literatura e do cinema, com algumas exceções na literatura, como é o caso de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf. Neste ensaio, as mulheres são tratadas com respeito e conclamadas a ocupar um papel mais ativo dentro do contexto social e político. Já nos filmes, costumavam ser vistas como objeto de desejo para o espectador, traduzindo essas obras fantasiosas o próprio subconsciente masculino de seus criadores. Tais mulheres não passavam de meros estereótipos, que representavam pessoas confusas, inúteis, passivas, dominadas pelo poder patriarcal vigente.

Na verdade, o estereótipo é uma força que manipula e formata os indivíduos em sujeitos sociais, controlando, até mesmo, seus pensamentos, suas reações. Deflagra-se um processo em que, segundo Louis Althusser, o sujeito assume uma posição social pré-estabelecida, sendo convidado a reconhecer tal posição como sua; mas, no momento em que aceita esse convite ou essa interpelação, acaba assumindo papéis sociais que lhe são prescritos e torna-se instrumento do poder (ALTHUSSER apud GEYH, 2004).

Aliás, o poder da representação visual, das imagens, dos mitos que o sujeito constrói sobre si próprio e sobre o outro tem sido foco das críticas pós-modernas. Dentre essas representações, o crítico Panofsky detecta estereótipos de mulheres e de situações familiares no cinema, que são importantes para se compreender como os mitos têm operado no meio fílmico. Um dos mais recorrentes é o "do casamento feliz", uma representação aparentemente romântica, em que a mulher aparece servindo o marido, mas que, ao mesmo tempo, atua em uma situação subalterna dentro daquele padrão de falsa "felicidade" conjugal e doméstica (JOHNSON, 1999).

Segundo Panofsky, essas representações femininas estariam associadas ao sistema patriarcal dominante e, sendo o cinema um produto cultural, ele se serve de mitos, que transmitem a ideologia reinante. Barthes reflete, então, como o mito opera, vendo-o como uma forma de fala ou discurso, como uma maneira de expressar o papel das mulheres na narrativa fílmica, de forma que sugere uma ideologia sexista dominada pelo narcisismo masculino. O que acontece é que ao se rejeitar uma análise sociológica da mulher no cinema, o diretor afasta-se de uma representação realista, reduzindo a mulher a ser apenas o Outro dentro de um sistema patriarcal opressivo, em que o homem ocupa o lugar central, o lugar do sujeito.

Só no início do século XX, é que a situação feminina começou a mudar, quando as mulheres passaram a ter, legalmente, o direito de possuir uma propriedade. Nos anos 20, tiveram, também, acesso a empregos, embora fossem subempregos e, nos anos 30, começou-se a admitir até que sentissem prazer sexual. Mas a mudança decisiva da imagem feminina nos filmes ocorreu por ocasião da guerra, pois com a ausência dos homens, elas começaram a ocupar a função deles no mercado de trabalho, além de freqüentarem as universidades. Conseqüentemente, a sua representação nos filmes, na literatura, teria de mudar, sendo os estereótipos femininos gradualmente eliminados, em especial, segundo a crítica cinematográfica anglo-americana.

Nos anos 30 e 40, o tema da frustração da dona de casa foi colocado no cinema. O casamento tornou-se pesado e as implicações disso seriam muito claras para a situação doméstica: a auto-estima e o auto-sacrifício da mulher de classe média passariam a ser tematizados nas telas, questionando-se o casamento, a maternidade e outras opções para a sua vida. Começou-se,

nesse momento, a divisar uma outra categoria de mulher: a mulher independente, dona do seu destino, que passaria da condição de vítima para heroína do cinema (HASKELL, 1999,20-23).

Depois da guerra, mais precisamente nas décadas de 50 e 60, houve um certo retrocesso, pois as mulheres voltaram a se ver novamente imersas nos seus afazeres domésticos, cuidando da casa e dos filhos. Nos melodramas femininos, a mulher aparecia como símbolo doméstico de uma civilização repressora, mas, então, ela já começava a ser vista como uma ameaça ao mundo masculino pelas suas qualidades positivas que, durante a guerra, já havia provado possuir. Tinha potencial para seguir uma carreira, para ser independente, e o homem, frente a essa ameaça, sentia-se humilhado, agredido, até mesmo infantilizado, por vezes.

Os filmes dessa época mostraram-nas sentindo uma profunda solidão, presas em casa, já que não mais podiam manter seus interesses e suas ocupações fora do lar, como acontecera na época da guerra. Ou, então, as comédias da época voltaram a reforçar aquele padrão sexual de mulher jovem, tola e atraente, causando riso à platéia (SMITH, 1999, 14-16).

Mas os filmes, a partir dos anos 70, começaram a apresentar, com freqüência, um texto anti-realista e antinarrativo, criticado por negar à platéia o prazer de ouvir histórias com as quais pudesse se envolver, como acontecia com as narrativas tradicionais. Em *Oedipus Interruptus*, de Teresa de Lauretis (LAURETIS, 1985,38), a autora reflete sobre essa antinarrativa e sobre o papel do espectador nesse novo texto cinematográfico, questionando a forma como era convidado a participar da história narrada e a interagir com a personagem na tela.

Por outro lado, ainda o início da década 70 foi marcado por um cinema feminista, identificando-se duas correntes dessa crítica filmica, ambas motivadas por contextos geográficos e ideológicos diversos, cada uma falando uma voz diferente: a americana, mais otimista, mais subjetiva, dentro de uma abordagem sociológica; e a abordagem britânica, mais pessimista, objetiva e apoiada na psicanálise.

A segunda corrente feminista, a britânica, apesar de considerada a mais coerente para analisar as narrativas filmicas acabou pecando por excesso de objetividade e pela busca de uma neutralidade utópica, com seus instrumentos analíticos. Essa corrente denunciava a ausência da mulher nas telas e na platéia, a sua invisibilidade, encenando a problemática dos desejos femininos dentro e fora do casamento, ao tematizar o despertar sexual da mulher (RICH, 1999,44-45).

A abordagem britânica da crítica feminista no cinema despontou no ano de 1975, com o texto *Visual pleasure and narrative cinema*, de Laura Mulvey, considerado seminal para se entender a psicanálise feminina nas telas.

Este haveria de ter ampla influência sobre a teoria fílmica na década de 80, e o que se denunciava aqui era a mulher vista como mero signo do discurso patriarcal, passando a teoria da recepção a assumir uma relevância singular (MULVEY, 1999,59).

O trabalho de Laura Mulvey fundamenta-se na psicanálise, buscando explorar quando e como a magia da narrativa fílmica reforça certos padrões de fascinação e fetichismo na sociedade. O ponto de partida é refletir sobre o próprio espetáculo ou a performance em si, bem como pensar sobre as diferenças sexuais nas imagens fílmicas e sobre os modos eróticos de olhar. Mas, para isso, também é importante entender a mágica que o cinema tem exercido sobre as pessoas e, ao mesmo tempo, propor uma teoria e uma prática que desafiem o cinema convencional, com o seu tom ilusionista sempre pronto para envolver a platéia naquela atmosfera de faz-de-conta. Ao contrário, o novo cinema se propõe a trazer para a platéia questões políticas e não vê mais a audiência como alienada da realidade social.

Dentro dos possíveis sentidos e recursos da narrativa fílmica de hoje, uma forma também de se quebrar os padrões vigentes é a tendência contemporânea de jogar com o erotismo homossexual, alimentando um voyeurismo tido como transgressor. Um outro recurso tem sido a tendência de se quebrar a relação entre a câmera e a audiência, utilizando um olhar direto da câmera para o seu espectador. Pode, então, a imagem da mulher aparecer fragmentada por close ups, o que também destrói a ilusão de verossimilhança na tela e provoca reflexões por parte da platéia.

O uso da fragmentação da imagem é um método que Eisenstein usa para expressar conceitos revolucionários dentro do discurso fílmico feminista. A fragmentação é utilizada como uma ferramenta analítica, jogando com a justaposição de elementos díspares ou dissonantes para causar um impacto emocional ou para explicar um conceito. Uma corrente que costumava usar a mesma lógica era o surrealismo, que buscava desafiar a realidade, deslocando imagens para criar efeitos especiais, para chocar o espectador com um impacto que poderia constar dos sonhos mais ousados, clamando inclusive pela diluição da fronteira entre os sexos (JOHNSON, 1999).

O cinema mais contemporâneo, portanto, conhecido como ativista, é um "contra-cinema" revolucionário, anti-ilusionista, de cunho político e polêmico; um produto ideológico que entende que a arte só pode ser definida e compreendida como um discurso dentro de uma conjuntura particular, dentro do contexto sócio-econômico a que pertence. Ele alimenta a crença de que a câmera pode capturar algum tipo de verdade, mesmo que seja provisória; portanto, tem-se aqui uma visão utópica da abordagem cinemática. Acredita-se que novos sentidos têm que ser criados para romper

com a velha hierarquia, novos sentidos fabricados através da câmera e dentro do texto do próprio filme. Enfim, o cinema é visto como produtor de signos, de efeitos os mais diversos. O signo é sempre o produto filmico, cabendo à câmara a captura da ideologia dominante, mas deixando antever, nos seus silêncios e nas entrelinhas, ou no subtexto, a questão da opressão feminina ou do deslizamento entre o masculino e o feminino, tematizando o andrógino. Trata-se, portanto, de uma estratégia revolucionária, que desafia o status quo masculino e opera segundo uma lógica surrealista, fantástica, em que o lúdico dá o tom da narrativa.

Notas

⁶⁶ Notas de curso ministrado na UFMG por Robert Stam, na UFMG, maio , 04.



A releitura de *Orlando*: questões de gênero e a filmografia contemporânea

Na esteira da história do feminismo, a posição de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, bem como em *Orlando*, é encarar a mente do artista como uma mente andrógina, em que não apenas o lado masculino, mas também o feminino, tem de assumir a sua fala. Essa androgínia, que transparece no filme de Sally Potter especialmente na escolha de personagens fragmentados, híbridos, advoga um afastamento das dicotomias, inclusive de gênero, buscando-se uma visão mais plural do que é percebido. Virginia Woolf e Sally Potter estariam situadas preferivelmente dentro da terceira abordagem feminista, que se insurge contra o feminismo de segunda onda, que defendia a oposição binária entre os sexos.

Dentro do contexto do contra-cinema, a vanguardista Sally Potter, conhecida no panorama da filmografia contemporânea, já na década de 80 revela o seu interesse para levar às telas questões relacionadas à problemática feminina, adaptando, mais tarde, na década de 90, o romance de Virginia Woolf, *Orlando*, para o cinema. De acordo com a autora Sharon Ouditt, a sociedade, na época em que Sally Potter dirigiu este filme, "lutava contra os efeitos da Aids e queria ancorar o seu futuro sobre os valores de um passado vitoriano"(OUDITT, 1999, 123). Quando o filme foi rodado, no princípio de 1990, a sociedade européia passava ainda pela segunda onda de feminismo, iniciada na década de sessenta.

A estratégia usada por Sally Potter no cinema para desestabilizar as construções sócio-culturais normativas de gênero foi levar para as telas um projeto em que Lauretis identificaria os referentes de gênero como tendo sido suprimidos. Mas o que se constata é que escapar e transcender às categorias de gênero parece libertador, podendo essa atitude ser também

útil para lidar com questões de outras categorias de identidade, tais como, raça, classe e nacionalidade. Não importa o campo de atuação em que a opressão atuar, seja ela qual for, e onde for, deve ser desencorajada.

De acordo com a teoria da androginia exposta por Teresa de Lauretis e Sue-Ellen Case (1999,83), pode-se insinuar uma subjetividade subversiva através da ambigüidade narrativa, que busca driblar a força do poder constituído, canônico, patriarcal, imperialista e hegemônico. Assim, o fato de Sally Potter inventar identidades múltiplas, como aquelas construídas em torno da personagem Orlando, desafia o poder instituído e soa subversivo, gerando tensão e um certo mal estar, dentro do sistema.

Julia Kristeva ainda enfatiza que não é o sexo biológico de um indivíduo, mas, sim, a posição que ele assume como sujeito dentro de um determinado sistema, que importa para a construção de sua identidade. Tal visão transgressora da política feminista reflete uma recusa ao biologismo e enfatiza uma força de resistência que visa desestabilizar o sistema, sendo estes subtextos que se pode ler claramente não só em Virginia Woolf como também em Sally Potter.

Como a releitura pós-moderna de Sally Potter do romance *Orlando* dá conta de representar esse sujeito híbrido, múltiplo, fragmentado, que se reconhece sempre "o mesmo", ainda que mude de sexo, como uma brincadeira ou um passe de mágica? Ou que troca de contexto, de cenário histórico, político, social, transitando por uma narrativa que se estende bem mais do que o livro de Virginia Woolf, traçando uma trajetória em que a dispersão e o nonsense parecem dar o tom?

A narrativa de Sally Potter chega à contemporaneidade, mais exatamente, até o fim do século XX, percebendo-se que o filme reitera o sonho de liberdade pessoal que a personagem Orlando abraça, especialmente no seu desfecho. Naquele momento, busca libertar-se dos grilhões de gênero e, ao mesmo tempo, das terras, das propriedades que possuía, bem como dos privilégios sociais que vinha gozando há muitos séculos. Para fechar a história, o narrador, em voiceover, assim se refere a Orlando, com o seguinte acréscimo ao texto do romance:

Mas ela mudou. Ela não está mais presa pelo destino. E, desde que se libertou do passado, descobriu que sua vida estava apenas começando⁶⁷

Portanto, ao atualizar a personagem Orlando, no filme, esta parece passar por um crescimento, assumindo o papel de uma protagonista mais autônoma. Na seqüência final do filme, Orlando aparece como uma mulher confiante, poderosa, que desfila pelas ruas de Londres usando botas e

capacete, dirigindo uma moto, todos signos tradicionalmente masculinos. Olha para o futuro com ousadia e coragem, ao lado de sua filha, que já começa a construir a sua visão do mundo através das lentes de uma câmera de vídeo. E todos esses signos compõem, então, uma imagem de Orlando atualizada para a contemporaneidade, fortalecida, pois, enquanto a protagonista estaria, no final do romance, transitando por Londres da década de 20, no filme, as imagens são trazidas mais para perto do leitor. Fica a estrutura temporal do livro assim ampliada nas telas do cinema, para a era das imagens, do vídeo, da força da mídia, da velocidade.

Contudo, ainda no tempo presente, o poder das pressões sociais se mantém, o que é denunciado pela narrativa fílmica. Nem a segunda guerra mundial, a cujos efeitos nocivos Sally Potter alude, conseguiu resolver a questão das injustiças humanas. Assim, as pressões sociais e políticas continuam a aparecer como pano de fundo das seqüências fílmicas, pois apenas um herdeiro do sexo masculino garantiria a Orlando que esta personagem pudesse manter as terras de sua família. Somente um herdeiro homem teria valor para uma sociedade patriarcal.

Mas este detalhe não parece importar muito à personagem do filme de Sally Potter, que não se incomoda com a perda de suas propriedades, no desfecho da história. Também o clássico final feliz do romance é imediatamente subvertido com o súbito aparecimento de um ganso selvagem, que confirma o tom de sátira da história, pairando a ave sobre a cabeça de Shelmerdine, companheiro cigano de Lady Orlando: "um ganso selvagem sobrevoou a sua cabeça"⁶⁸. Essas asas do ganso, substituídas no cinema pelas asas do anjo, deixam em suspenso a narrativa num limiar em que toda a realidade parece ficar congelada por um momento, desafiando o esperado final feliz da história de *Orlando*, quer no cinema, quer no romance.

A versão atualizada de *Orlando* mostra, então, Lady Orlando destituída de propriedade, mas, por isso mesmo, livre, abençoada por um anjo andrógino, sendo a autonomia da personagem fruto de uma escolha ideológica da própria cineasta Sally Potter, que resolve abrir mão de todo um poder econômico para resguardar a independência da protagonista, a sua força interior. E o trunfo maior que a protagonista exhibe no final da narrativa fílmica é a sua realização como mãe, amante, escritora. As malhas semióticas do processo criativo estão aí articuladas por fios que remetem à essência do ser humano, que valorizam o SER e não o TER, que privilegiam uma riqueza que é mais interna do que externa.

Além disso, as múltiplas identidades de Orlando, que prometem ter uma continuidade através da filha, ao seu lado, no final da narrativa fílmica, ficam resguardadas pela presença andrógina da protagonista e, também,

do anjo que toma conta daquelas seqüências últimas do filme. O aspecto andrógino da protagonista parece, ainda, querer driblar a dicotomia de gêneros dissolvida por Virginia Woolf e, também, por Sally Potter.

Na verdade, a cineasta teria conseguido amalgamar, através da aparência ambígua de Orlando, traços femininos e masculinos, representando esta personagem uma imagem-síntese triunfante, à semelhança da figura do anjo. Ela consegue provar a hipótese de que a própria Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, havia levantado, de que, com mais alguns séculos, as mulheres que antes escondiam os seus manuscritos, medrosas e envergonhadas, haveriam de assumir o próprio potencial, um potencial mais ativo, de luta, após uma relativa passividade. A escritora Lady Orlando, atualizada para o fim do século XX na narrativa cinematográfica, consegue dar conta, com toda a força da contemporaneidade, do projeto poético de Virginia Woolf.

Enquanto o livro descreve essa identidade múltipla, utilizando-se de uma grande densidade textual, a imagem-síntese no filme *Orlando* mostra e demonstra o conceito de androginia defendido por Virginia Woolf, de forma pictórica e muito mais econômica. Mas embora Sally Potter faça uma recriação que transcende, de certo modo, o romance, a construção de identidades da personagem Orlando, a sua fragmentação, pode parecer, para alguns, mais eficiente no livro do que no filme. Isto ocorre porque enquanto ao ler o livro o leitor é levado a preencher mentalmente o aspecto protético da personagem, imaginando as formas que vai tomando ao mudar de identidade, ao contrário, no filme, Sally Potter teve que escolher uma única atriz para desempenhar múltiplos papéis, Tilda Swinton. Tal escolha não deixa de ser uma camisa de força, um engessamento, uma rigidez que o filme teve de assumir, enquanto que o livro deixa mais em aberto as questões de gênero e construção de identidades.

Afinal, indaga a crítica literária Sharon Ouditt, será que "Potter queria acabar com o anjo da casa ou apenas desejava estabelecer um diálogo com suas antecessoras?" (IDEM). Ela mesma responde a essas indagações, quando afirma,

De acordo com as convenções pós-modernas, qualquer uma das possibilidades é viável. Potter e Woolf parecem estar engajadas em tipos semelhantes de projetos, embora pertençam a gerações diferentes. Usam sistemas semióticos diferentes, mas querem lutar contra a opressão de gênero, contra aquela dualidade convencional que tem sido reforçada pela tradição, que vê homem/mulher como pólos separados e enrijecidos. Potter (...) usa o romance como matéria-prima ou como um bem de consumo para ser reciclado em outros bens de consumo, que levam em conta a relação entre as artes e o capitalismo (IDEM).

Assim, a relação entre gênero e poder dá a tônica às narrativas de Sally Potter e Virginia Woolf. Quanto ao filme, esses signos de gênero e poder permeiam várias cenas, o que fica evidente desde as primeiras seqüências, em que contracenam a rainha da Inglaterra, Elizabeth I, e o jovem Orlando, o qual demonstra obediência e submissão ao poder constituído (cenas 4-7). Além disso, a associação entre gênero, poder e propriedade constitui uma teia semiótica responsável pelas estruturas narrativas do romance e do filme de Potter, pois o direito ou não à herança de determinadas terras colocaria em xeque a situação econômica de Lady Orlando. O desfecho do filme, por sinal, transcende o romance no momento em que a personagem filmica perde o direito à propriedade e, contrariando as expectativas da audiência, que provavelmente associaria a detenção da propriedade a uma maior autonomia para Lady Orlando, a protagonista do filme nem se incomoda com tal perda.

E como lidar com esses questionamentos de direito ou não à propriedade ditados pelo gênero, no momento em que a identidade do sujeito parece ser algo fluido, ambíguo ou, mesmo, associado a aspectos performáticos? De que modo a androginia enfatiza a ambigüidade narrativa do filme?

O fato de Sally Potter ter escolhido uma atriz para desempenhar o papel de Orlando, durante todo o filme, já indicia a visão de gênero como performance, sugerida por Sally Potter. Todo o tempo, o espectador sabe que Tilda Swinton é mulher e que, portanto, está representando duplamente na tela. Por outro lado, o papel da rainha Elizabeth é desempenhado por um homossexual, Quentin Crisp. Logo, um homem estaria representando um papel feminino. Ora, se nada é fixo, se as identidades de gênero também são escorregadias, como saber de que lado fica a propriedade? E que papel teria a indumentária como um signo que parece driblar esse poder constituído e instaurar uma visão mais transgressora de representação de gêneros.

Transgressão e performance na narrativa filmica de Sally Potter

A crítica Ann Kaplan refere-se às transgressões que têm gerado o mal-estar típico do pós-modernismo (KAPLAN, 1993) como um fator de resistência, de tensão e questionamentos. Este momento marca uma ruptura de padrões, iniciada pelo modernismo, que foi um período de transição entre o romantismo do século XIX e o atual contexto cultural. No entanto, essa ruptura iniciada pelo modernismo foi logo superada pelo desenvolvimento das tecnologias contemporâneas.

Quanto às práticas estéticas denominadas pós-modernas, elas são, consideradas transgressoras, contemplando os textos como discursos não hierarquicamente ordenados; como falas que fogem das oposições entre masculino e feminino, transcendendo o binarismo das tradições filosóficas, metafísicas e literárias ocidentais. O pós-modernismo marca, portanto, um movimento para além dos tradicionais posicionamentos estéticos ligados à classe, raça e ao sexo, implicando este discurso em uma nova posição libertadora (KAPLAN, 1993).

Muitos estudiosos se voltaram para a obra de Bahktin como a de um pensador que propicia uma abertura teórica para a leitura de textos os mais diversos e para além dos já referidos tradicionais posicionamentos estéticos. Para ele, todo signo é ideológico, estando ligado a processos culturais, sociais e políticos específicos. Segundo essa perspectiva, poder-se-ia compreender a literatura e o cinema como redes de signos ideológicos situados dentro de três eixos interligados: primeiro, o eixo literário gerador; segundo, os eixos ideológicos presentes em toda a representação; e, terceiro, o eixo sócio-econômico, também gerador de um complexo sistema de comunicação (BAKHTIN, 1986). Para Bakhtin, dentro da cultura é que acontecem as pressões sociais, e muitos filmes ou vídeos contemporâneos de vanguarda refletem tais conflitos ou as lutas pelo poder que acontecem nos confrontos sociais. Ponderam Volochinov e Bakhtin,

O signo, se subtraído das tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá, infalivelmente debilitar-se, se degenerar em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais instrumento racional e vivo para a sociedade (VOLOCHINOV, BAKHTIN, 1973,54).

Hoje, as militâncias sociais e políticas estão presentes no cerne do discurso, inclusive do discurso fílmico. Os teóricos contemporâneos parecem acreditar que deve haver uma arte que também seja plural, fragmentada, capaz de se articular a um sujeito plural; uma arte que não se alimente do sistema dominante, cujos discursos não sejam hierarquicamente ordenados, enfim, em que o popular e o erudito estejam próximos um do outro. Essas são as máximas pontuadas por White e Stallybrass, ao refletirem sobre o conceito bakhtiniano da transgressão, muitas vezes associado ao espírito permissivo e liberal do carnaval (SLALLYBRASS, 1986).

A noção de White e Stallybrass da política da transgressão fundamenta-se no conceito de Bakhtin do carnaval, que é aquele espaço negativo que vale como uma metáfora da suspensão e inversão da ordem estabelecida. Para Bakhtin, o carnaval elege uma postura transgressora diante do plano

simbólico, quando o povo rompe com todas as hierarquias e com a opressão, fazendo uma redistribuição dos papéis sociais em que a lógica cartesiana e linear é rejeitada e em que o periférico passa a ocupar um papel central. Quanto ao corpo grotesco, transgressor, na visão de Bakhtin, este tem também suas "normas discursivas" que quebram as leis da linguagem censurada pela gramática, atuando como um protesto sócio-político. Advoga, então:

a impureza, no sentido de estar sempre sujo e conter em si uma mistura de categorias, {como de raças, por exemplo}; a heterogeneidade; a máscara; (...) a desproporção; (...) o descentramento; o excêntrico; o foco sobre os silêncios, os interstícios, (...) os prazeres físicos, prazeres ligados aos instintos do sujeito considerados inferiores; (...) e a paródia (STALLYBRASS, 1986,23).

Said observa a emergência de um padrão social em que o que está no topo da pirâmide freqüentemente tenta rejeitar e eliminar o que está embaixo, na base, em especial, por motivos de prestígio. Mas a questão é que o que está acima acaba descobrindo que não apenas depende do Outro que está embaixo, mas também que, simbolicamente, a parte inferior da pirâmide constitui um elemento erótico importante para a fantasia do que se sente superior.

O carnaval propõe, em suma, uma relação lúdica e crítica com o discurso oficial e Stam lembra que a noção bakhtiniana de carnaval valoriza o eros, a força vital, o vulgar. Subverte, conseqüentemente, o poder hegemônico estabelecido, privilegia a ambivalência e a ambigüidade, numa perspectiva em que predomina a tradição local, o exótico, o bizarro, o que causa riso, ou, então, o espetáculo capaz de sugerir significados culturais e políticos, bem como de articular uma contestação. Enfim, que chama atenção para tudo que pode ser considerado absurdo, deformado e bizarro, chegando às raias da narrativa surrealista ou a uma situação que se presta a ser encenada como uma comédia grotesca, um espetáculo, um jogo de máscaras, disfarces, metamorfoses, transformações, fragmentações, em meio a uma histeria exagerada.

A linguagem carnavalesca que rejeita as narrativas tradicionais, defendendo um campo cultural constantemente mutável, em que os mais variados discursos podem coexistir encontra-se na narrativa fílmica de Sally Potter. Defende-se, então, a desarticulação das formas realistas tradicionais e das representações convencionais dos papéis sexuais, inaugurando novas possibilidades textuais e performáticas para provocar a imaginação.

Percebe-se que essa desconstrução dos papéis tradicionais de gênero, esse modo de encarar o sujeito como múltiplo, como um projeto em constante construção, tem propiciado novas formas de construção de texto,

bem como novas redes de relação do receptor com os referidos textos. E o pós-modernismo oferece à platéia o prazer das sensações e, até mesmo, da troca de movimentos corporais entre personagem e platéia, no caso das artes performáticas.

O cinema, segundo Robert Stam (1993), está bem equipado para refletir os aspectos não verbais do discurso linguístico, precisamente aqueles invocados pelo tato. Encenam-se, então, situações de fala em que a audiência vê e ouve o enunciado na tela, sem perder de vista as expressões faciais ou os gestos corporais que acompanham tais palavras. Assim, a postura de uma personagem, o modo como expressa seu olhar e a forma como gesticula, tudo isso pode modificar o enunciado apresentado através da complexidade do comportamento verbal.

Logo, a dramaturgia cinematográfica não conta, para expressar ideologias, apenas com palavras que são evocadas, mas, também com a gestualidade, com a música, os ruídos, os posicionamentos de câmera, as delimitações de enquadramento, enquanto a encenação reflete todo um conjunto de dinâmicas sociais e pessoais que liga os interlocutores. Segundo Dana Polan, as representações culturais contemporâneas tendem a exercitar uma prática ideológica performática, em que o papel do sujeito como espectador é não absorver os mitos tradicionais, mas deixar-se levar por uma ideologia que rejeite tais mitos. Espera-se que a audiência seja, então, capaz de divisar outros subtextos, ou interpretar tantos outros comportamentos, tantas outras performances ou vozes, que orquestram o discurso de uma determinada cultura e que devem reivindicar, acima de tudo, o respeito às diferenças (POLAN 1993).

Esses subtextos, que permeiam as releituras das antigas narrativas, usam o artifício mimético para desmoralizar o poder constituído, o qual, freqüentemente, aparece retratado de forma grotesca e com um leve toque de humor. A mímica, que é construída a partir de uma ambivalência, usa de hipérboles para mostrar os excessos e as incoerências de um discurso colonial autoritário, caricaturando, de forma sutil, o objeto da representação.

Logo, é um signo de dupla articulação que se apropria do outro para desmoralizá-lo, para zombar dele. O seu efeito sobre o discurso autoritário é profundamente perturbador e ameaçador, mas, ao mesmo tempo, eficiente, como instrumento que visa a uma reforma social e política, ao fixar o sujeito colonial de forma que a sua representação apareça como uma "presença parcial, (...) incompleta e virtual" desse mesmo sujeito. Consegue, então, alcançar o seu objetivo reformador pela semelhança escorregadia com o objeto da apresentação, ao tempo em que problematiza signos raciais, culturais ou, mesmo, de gênero.

A imitação é, pois, uma visão paródica da história e, no caso da caricatura, o sujeito colonial se vê coisificado, pois a mímica não esconde nenhuma presença propriamente dita, nenhuma identidade, por trás de sua máscara (BHABHA, 2004). Desse modo, os imperialistas britânicos representados por um poder marginal, vêem-se reduzidos a:

objetos parciais de uma metonímia do desejo colonial (...); um desejo que, através da repetição de uma presença parcial, que fundamenta a mímica, levanta questionamentos em torno das diferenças culturais, raciais e históricas, que ameaçam a exigência narcisista da autoridade colonial (BHABHA, 2004,282).

Essa disputa pelo poder através do jogo mimético é "um teatro de guerra" (IDEM), em que os espetáculos estão sempre sendo encenados, visando violar e ameaçar o poder constituído. Dentro da prática ideológica do espetacular, as relações performáticas ocupam um lugar de destaque nas convenções sociais. Segundo o filósofo britânico J.L. Austin que, na década de 50, desenvolveu no ensaio *How To Do Things With Words* (AUSTIN, 2004) o conceito performativo da língua, trata-se de um ato de comunicação que tem um papel social semelhante ao da linguagem literária. Seja através da performance, seja através da literatura, os atos da língua acontecem e são capazes de transformar o mundo.

No dia-a-dia, diz-se que alguém está representando um papel ou atingindo uma determinada performance, quando conscientemente toma certas atitudes visíveis ou assume um comportamento consciente, dentro de um código culturalmente estabelecido. Segundo o etnolinguista Richard Bauman,

a performance está associada à consciência de uma duplicidade de papéis; a performance é sempre performance para alguém, uma audiência que reconhece e valida a ação como performance, mesmo quando, ocasionalmente, a audiência é o próprio self do indivíduo (BAUMAN apud CARLSON, 2004, 71).

A filósofa americana Judith Butler explora esse conceito de performance, desenvolvendo uma teoria performática de gênero e sexualidade, nos livros *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies that Matter* (1993) e *Excitable Speech, A Politics of The Speech Act* (1997). No seu texto seminal, *Gender Trouble*, Butler afirma que,

o gênero não é nem natural, nem inato, mas um constructo social que serve a objetivos específicos e às instituições. Gênero (...) é o efeito performático de atos repetitivos (...). Esses atos são

performáticos no sentido de que a essência ou a identidade que buscam (...) expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corporais e meios discursivos. O fato do corpo, tomado sob o ponto de vista de gênero ser performático, sugere que ele não tem nenhum status ontológico, além da série de atos de que se constitui a sua realidade (BUTLER, 1990,136).

No artigo *Performative acts and gender constitution*, Butler parte do pressuposto de que o gênero é uma construção social constituída através de atos. Acredita que as identidades compõem-se de signos performáticos e socialmente articulados. Logo,

Se o gênero depende de uma repetição estilizada de atos que se sucedem no tempo (...), então, podem ocorrer mudanças de gênero, devido a (...) possíveis repetições diferentes {do padrão esperado}, que venham a provocar uma subversão {no sistema} ou que rompam com o estilo que se vem repetindo (BUTLER, 2004,155).

As teorias feministas têm analisado as questões de gênero e performance, fazendo uma distinção entre sexo e gênero. Vinculam ao primeiro aspectos fisiológicos e, ao segundo, significados sociais da experiência feminina. Para a antropóloga feminista Gayle Rubin, os arranjos de gênero seguem

um plano tradicionalmente definido, segundo o qual, a matéria prima biológica do ser humano, fundamentada no sexo e na procriação, sofre (...) intervenções humanas e sociais, mesmo que essas convenções possam até parecer estranhas (RUBIN apud KAPLAN, GLOVER, s.d.,XXIV).

No momento em que os estudos feministas se apropriam dessa visão, os atos que expressam gênero são encarados como políticos, capazes de revelar o posicionamento do sujeito perante o mundo. Políticos por manifestarem uma atitude coletiva de resistência que busca uma transformação social e deseja reescrever a história da cultura, dando voz aos silenciados, ou visibilidade aos que, até então, pareciam invisíveis.

Logo, a performance ou o ato corporal culturalmente percebido através de estilos corporais que, por tradição, têm-se configurado como uma relação binária, podem vir a preencher ou não as expectativas sociais. Essas expectativas têm apontado para os gêneros masculino e feminino, dentro de um contrato heterossexual, capaz de garantir a reprodução de uma determinada cultura e, conseqüentemente, a sua sobrevivência.

Mas, segundo Foucault, dentre outros filósofos, a associação do sexo natural com o seu respectivo gênero, bem como a atração entre sexos/gêneros opostos é uma reserva cultural a serviço dos interesses reprodutores (FOUCAULT, 1978). O fato é que as culturas são governadas por convenções que não apenas regulam e garantem a produção, a troca e o consumo dos bens materiais, como ditam normas sobre os relacionamentos interpessoais, além de sancionarem medidas punitivas sobre aqueles que quebram as normas estabelecidas ou que desafiam os tabus socialmente aceitos.

Como reformular e desafiar as convenções culturais de forma que se possa encenar ou dramatizar outros arranjos de gênero, além dos tradicionalmente previstos pelos contratos heterossexuais? De que forma o gênero, como um ato político e social, que tem sido ensaiado e encenado dentro de um determinado padrão imperialista europeu, pode ser revisto? Todos esses são questionamentos que envolvem a questão do sentido do gênero como um ato, uma performance (BUTLER, 2004).

Embora ambas as performances de gênero, seja ela social ou teatral, estejam sujeitas à censura política, acontece que enquanto um travesti no palco pode receber aplausos pela sua atuação, o mesmo, andando pela rua, é capaz de causar indignação, medo e até violência. O fato é que a proximidade do observador em relação ao observado, nesses dois casos, bem como a possibilidade de identificação entre ambos seria completamente diferente, o que acaba causando, também, impactos ou reações diferentes (BUTLER, 2004). Enquanto, no palco, a platéia sabe que se trata apenas de uma representação teatral, nas ruas, a mesma personagem pode ser vista como perigosa.

O travesti é um exemplo de descontinuidade entre sexo (fator biológico), sexualidade (modo como o sexo é exercitado, colocado em ação) e gênero (forma como o sexo é, social e culturalmente, construído, para servir a uma ideologia e visando manter um status quo na sociedade) (WOLFREYS, 2004). Ao subverter o modelo de gênero e a noção de que existe uma "verdadeira" identidade fundamentada no modelo binário, a imitação paródia a estrutura de gênero estabelecida, e o travesti

sugere uma dissonância entre sexo e performance, entre sexo e gênero, entre gênero e performance, porque o sexo do que representa não corresponde ao gênero representado. Gênero, então, não é mais do que uma paródia (SULLIVAN, 2004,86).

Mas o fato é que, ao invés de ser a paródia de um original, o travesti parece zombar do próprio conceito de original, sugerindo que o suposto 'original' imitado é uma cópia sem original. Segundo Butler, o travesti "desafia a distinção entre aparência e realidade (...), entre sexo e gênero", mas não se pode desconsiderar que o ato que se desenrola no palco também é real,

apesar de constituir uma realidade nova, uma modalidade de gênero que não pode ser prontamente assimilada pelas categorias pré-existentes, que regulam a visão de gênero popularmente aceita. {Além disso,} Se a "realidade" de gênero se constitui pela sua performance {ou desempenho, ação, representação, atuação, espetáculo}, (...) então, o gênero do travesti é tão real quanto qualquer outra atuação que atenda às expectativas sociais (BUTLER, 2004, 161).

Tal visão transgressora de gênero desafia o modelo binário. Quanto a Butler, ela entende que qualquer prescrição normativa no que concerne ao gênero é utópica e que reduzir tal conceito "a atos, gestos, ao aspecto visual do corpo, a roupas, aos vários atributos geralmente associados ao gênero, tudo isso não expressa nada" (BUTLER, 2004, 164). Butler afirma que a busca da identidade sexual é um processo complexo que sofre influência social acreditando que o gênero não se inscreve passivamente no corpo. Não é determinado unicamente pela natureza de cada um, pela língua, pelo simbólico, pela história, mas por uma diversidade de fatores.

*A adaptação de **Orlando** como uma performance transgressora e a questão do olhar*

Quando Simone de Beauvoir afirma que "não se nasce, mas, sim, se transforma em mulher", como mostra plasticamente Sally Potter em *Orlando*, no qual a figura feminina aparece construída por todo um exagero barroco de roupas e adereços, na verdade, está se apropriando e fazendo uma releitura dos atos de fala, dentro da tradição fenomenológica. Trata-se de um apelo visual de grande efeito no filme *Orlando*, que logo de saída, pode até entender o receptor com todo aquele exagero próprio da paródia.

Segundo a focalização de Sally Potter, o gênero não deve ser considerado algo estável, mas, sim, uma identidade construída socialmente, através de uma repetição estilizada de atos, uma identidade ligada a um corpo que se torna um signo cultural. Logo, sob este prisma, é algo que se processa através

da estilização do corpo expressa por movimentos e atitudes que possam sugerir uma ilusão de identidade fundamentada na crença de um self com um gênero definido.

Em realidade, *Orlando* é um texto feminista não tanto pelo que diz sobre identidade sexual, mas, principalmente, pelo que deixa de dizer; não pelo que revela sobre a relação entre os sexos, mas pelo que sugere sobre essa relação; não porque o seu protagonista é andrógino, mas pelo fato dos seus discursos implicarem em uma duplicidade enunciativa, em que os pronomes ocupam um papel indicial escorregadio dentro da narrativa. O texto é, afinal, uma narrativa sobre o ato da criação, sobre a construção de vidas, de histórias, de identidades, performances e fantasias.

Quando, no capítulo quatro do livro de Virginia Woolf, as roupas aparecem como "meros símbolos de alguma coisa profundamente oculta"⁶⁹, a narrativa leva o leitor a refletir sobre a relação entre as transformações ocorridas no íntimo da personagem e a sua performance construída com a ajuda das vestes que Orlando traja, em determinados momentos, especialmente, após haver dormido uma semana e ter acordado desempenhando um papel feminino:

Uma transformação do próprio Orlando que lhe ditou a escolha das roupas de mulher e do sexo feminino (...). Aqui, de novo, nos encontramos em um dilema. Embora diferentes, os sexos se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro e, às vezes, só as roupas conservam a aparência masculina ou feminina, quando, interiormente, o sexo está em completa oposição ao que se encontra à vista (WOOLF, 1978, 105)⁷⁰.

Ao assumir o papel feminino, a personagem Orlando, que conhece ambos os mundos, o masculino e o feminino, transita facilmente entre eles, mas vai preponderar, daí por diante, o papel feminino da protagonista. Para expressar, de uma forma visual, a contingência feminina dessa protagonista, a diretora Sally Potter, na cena 48 do roteiro do filme, mostra-a em uma atmosfera sensual, no quarto de vestir de Orlando, em que uma ama a ajuda a colocar as roupas. As vestes sensuais lhe dão uma aparência mais feminina, ao mesmo tempo em que as tomadas fílmicas acentuam o aperto e o incômodo daquele corpete justo, que Orlando se esforça em vestir. A situação conota, evidentemente, a própria contingência restritiva imposta às mulheres dentro de uma sociedade patriarcal, que Sally Potter traduz para as telas de modo teatral, como se pode observar no texto:

Uma ama está apertando Orlando dentro de um espaltilho. Orlando tem um espelho nas mãos e, às vezes, estremece de dor, enquanto se olha num espelho. A atmosfera é sensual, íntima, nesse momento em que Orlando descobre o mundo oculto da roupa feminina⁷¹.

Traços exagerados da paródia fílmica de Sally Potter estão retratados nessas cenas, em que o sofrimento causado por aquele mundo, ao mesmo tempo mágico e doloroso da indumentária feminina, é vivenciado pela personagem. A mímica ou imitação paródica grosseira de um modelo feminino dessa ordem parece exercer sobre o sistema um efeito ameaçador, diminuindo a força do poder autoritário. Funciona, portanto, como uma poderosa arma dentro do discurso feminista e também do discurso anticolonial.

Assim, os signos associados à indumentária só vêm a acentuar, de modo pictórico, a crítica de gênero projetada nas telas por Sally Potter através da performance o que, aliás, já havia sido sugerido plasticamente, através de imagens verbais, no romance de Virginia Woolf. Deve-se lembrar que essa diretora de cinema, em uma das entrevistas dadas sobre o filme Orlando, aludira ao fato de que havia ficado muito impressionada com a força visual do livro de Virginia Woolf, de modo que, ao recriar o romance para as telas, este traço do romance teria, certamente, que chamar também a atenção do espectador.

Vários closes do filme sejam eles das personagens sem roupa, ou, ao contrário, ricamente vestidas, assemelham-se a pinturas, como a cena do nu, quando Lady Orlando se descobre mulher, perante o espelho. No filme, a mesma pausa sugerida pelo romance, nessa seqüência, encontra uma equivalência em uma tomada da câmera em close que congela a imagem e, nesse momento, a narração em terceira pessoa, do livro, passa a discurso direto da protagonista. Um belo exemplo dessas transformações da personagem recriadas por Sally Potter seria, portanto, a cena do espelho, número 45, em que Orlando aparece como mulher, numa cena de nu artístico,

O sol entra pela janela alta.

(...) Orlando abre os olhos e, vagarosamente, tira uma longa peruca branca, revelando por baixo dela, um dourado e longo cabelo ruivo.

Corte.

Close-up das mãos de Orlando, descendo para uma tigela grande de água.

Corte.

Close-up de Orlando derramando água no rosto, e em seguida, voltando-se, lentamente, para olhar para fora.

Corte.

O sol entra pela janela alta.
(...) Orlando abre os olhos e, vagarosamente, tira uma longa peruca branca, revelando por baixo dela, um dourado e longo cabelo ruivo.
Corte.
Close-up das mãos de Orlando, descendo para uma tigela grande de água.
Corte.
Close-up de Orlando derramando água no rosto, e em seguida, voltando-se, lentamente, para olhar para fora.
Corte.
Orlando se vê num longo espelho - um olhar frio, enigmático, curioso.
Agora, Orlando revela que o seu corpo é o de uma linda mulher.
Close-up de Orlando olhando para a câmera.

A mesma pessoa. Nenhuma diferença mesmo. Só o sexo diferente (POTTER, 1994,40)⁷².

Esta cena, levada à tela por Sally Potter, assemelha-se ao quadro *As Três Graças*, de Botticelli, reiterando, inclusive, o motivo da água, que aparece, aqui e lá, como um elemento purificador e que parece celebrar o motivo do renascimento. E a mulher, mais uma vez, torna-se objeto de fascínio para a platéia, para o voyeur, que se identifica com ela ou que a olha com desejo. Mas, num ato de subversão, há uma troca de olhares, e aquele que é olhado passa a olhar. Ironicamente, o passivo torna-se ativo, de objeto se transforma em sujeito, no momento em que Orlando se volta para a câmera, interage com ela e fala.

E é nessa troca de olhares com a câmera que Orlando renasce purificado, como mulher. O mesmo tom tranqüilo, não perturbado, do romance, é enfatizado pelo semblante sereno, pela gestualidade plácida de Lady Orlando e, também, pelo tom calmo da personagem. Logo, todas essas mudanças mágicas são neutralizadas por um discurso plano, com o intuito de normalizar aquela transformação mágica. Fazendo um contraponto a esta cena no filme, o narrador, no romance, comenta, em tom igualmente tranqüilo,

Podemos aproveitar esta pausa para algumas declarações. Orlando transformara-se em mulher- não há que negar, Mas, em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro {o futuro deles}, nada alterava da sua identidade {da identidade dessas duas criaturas} (WOOLF, 1978,77)⁷³.

Convém observar o uso do pronome "eles/elas" their, reiterado no texto de Virginia Woolf, para se referir às duas identidades de Orlando, ao desdobramento dessa personalidade em feminino e masculino. Mas não apenas a cena de nu artístico pode evocar quadros de pintores clássicos, mas também quando as personagens vestem roupas sofisticadas, da corte, em que a pompa e a riqueza de detalhes que a câmera revela daquelas mise-en-scenes fazem lembrar telas de pintores também da corte, como nos quadros de Toulouse Lautrec.

Aliás, essa habilidade que têm os pintores de reproduzir efeitos de outras artes nas suas telas, provocando um efeito intermidial, seja através da gestualidade retratada ou do uso das técnicas de colagem, da mistura de estilos, tudo isso pode ser detectado na paródia de Sally Potter, *Orlando*. Ou na teatralidade cômica de suas caricaturas, que aparecem no romance representadas por hipérbolos, que Sally Potter soube interpretar com muito humor e ampliar em exageros que podem evocar, no receptor, o espírito rebuscado do barroco, em momentos em que a autoridade patriarcal e o colonialismo são plasticamente satirizados.

E, deparando-se com a problemática do poder e da autoridade masculina, sob cuja ótica a mulher é, muitas vezes, olhada como objeto de desejo dentro da sociedade inglesa retratada no filme, a audiência se pergunta que função desempenharia a indumentária ou a ausência dela, a nudez, nessa narrativa fílmica. Será que o filme quer sugerir que são as roupas exageradamente femininas, sensuais, que fazem Orlando sentir-se mulher? Será a identidade algo tão fluido e tão instável assim? Será que as roupas podem ser contraditórias, incongruentes, ou podem causar um dilema entre o ser e o parecer? Que vozes estariam sendo silenciadas ou que rostos escamoteados? Todos esses questionamentos parecem estar sendo levantados no filme e deixados em suspenso, para que o espectador tire as suas próprias conclusões.

As vozes que se encontram abafadas, no romance e no filme, pelo imperialismo britânico seriam as das mulheres, as dos 'selvagens' e dos 'primitivos', ou melhor, dos colonizados do império britânico. Grande parte do potencial fílmico de *Orlando* deve-se à sua capacidade de encenar conflitos e diferenças culturais de uma multidão de exilados, de povos oprimidos, alienados, muitas vezes, na própria pátria ou em ex-colônias britânicas. Trata-se de um potencial polifônico sugerido por Virginia Woolf e que gera, no cinema, a representação de uma rica trama de vozes, a qual denuncia miopias políticas enraizadas em preconceitos de raça, gênero e cultura.

Uma leitura bakhtiniana de *Orlando* instigaria uma abordagem das ideologias que percorrem a narrativa fílmica, desmascarando a falta de respeito pelas diferenças, o que no livro, logo se percebe no trecho inicial,

em que o protagonista golpeia, violentamente, a cabeça de um mouro que pendia do teto de sua casa. A falta de aceitação do Outro, do diferente, que é golpeado, portanto, logo salta aos olhos do leitor, chocando-o.

Para Bakhtin, esta não aceitação do Outro é inconcebível, pois toda voz cultural deve ser percebida através de um diálogo com outras vozes, considerando que "os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem tampouco auto-suficientes; têm consciência uns dos outros e se refletem mutuamente" (BAKHTIN, 1986 a,91). Assim, a diversidade social é essencial para qualquer enunciado e, sendo o pensamento de Bakhtin do tipo relacional, este privilegia não apenas o ponto de vista do enunciado oficial e canônico, mas também, reconhece o não-oficial, o marginalizado.

Orlando denuncia, através de um tom irônico e carnavalesco, que o elemento marginalizado, representado por mouros, africanos, asiáticos, ciganos, ou homossexuais e, principalmente, pelas mulheres, também têm voz. A carnavalização, marcada pela teatralidade excessiva, em *Orlando*, é representada na leitura fílmica, de modo a chocar o espectador, o qual tende a repudiar a percepção exagerada de uma determinada realidade, o a rejeitar a superficialidade de tantos maneirismos gestuais ou de uma indumentária tão exageradamente opulenta. Não há dúvida de que o conceito de carnavalização de Bakhtin está aí bem configurado através dessa paródia grotesca, que ironiza a história e a literatura inglesas, desafiando o poder imperialista e o patriarcado. Até mesmo a figura do rei é desnudada do seu poder régio, pela força do riso carnavalesco, traduzido por um ícone quase cômico: Quentin Crisp, que a audiência inglesa logo reconhece como homossexual, mas que aparece desempenhando o papel de rainha e cuja aparência evoca a de um travesti.

Percebe-se, pois, que as categorias bakhtinianas aplicadas à tradução fílmica de Sally Potter, a partir do romance de Virginia Woolf, expõem tensões ligadas à alteridade ou a uma simpatia em relação aos oprimidos, marginalizados, sejam eles povos do terceiro mundo ou feministas. E o estilo antiilusionista do filme aponta para verdades sociais de modo paródico, transgressor e hiperbólico, ao invés de sugerir essas verdades de uma forma mimética ou através de um discurso realista, que privilegie a verossimilhança.

Em *Orlando*, o discurso imita o gênero biográfico e, ao mesmo tempo, zomba dele. Nesta paródia, os gêneros se misturam, transcendendo a dicotomia de sexo e tantas outras diferenças, ao propor um romance em que história e literatura se dão as mãos para expor fenômenos sociais relacionados a uma hierarquia patriarcal ultrapassada, a um imperialismo inglês abominável. Nela, as personagens perdem o seu individualismo através das máscaras que usam, ao longo de uma narrativa fantástica, através de um sem-número de perspectivas diferentes por meio do que a história é contada.

Essas perspectivas perpassam séculos e estilos os mais diversos, com os quais se depara Orlando, uma personagem híbrida, andrógina, multiforme, que transita por uma sociedade da mídia ou dos espetáculos, em que os exageros performáticos se multiplicam e as invenções da sociedade de consumo se evidenciam, especialmente, no desfecho da história. Então, aparecem, na narrativa fílmica, uma câmera de vídeo e recursos pós-modernos ligados à filmografia de Sally Potter. Esta privilegia, em *Orlando*, o espaço ocupado pela figura de um anjo andrógino e sua música transgressora, não esquecendo também de, aqui e ali, lembrar à platéia que está assistindo a um espetáculo sobre o qual é chamada a opinar. Sobre o qual, qualquer um, seja lá quem for, tem o direito de expressar sua opinião e, até a uma criança, é dada a permissão de comandar a narrativa, munida de uma câmera nas mãos, que ela maneja com amorosismo, na última parte do filme.

Assim, o corpo filmado pela câmera atua de forma dramática na releitura fílmica de Sally Potter, sugerindo uma construção de sentido performático, imbuído de uma força política transgressora, carnavalesca; uma força em que as repetições hiperbólicas das deformações e recriações paródicas de Sally Potter desafiam e denunciam uma estrutura de gênero hegemônica, bem como questões de nacionalidade, de raça e etnia. Uma força que propõe um ser humano singularmente múltiplo e que faz o leitor/espectador compartilhar das mais bizarras fantasias.

Nesses deslocamentos da personagem, que transita por séculos e continentes diversos, Orlando acaba chegando a Constantinopla, que equivale à terra da fantasia, um lugar exótico, em que as normas de gênero são rompidas. No nível intertextual, a motivação para incluir o signo 'Constantinopla' na narrativa do romance e, depois, na narrativa fílmica, seria a viagem de Vita Sackville-West, companheira de Virginia Woolf, para Constantinopla, aonde o marido de Vita, Nicholson, havia exercido a carreira diplomática na qualidade de terceiro-secretário da embaixada britânica.

Como resultado da viagem à Turquia, Sackville-West escreve um livro de poesias, intitulado Constantinopla. As cartas entre Virginia e Sackville-West, bem como as narrativas de viagem de Sackville-West, teriam influenciado o processo de criação do romance subversivo *Orlando*, em que Virginia Woolf articula críticas sérias, dentro de uma prática discursiva paródica, sobre política, raça, classe, sexo e gênero. A antipatia pelos nativos da Turquia transparece no livro de Sackville-West, *Passenger to Teheran*, que servira como fonte para o texto de *Orlando*, recriado por Sally Potter no cinema. Em realidade, ambas as escritoras, Virginia Woolf e Sally Potter exercitaram a intertextualidade nas suas criações. Quanto a Virginia Woolf, esta tivera contato com o texto de Sackville-West, que assim descrevia os grupos de persas que haviam escoltado a sua comitiva,

De óculos escuros nos olhos e mantas na boca, eles empunhavam suas grandes pás de madeira, seus trapos coloridos e aquelas ferramentas primitivas, com os seus cabos longos se projetando como linhas escuras pela neve, faziam com que a aparência dessas pessoas se assemelhasse à dos camponeses armados da Revolução Francesa⁷⁴.

Logo, o Outro é visto aqui como primitivo, esfarrapado, pois, apesar dos líderes viverem na opulência, a grande maioria da população é pobre e enfrenta a miséria. Aquele povo é, portanto, pobre e tem um aspecto agressivo, violento, o que se pode ler nas entrelinhas, ao serem essas pessoas comparadas aos camponeses armados da época da revolução francesa. Esse tipo humano reaparece no romance de Virginia Woolf, bem como nas telas do filme de Sally Potter, em várias cenas transcorridas em Constantinopla.

Trata-se de um local onde Orlando passa por múltiplas metamorfoses, que estão em plena sintonia com o motivo de carnaval em Bakhtin. É para lá que Orlando se desloca em um determinado momento e é lá que muda de sexo, de cor da pele, de indumentária e ascende socialmente. Ao assumir o tom de pele escura do Oriente, rodeado por um clima fantástico e meio selvagem, vê-se representado o protótipo do barbarismo, que, segundo os colonizadores, justifica a política imperialista, como se "os homens brancos tivessem de salvar as mulheres morenas dos homens morenos". (SPIVAK, 1988,296).

O oriental aparece, então, como nômade, andarilho, não civilizado, características essas que são compartilhadas pelos mouros e turcos, também representados em *Orlando* pelos ciganos, que se relacionam com a protagonista, lembrando que Shelmerdine, seu companheiro, é um cigano. Esses povos aparecem como dominados por seus desejos, impulsos, suas paixões, seus prazeres e hábitos lascivos, mantendo-se indiferentes aos direitos de propriedade e legitimidade. Opõem-se à autoridade constituída, ao poder estabelecido, comportando-se, freqüentemente, como sujeitos que transgridem os limites socialmente aceitos, pois os nômades são tidos como marginais em relação ao poder central, como excluídos, transgressores e que se adequam ao padrão carnavalesco de Bakhtin.

Desse modo, dentro de uma estética em que os orientais representam povos marginalizados, Constantinopla aparece como um lugar distante, exótico, além da linha do bem e do mal, ou uma válvula de escape para onde vão os que buscam mais liberdade. Constantinopla é o local, também, para onde Orlando foge a fim de se ver livre da insistente e opressiva perseguição amorosa do arquiduque Harriet Griselda. Não se localizando nem na Europa, nem propriamente na Ásia, encontra-se, portanto, em uma situação limítrofe, de

modo que esta cidade se presta a ser estilizada também por sua situação geográfica. É parodiada no romance de Virginia Woolf e no filme de Sally Potter, pois se trata de um espaço onde as fantasias sobre o Oriente se multiplicam, onde as imagens carnavalescas, transgressoras, aparecem retratadas, estando bem próximas do imaginário popular.

Essa civilização longínqua, com a sua indumentária exótica e seus véus enigmáticos, estaria associada, dentro do imaginário popular ocidental, a imagens carnavalescas, a máscaras que liberam o sujeito de seus posicionamentos habituais. Logo, pode-se ler, nas entrelinhas, uma fantástica concepção do Oriente e de suas festividades carnavalescas, suas transgressões, bem como uma atmosfera de sensualidade sugerida pelas mulheres orientais, com seus véus, suas danças, seu ar enigmático, que espanta e, ao mesmo tempo, fascina o europeu, o colonizador.

A hegemonia européia também é denunciada visualmente nas telas por Sally Potter quando, na cena 31, que se passa no palácio real, Orlando conversa com o rei William. Afirma o soberano, "Assim que se restabeleça o equilíbrio do poder aqui na Europa, devemos voltar a nossa atenção para o Leste"⁷⁵. E, ainda aparece esta denúncia da hegemonia, na cena 34, que tem como pano de fundo um imenso hall em um palácio de Constantinopla, onde várias pessoas fazem reverência a Orlando, o representante de sua majestade britânica. Ironicamente, o líder turco dirige-se a Orlando, dizendo, "Ouvi dizer que os ingleses têm o hábito de colecionar...países"⁷⁶.

Dessa forma, Sally Potter faz uma releitura do romance e satiriza o tema da hegemonia britânica no terceiro mundo, expondo o abuso de poder que caracteriza tal situação. Nesse momento, as vozes marginalizadas dos africanos podem ser ouvidas e a sátira transparece, inclusive, na própria pontuação da narrativa fílmica, quando a personagem faz uma pausa retórica ao se referir ao hábito de "coleccionar países" para marcar o discurso com um tom de ironia. Na seqüência fílmica, Orlando, para acalmar a apreensão do líder turco, lhe assegura que a Inglaterra não tinha a menor intenção de tomar os seus domínios, o que soa bastante irônico, "Não temos nenhum plano de interferir na sua soberania"⁷⁷.

Contudo, Orlando não consegue prometer certas alianças políticas que aquele governo exige, deixando o líder turco sem resposta para a seguinte pergunta: "Seriam capazes de lutar conosco contra inimigos que também são seus?"⁷⁸ Evidentemente que, ao contrário, o governo britânico não desejaria comprar uma briga para proteger os interesses mercantilistas daquele povo.

Assim, a Grã-Bretanha, que ocupara, desde o século dezesseis, o papel do maior império da época moderna, aprendera a conviver com esta e uma variedade de ex-colônias, mas buscando sempre manter e preservar seus

próprios interesses políticos. A experiência imperial teria ajudado a formar uma possível identidade nacional britânica, definindo o lugar hegemônico que a Grã-Bretanha ocupara no mundo em que, o diferente, o Outro, continuaria sendo visto como um elemento constitutivo do império britânico, mesmo durante o período pós-colonial.

Mas o surgimento do multiculturalismo provocou um forte impacto na cultura britânica e, então, os ingleses passaram a ter de conviver com outras etnias, com outras culturas. Semelhantes culturas, muitas vezes tidas como exóticas têm também, num movimento de mão dupla, influenciado a cultura do colonizador, a exemplo de termos provenientes dessas etnias que têm sido incorporados ao dia-a-dia do colonizador e, conseqüentemente, assimiladas à sua língua, mesmo contra a sua vontade (HALL, 2003,63-68).

Sally Potter exagera, nas telas, o Oriente teatralizado por Virginia Woolf, em que os rituais e o esplendor daquele terceiro mundo se refletem, especialmente, pela indumentária e decoração. O Outro é visto como mascarado e ritualizado em um mundo performático, onde as danças e a sexualidade ocupam uma situação de destaque. Ao mesmo tempo, sabe-se que o Outro é temido pelo poder hegemônico e deve ser mantido sob controle, pois até as suas roupas são transgressoras. Na medida em que a máscara, na roupagem oriental, torna-se simbólica para expressar a ambigüidade de gênero, ela é temida, desafiando os parâmetros ocidentais.

Uma cena passada em Constantinopla, que mostra o comportamento dos nativos, recriado por Sally Potter de modo grotesco, é a cerimônia em que ocorre a premiação de Orlando. Os nativos são pressionados a entrar no local onde acontece o banquete, um outro motivo carnavalesco que remetia a um lugar de orgias. No lugar em que os europeus estão festejando Orlando ter recebido a "Ordem do Banho"⁷⁹ (cena 41), o espectador se depara com uma grande cena carnavalesca, em que os nativos só participam das festividades como confusos observadores, o que se percebe não só no romance, como na tradução fílmica de Sally Potter. Lembrando Bakhtin, "a comida, a bebida, a vida material, o que se relaciona com o corpo e com as imagens de jogos... ocupam um lugar de destaque dentro desse contexto carnavalesco"⁸⁰.

No romance, o desempenho da vida pública de Orlando é reconhecido, portanto, quando ele recebe, em meio a essas festividades, uma condecoração por haver participado das delicadas negociações entre o rei Carlos e os turcos. Orlando e o sultão, freqüentemente, comparavam Constantinopla a Londres e ora brindavam à saúde do rei Carlos, ora à saúde do sultão. A opulenta festa de Orlando, entretanto, é prejudicada por uma insurreição que estaria por acontecer.

Já no filme de Sally Potter, poucos convidados aparecem na festa dada na residência embaixatorial de Orlando. Na verdade, ao invés dos esperados

convidados, surge um grupo hostil, segurando tochas e espadas. O líder turco havia sido advertido contra os ingleses e o tom irônico da narrativa é enfatizado pela expressão incrédula de Orlando:

Orlando, Mas isso é ultrajante. Eu esperava vocês como convidados na minha festa. Não sabia que vocês tinham raiva de nós.
Khan. Fui advertido de que os ingleses eram perigosos, mas gostaria de lhe dar a oportunidade de provar que isso é falso⁸¹.

A atrapalhação de Orlando e a rebeldia do povo entram na mesma sintonia das implicações políticas do carnaval de Bakhtin. Os nativos expressam, então, o que Bakhtin identificou como potencial revolucionário para transformações políticas pois, dentro do espírito carnavalesco, a representação de Constantinopla aparece como um local carnavalizado, em que surgem insurreições populares e subversões em vários níveis, inclusive no corporal, político e social.

A cena do livro *Orlando*, de Virginia Woolf, que servira de inspiração para a tradução fílmica de Sally Potter, descreve uma cena em Constantinopla em que

Foi disparado o primeiro tiro daquela terrível e sangrenta insurreição, cujos primeiros sintomas o Tenente Brigge surpreendera. Os turcos se levantaram contra o sultão, deitaram fogo à cidade, condenando todos os estrangeiros que encontraram à degolação ou à bastonada (WOOLF, 1978,73-74)⁸².

A retórica do filme *Orlando*, sua sintaxe, seu discurso, zomba dos preconceitos e abusos de poder do patriarcado, do imperialismo no Oriente, o que também Virginia Woolf denuncia e que teria gerado revolta entre os turcos. No filme, as vozes do protagonista, do narrador em off e até de outras personagens, denunciam esses abusos, que minam a igualdade e o respeito pelo Outro, em que as poderosas vozes do poder branco europeu se fazem ouvir. Na terminologia de Bakhtin, essas vozes denunciadoras ressoam dentro de uma perspectiva dialógica e geram uma mensagem social, a qual transcende as situações concretas ali delineadas.

Nesse contexto, não se deve desconsiderar as referências sociais e ideológicas implicadas em um discurso fílmico, que encena o tropo bakhtiniano da interação dialógica dos sujeitos falantes. Platéia, atores, diretor fílmico e sua equipe, todos expressam um microcosmo de contradições e crenças básicas que é questionado e traduzido através de imagens para o espectador. O telos último desse texto de Sally Potter seria, pois, atrair um

público interessado em questões de gênero e poder, rompendo com um tipo de narrativa mais clássica; uma narrativa que desafia hegemonias patriarcais e étnicas. Segundo Loomba,

a hegemonia é um poder atingido através da combinação de coerção e consentimento. Aproveitando a idéia de Maquiavel, de que o poder teria a possibilidade de ser exercido através da força e da fraude, Gramsci defende que as classes dominantes usam não apenas a força ou a coerção, mas são capazes de criar sujeitos que, 'por sua livre e espontânea vontade', desejam ser mandados (...). A hegemonia atua não apenas por manipulação direta ou por doutrinação, mas afeta o bom senso das pessoas, seus sistemas de crenças e valores (LOOMBA, 1998,29).

O corpo da personagem Orlando, sua representação de gênero plural, bem como a sua ambivalência social, mostrando ser capaz de se relacionar e se misturar com raças e comunidades as mais diversas, como os asiáticos e os ciganos, tudo isso corrobora para uma multiplicidade de abordagens que ilustra uma definição fluida de subjetividade. Além disso, Bakhtin entende que a subversão e a dissidência social, em consonância com esse espírito carnavalesco, também acolhem a possibilidade de aceitação da androginia, do grotesco. Dentro do clima carnavalesco, o corpo entra em um processo de desnaturalização, de transformação, transgredindo os limites do poder hegemônico, que são social e culturalmente aceitos.

No passado, {tais relações} eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de destabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema (...) como um todo (HALL, 2003,56).

O corpo grotesco, transformista do carnaval estaria, portanto, na mesma sintonia do corpo de Orlando, sujeito a transmutações, incluindo a sua mudança de gênero de homem para mulher, que, por coincidência, acontece quando ele se desloca para Constantinopla. O corpo de Orlando exemplifica a idéia de Bakhtin de que o corpo carnavalizado "nunca está terminado, nunca está completo, é continuamente construído, criado, ao mesmo tempo em que constrói e cria um outro corpo" (BAKHTIN, 1984,317), sempre sofrendo modificações. A mudança de sexo da protagonista ocorre, no romance e no filme, como uma situação meio cômica pelo fato de provocar

pouca reação por parte de Orlando, desafiando as ideologias de gênero. Assim, deslocar-se para um local exótico, longínquo e ali, mudar de sexo, mantendo, ao mesmo tempo, a própria identidade inalterada, soa paradoxal, mas essa é a afirmação bizarra com que o leitor se depara no romance de Virginia Woolf. Esta abordagem afasta a narrativa filmica ainda mais dos padrões de verossimilhança que, no passado, haviam dominado a história do romance contemporâneo.

Virginia Woolf e Sally Potter, ao colocarem o seu protagonista em constante movimento, estariam remetendo à figura do flâneur, de Baudelaire, reutilizando um conceito em voga no século XIX, que identificava o escritor como um andarilho, em freqüente deslocamento. Um homem que andava pelas ruas, deliciando-se com o que via e com dinheiro no bolso para perambular pela cidade para se divertir. Só que o lugar do passante-escritor de Baudelaire tem a ver com a identidade masculina, que anda pelas ruas e representa a mulher como objeto de desejo enquanto, aqui, o protagonista seria uma flâneuse. Essa imagem de deslocamento proposta em *Orlando* opõe-se, portanto, a uma outra, em que, dentro de uma visão imperialista, a mulher é vista como um sujeito passivo e receptor dos olhares e seria identificada com a própria terra colonizada, que se deixava possuir e dominar pelo poder masculino, europeu, branco, ocidental, ativo, e sujeito da enunciação, emissor dos olhares (BLUNT, 1994).

Mas, no romance de Virginia Woolf, bem como na releitura de Sally Potter, a mulher que passa pelas ruas, que se desloca, torna-se ela própria uma espectadora móvel que tudo vê, ao invés de ser apenas olhada. Tal atitude contrasta, então, com a antiga passividade da mulher vista pelo tradicional flâneur masculino; enquanto ela que, na visão tradicional, era o Outro, passa agora a ser sujeito da situação, do discurso, dos olhares. Torna-se a que olha, a que passeia, que anda, que se desloca e não a que é apenas olhada, que fica circunscrita aos espaços da casa e excluída dos locais públicos, assumindo o papel de anjo doméstico.

A personagem Orlando, portanto, tem ampla mobilidade na narrativa. Além de atravessar oceanos, continentes e séculos, ainda se relaciona com ciganos, um povo nômade e senhor de suas próprias leis. Além disso, a própria mobilidade dessa personagem pode ser vista como uma atitude transgressora dentro do padrão hegemônico, ao desafiar o patriarcado e tornar visível também a sua faceta feminina, sugerindo que a mulher conquista, finalmente, mobilidade para transitar pelo mundo, inclusive por lugares públicos.

Aqui, o clássico modelo binário ocidental x oriental é explorado, mais uma vez, como legado do colonialismo britânico, expondo-se, conseqüentemente, estereótipos que sugerem um reducionismo de imagens e idéias. Tende-se, então, a perpetuar a diferença artificial entre o eu e o

Outro, através de uma representação que explora a questão do não civilizado ou daquele que é considerado como bárbaro, visto em situações de violência.

O crítico Said, em seu livro *Orientalism*, analisa a temática das viagens e da representação do Oriente nos textos literários europeus, questão que teria exacerbado a dicotomia entre a Europa e o "Outro", uma dicotomia que promoveu o desenvolvimento da cultura européia, bem como a expansão da sua hegemonia a outras terras. Dentro dessa perspectiva, o Ocidente seria reconhecido como um espaço familiar, enquanto o Oriente, buscado através das viagens dos colonizadores, era tido como um local estranho.

Quanto ao discurso colonial, ele teoriza oposições, resistências e revoltas por parte das vozes dos povos colonizados ou dos sujeitos subalternos (SAID, 1978), mas o problema é que o olhar do estudioso ocidental sobre o Oriente nunca será inocente ou isento da sua própria história de vida, de suas próprias referências, pois o próprio crítico se encontra imerso em uma história colonial. E esta não deixa de ser uma armadilha em que o próprio crítico ocidental se vê emaranhado.

Uma armadilha conceitual, que se pode depreender da representação de Orlando é de que há uma crescente conquista de liberdade pela personagem central do filme, na medida em que, como mulher, sai dos seus espaços privados, domésticos, e se desloca por uma viagem através dos séculos; ou, na medida em que se vai despojando de suas propriedades, de forma que parece driblar o poder constituído. Mas ocorre que esse poder constituído não é capaz de ser completamente driblado, porque

Ninguém se encontra fora do poder, o que tem uma grande implicação para as margens. Pelo fato das mulheres se sentirem excluídas dos centros de produção cultural, em contrapartida, não estão inteiramente livres para inventar os seus próprios textos, como sugerem algumas críticas feministas. Elas não são 'inocentes' pelo simples fato de estarem situadas nas margens culturais. Porque, de qualquer forma, têm que se nutrir dos recursos culturais que lhes são disponíveis-(...), reescrevem textos, mas mesmo assim, encontram-se basicamente limitadas por certos parâmetros culturais (...). São fabricantes e ao mesmo tempo usuários da cultura, logo, sujeitas aos mesmos constrangimentos sociais e ideológicos de qualquer indivíduo (WALKOWITZ, 1989,30).

Em realidade, existe aqui um paradoxo, pois, mesmo que o sujeito lute contra o sistema que o alimenta, ele só pode se rebelar até certo ponto, senão acabará morrendo de inanição. Entretanto, ao expor suas denúncias contra o status quo através de uma motivação estética, como o faz Sally Potter, ela está utilizando o cinema como uma arma ideológica que atinge, de alguma maneira, a sociedade e que se pode ler claramente nos subtextos do filme.

Notas

- ⁶⁷ “But she is changed. She is no longer trapped by destiny. And, ever since she let go of the past, she found her life was beginning” (POTTER, 1994,61).
- ⁶⁸ “a wild goose spring up over the head/” (WOOLF, 1978,185)
- ⁶⁹ “Clothes are but a symbol of something hid deep beneath” (WOOLF,1956,188)
- ⁷⁰ “It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman’s dress and of a woman’s sex (...). For here again, we come to a dilemma. Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to another takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above” (WOOLF, 1956,189)
- ⁷¹ “Orlando is being laced into a corset by a maid. Orlando holds a mirror in her hand, occasionally wincing with pain and looking at her reflection. The atmosphere is sensual, private, as Orlando discovers the world of female clothing” (...).
- ⁷² “Sun streaks in through the high window.
(...)Orlando opens his eyes and slowly takes off his long white wig, revealing long golden red hair underneath.
Cut to,
Close-up of Orlando’s hands descending into a bowl of water.
Cut to,
Close-up of Orlando splashing the water onto his face, then turning slowly to look away.
Cut to,
Orlando is looking into a long mirror; a cool, open, curious look.
Orlando now has the body of a beautiful woman.
Close-up as Orlando looks into the camera.
Orlando, Same person. No difference at all.
Just a different sex” (POTTER, 1994,40).
- ⁷³ “We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman- there is no denying it. But in every respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity” (WOOLF, 1956,138).

- ⁷⁴ “With black spectacles over their eyes, and mufflers over their mouths, they wielded their great wooden shovels; their coloured rags, and those primitive tools, whose long handles projected in black lines across the snow, gave them the aspect of the armed peasants of the French Revolution” (SACKVILLE-WEST, 1992, 72).
- ⁷⁵ Once the balance of power has been established here in Europe, we must certainly turn our attention to the East (POTTER, 1994, 30)
- ⁷⁶ “It has been said to me that the English make a habit of collecting...countries” (IBIDEM, 32).
- ⁷⁷ “Oh, we have no designs upon your sovereignty at all” (IDEM).
- ⁷⁸ “You would assist us in defence against mutual enemies?” (IDEM).
- ⁷⁹ Order of the Bath
- ⁸⁰ “food, drink, and the material bodily life and the image of games...play such na important part/” (IBIDEM, 235)
- ⁸¹ “Orlando, But this is outrageous. I was expecting you as a guest at my party. I didn’t realize you were entertaining hostilities. Khan, I was warned that Englishmen would be dangerous for me, but I would like to give an appotunity to prove this wrong” (POTTER, 1994,37).
- ⁸²⁻ “The first shot was fired of that terrible and bloody insurrection of which Lieutenant Brigge had detected the first symptions. The Turks rose against the Sultan, set fire to the town, and put every foreigner they could find, either to the sword, or to the bastinado” (WOOLF, 1956,133)



A narrativa de *Orlando* e os recursos do cinema

Para "ler" o texto de um filme é necessário saber interpretar os códigos do cinema que, por sua vez, se apóiam em códigos lingüísticos, incluindo aspectos como acento, timbre, entonação de voz, que têm um sentido social, além de expressarem sentimentos e emoções as mais diversas. São códigos visuais que sugerem que se valorize não apenas o que é visto, mas a sua interpretação, o que é subentendido nas entrelinhas. Ou códigos sonoros até não lingüísticos, compreendendo não apenas a música, mas outros signos sonoros utilizados pelo cineasta, como ruídos diversos. E, finalmente, códigos culturais que têm a ver com informações de como os povos vivem ou viveram nas épocas e nos lugares focalizados. A linguagem cinematográfica pode utilizar, então, todos esses códigos e, para saber interpretá-los, a audiência deve compartilhar de todo um instrumental semiótico que possibilite ao crítico ter acesso a tal obra. Esses códigos ainda podem estar subdivididos em subcódigos, que incluem elementos como a edição do filme e os gêneros, dentre outros (MCFARLANE, 1996).

Além disso, ao passar um texto do romance para o filme, está-se deslocando de um modo "puramente representacional" para uma "ordem operacional", o que significa que essa distinção ainda implica em outros pontos, que devem ser considerados (BARTHES, 1977,80). Segundo Robert Stam, tudo pode ser adaptado do romance para o cinema, bastando que sejam utilizados recursos cinemáticos apropriados para buscar uma equivalência entre uma linguagem e outra. Dentre esses recursos que permitem que as negociações entre literatura e cinema aconteçam, destacam-se as múltiplas formas narrativas, os diversos pontos de vista da narração e a polissemia da imagem.

Segundo Metz, em *Language and Cinema*, fazendo uma analogia com a linguagem verbal, o shot ou a tomada filmica é como uma palavra, enquanto uma seqüência seria equivalente a uma frase. Ele entende que o cinema é uma linguagem que pode ser assim definida

em termos de expressão/"matter of expression", que acontece através de cinco canais, da imagem em movimento; dos sons fonéticos gravados; dos ruídos gravados; do som musical gravado; e da escrita (créditos, legendas) (...). O cinema é, portanto, uma linguagem no sentido de ser uma unidade técnico-sensorial (METZ, 1974 apud STAM et al., 1999,35-36).

Encarando o filme como um discurso, Metz organiza-o em narrativas construídas através de sintagmas ou "unidades que se agrupam em relações espaciais e temporais, podendo assumir múltiplas combinações". O "filme seleciona, combina imagens e sons para formar sintagmas, que são unidades narrativas autônomas, nas quais os elementos interagem semanticamente" (STAM et al, 1999,37).

Metz toma emprestada, da tradição literária grega, a noção de diegesis, para entender a questão do filme como um discurso narrativo. Na Poética, Aristóteles usa o termo diegesis para se referir a um modo de representação que envolve mais "narrar" do que "mostrar". Em 1953, Etienne Souriau fez uma releitura do termo para se referir à 'história recontada' de um filme, tendo sido esse termo elaborado por Gerard Genette em seus estudos de análise literária, antes de Metz aproveitá-lo na teoria filmica (IBIDEM, 38).

DIEGESIS (mais ou menos sinônimo do termo 'história' de Genette, histoire) inclui os acontecimentos e as personagens de uma narrativa, isto é, o próprio conteúdo narrativo (...). No cinema, se refere ao seu aspecto denotativo, ou seja, à narração em si, incluindo o espaço ficcional e as dimensões temporais aí implicadas, as personagens, as paisagens, os acontecimentos, e, também, a própria história, o modo como é recebida e sentida pelo espectador. A diegesis é, pois, uma construção imaginária, o espaço e tempo fictícios em que o filme opera, o universo em que a narrativa acontece (IDEM).

A narrativa seria linear quando segue uma ordem cronológica; ou não linear, quando é mais aleatória e filtrada pela consciência da personagem, podendo ser o narrador visto na tela ou estar em *off*, portanto, fora da visão do expectador. E quando se quer ter acesso à consciência da personagem, um recurso muito usado é a narração em estilo indireto livre, em que o narrador permeia a narração com comentários em terceira pessoa e, sem

qualquer aviso prévio, registra flashes da consciência da personagem; ou a narração em estilo direto livre, em que o narrador não aparece orientando a narração, mas o que se percebe é a consciência da personagem em ação, e o que se vê são as suas percepções; ou, finalmente, a narração através de monólogos da personagem consigo própria, em que extravaza os seus pensamentos e emoções, sem dirigir-se especificamente a qualquer ouvinte. A câmera pode também filtrar apenas a visão de determinada personagem ou mostrar a perspectiva de várias personagens, podendo ser o narrador confiável ou não, observando-se que o não confiável parece muito comum nos textos pós-modernos.

Esses processos de focalização são de extrema importância para o estudo da adaptação fílmica, tendo esse termo focalização sido introduzido por Genette. Na focalização interna ou de 1ª pessoa, a narrativa só é vista através da perspectiva da personagem; na focalização externa, que se aproxima da narração em 3ª pessoa, a narração fica centrada nas ações e comportamentos externos das personagens (Genette, 2006).

Como todos esses recursos cinemáticos são acionados para recuperar a memória dos constrangimentos sociais e ideológicos de uma sociedade através de várias formas de representação, inclusive representações de gênero, poder e colonialismo, é uma temática que merece reflexão. Isto porque tanto a literatura como o cinema é capaz de sugerir essas questões de modo emblemático, ou melhor, através da imagem, e a memória pode ser considerada como a força propulsora que move tais narrativas.

Ao analisar a tradução fílmica de Sally Potter, pode-se dizer que essa tradução guarda uma semelhança estrutural e temática com o texto-fonte. Embora se trate de uma recriação livre, ela guarda traços, vestígios do texto-fonte. Na verdade, a pretensão de Potter foi preservar traços que guardassem a memória do texto de Virginia, sem, no entanto, imitar o objeto representado. Em uma entrevista, Tilda Swinton, intérprete de Orlando, explica como participou ativamente do processo de criação do filme e, conseqüentemente, de toda a aventura tradutória,

Quando estava trabalhando em *Man to Man*/ "Homem a homem", comecei a pensar em *Orlando*, um livro que tinha lido aos 15 anos de idade.(...) '*Man to Man*' (...). é um monólogo (...), é sobre uma mulher, que viveu na Alemanha, nos anos 30. Quando o marido morreu, ela resolveu assumir a identidade dele porque precisava manter o trabalho do falecido esposo. Então, acabou vivendo, até à morte, como homem. Incidentalmente, esse texto está sendo traduzido para o cinema, e espero que seja exibido depois de *Orlando*.

Sally Potter veio ver o meu show. Depois, me telefonou, convidando-me para tomarmos chá, e enquanto tomávamos o chá, ela me perguntou, 'Alguma vez você já pensou em fazer *Orlando*?'. E eu disse, 'Que engraçado você mencionar isso!' Então, ela respondeu, 'Bingo'. Bem, no princípio, durante um ano e meio, só havia a idéia de fazer o filme, o livro, e nós duas pensando no assunto. Não havia nem script, nem dinheiro, nem produtor.

Orlando foi o meu primeiro contato com Virginia Woolf, mas, depois disso, passei a apreciá-la como escritora, porque me senti pessoalmente fascinada pela protagonista e comecei a ler tudo o que se falava sobre Virginia. Tenho ainda uma afeição especial pelo livro "A Room of One's Own"./ *A Room Of One's Own*, que li quando era aluna de Cambridge, e estudei o texto a fundo. (...) ⁸³.

Percebe-se, assim, como a protagonista de *Orlando* começou a experimentar o seu papel e como a idéia da tradução fílmica do romance foi, aos poucos, tomando forma. Ao falar sobre o processo de criação de *Orlando*, Sally Potter esclarece ainda uma série de pontos sobre tal processo através de um depoimento que, apesar de longo, vale a pena transcrever alguns de seus trechos (POTTER, 1994, IX-XV).

Orlando tornou-se para mim sinônimo de trabalho que ousava ser, ao mesmo tempo, épica, mas não realista, e inteiramente plausível dentro de seus próprios parâmetros.

(...) Comecei com os métodos de costume, ler e reler o livro, seus outros romances e diários - de fato, qualquer coisa que dissesse respeito a *Orlando* e à sua gênese, (inclusive as próprias fontes usadas por Virginia Woolf); depois, escrevi e re-escrevi (...) várias versões do roteiro. Diagramei inúmeros enredos para tentar enxugar até à essência do texto, descobrir em que leis, em que princípios ele se fundamentava, e reconstruir a sua história de dentro para fora.

Como não tinha muita prática de contar histórias, esse processo foi, ao mesmo tempo, desconfortável e educativo. (...) Me apaixonei pela narrativa de *Orlando*. A viagem da adaptação tornou-se uma forma de aprendizagem - não apenas sobre história, as roupas da época e literatura - mas também sobre a própria arte de contar histórias e buscar nelas a sua essência. Porque o livro *Orlando* quebra tantas regras, tramita por tantas formas literárias e joga com uma complexidade temática tão grande, que minha tarefa era simplificar a narrativa, a temática e a estrutura do romance. Embora o livro já destilasse 400 anos da história da Inglaterra (...), o filme precisava destilar ainda mais.

No último ano, a conselho do redator Walter Donohue, resolvi deixar o livro completamente de lado e tratar o script como algo independente (...). Enquanto o romance poderia tolerar abstração e arbitrariedade, (como a mudança de sexo de Orlando), o cinema é mais pragmático. Tinha que haver razões para as coisas acontecerem (...). No filme, a rainha Elizabeth confere a Orlando o privilégio de uma vida longa (...), enquanto no livro, isso não tem explicação. E a mudança de sexo de Orlando no filme resulta de uma crise (...) de identidade masculina. No campo de batalha, ele se defronta com a morte e a destruição, vendo-se desafiado a matar ou a ser morto. O fato de Orlando não querer enquadrar-se aos padrões estipulados para o sexo masculino é o que o leva - dentro da lógica do filme - a mudar de sexo. Mais tarde, como mulher, Orlando também descobre que não consegue se enquadrar ao padrão feminino e opta por uma série de caminhos que, ao contrário do que acontece no romance, fazem com que ela não se case e perca o direito à sua propriedade - além de ter uma filha, e não um filho, como ocorre no livro. Essas últimas mudanças pareciam estar inteiramente de acordo com o discurso de Virginia, com as suas obras, com o que ela afirma sobre a condição feminina (especialmente, em *A Room of One's Own*).

(...) É claro que *Orlando* foi escrito como uma biografia paródica de Vita (...). Decidi 'desemaranhar' o filme das suas referências biográficas, o que também permitiu uma visão mais satírica e mordaz do sistema de classe inglês e das atitudes coloniais que advêm desse sistema.

(...) A perda da propriedade e do status social de Orlando durante o século XX têm um significado diferente. Apesar da perda da herança ser um sintoma da condição inferior das mulheres, há ainda um outro aspecto que é digno de ser celebrado - a perda de um privilégio e de um status vinculados a um sistema de classe inglês antiquado.

Também decidi dar um sentido bem diferente ao caso de amor entre Orlando e Shelmerdine. É impossível pensar no século XX sem reconhecer o papel dos EUA no panorama mundial. Por esta razão, decidi que Shelmerdine seria americano, decidi dar-lhe a voz do novo mundo- a perspectiva romântica e revolucionária do princípio do Sonho Americano. Os seus caminhos se cruzam no início da Revolução Industrial e no auge do romantismo gótico, sendo Shelmerdine aquele que olha para o futuro, enquanto Orlando, aparentemente, ainda se acha presa ao passado. No livro, o casamento de Orlando com Shelmerdine ocorre, meio que deslocado, na última parte da história. No filme, eles se encontram e depois

se separam definitivamente. A história de Orlando não termina nos braços de um salvador romântico, mas com ela arcando com a responsabilidade de sua própria vida, no momento presente.

(...) Tentei escrever o roteiro todo em verso, até usar uma espécie de voiceover interior. E, finalmente, com a ajuda de Tilda Swinton, resolvi incluir as maneiras de Orlando olhar e se dirigir à câmera. Eu queria converter o engenho literário de Virginia Woolf em humor cinematográfico.

(...) O romance termina em 1928, mas, para se manter fiel ao uso do tempo real no final do romance de Virginia Woolf (...), o filme tinha que acabar no momento em que foi concluído - em 1992. Experimentei vários finais, quando estava escrevendo, mas o final definitivo só foi encontrado depois que tudo o mais tinha sido filmado. (...) Tentei me colocar dentro da consciência de Virginia Woolf e imaginar o que ela teria feito com o enredo se tivesse vivido até 1992?(...). Parecia claro que teria de me referir à primeira e à segunda guerra mundial (...), e deveria também encontrar um equivalente cinematográfico para mostrar como a consciência das pessoas tinha sido afetada pelo período pós-guerra, em particular, com o advento da era eletrônica.

Todas essas mudanças (...) (como deixar de lado alguns personagens e algumas cenas, escrever poemas e diálogos) foram movidas por uma motivação básica, que era encontrar o sentido crucial do livro. (...). Eu queria eliminar tudo o que não fosse essencial e saturar de sentido tudo o que permanecesse. (...) Mesmo quando o roteiro foi aparentemente concluído e pronto, eu vivia me fazendo esta pergunta tão difícil, 'Afim, sobre o que trata, mesmo, tudo isso?'

As respostas vieram, gradualmente, e me pareceu que *Orlando* era, na sua essência, uma celebração da impermanência. Através da aparente imortalidade de Orlando, experimentamos a mutabilidade de todas as coisas e das relações. Tudo isso evoca um sentido de perda (do passado) e um sentimento de alegria (por um possível futuro). O filme termina com uma reflexão metafísica semelhante à do livro, com a personagem Orlando entre o céu e a terra, num momento de comunhão e êxtase com o tempo presente. Mas (...) quanto mais eu convivía com Orlando e tentava construir uma personagem que não só fosse nem homem, nem mulher, mais eu descobria que a masculinidade e a feminilidade são conceitos absurdos, porque o que importa, na verdade, (...) é o ser humano.

SallyPotter
Dezembro, 1993⁸⁴

Como se pode observar, o processo de adaptação feito por Sally Potter partiu de uma familiaridade com o romance de Virginia Woolf e com todo o paratexto relacionado à criação do livro para, em seguida, buscar distanciar-se de tudo isso e ver o roteiro filmico como algo capaz de ter certa autonomia, de andar pelos seus próprios pés. Desse modo, consciente dos motivos e das implicações de todas as recriações, equivalências e adaptações que fez, a partir do texto de Virginia Woolf, Sally Potter buscou uma tradução indicial que guardasse vestígios do texto *Orlando*, que lhe é anterior e que, por sua vez, já teria dialogado com um outro texto, cujo título lhe teria servido de inspiração.

Dentre as categorias do crítico Genette (2006), que tem estudado as formas como as obras se articulam entre si, ele menciona a architextualidade, que se refere ao que é sugerido pelo título ou subtítulo de um determinado texto. Este pode refletir o gênero do texto, quer se trate de um poema, um ensaio, um romance ou um filme, remetendo às mais diversas reflexões que um determinado título possa evocar.

No caso do livro e também do filme *Orlando*, tanto a romancista como o cineasta parodiam o gênero bibliográfico e cabe ao leitor ter atenção, logo de saída, na introdução da história, para perceber que se trata de uma paródia. No romance, o exagero de palavras e os elogios aos autores do passado, que são citados logo no início da narrativa, têm um contraponto nas primeiras cenas do filme, em que a performance das personagens chama atenção pela artificialidade. São modos diferentes de sinalizar uma grande paródia que está começando, de insinuar ao receptor da obra que, talvez, não seja uma biografia como outra qualquer, mas uma biografia muito especial.

Ademais, ainda dentro do aspecto architextual e puxando pela memória, pode-se associar a escolha do título da narrativa de Virginia Woolf a um outro Orlando, o *Orlando Furioso* (1531), de Ludovico Ariosto. Essa outra obra, provavelmente, teria influenciado Virginia Woolf na escolha do título do seu romance e, também, quanto à temática do lesbianismo.

Trata-se, pois, de uma rede semiótica que guarda um conjunto de traços mnemônicos, de forma a gerar os chamados interpretantes ou efeitos os mais diversos naquele que as processa. Na qualidade de signo dotado de memória, a imagem, quer na literatura, quer no cinema, conduz a um outro signo. Este outro signo é o efeito produzido no leitor ou no espectador, e que é chamado pelo semioticista americano Charles Sanders Peirce de interpretante do signo. De tal forma, este novo signo, o interpretante, irá evocar na memória do receptor outras imagens que lhe façam remeter a tantas outras associações, de acordo com a experiência de vida de cada um. Esse processo associativo é potencialmente infinito, considerando que a semiose ou ação do signo é ilimitado, visto que um signo sempre poderá desdobrar-se em um outro signo.

Genette faz referência a outros fenômenos textuais, como a metatextualidade. Este remete a possíveis relações críticas entre um texto e outro, sendo um recurso para se estabelecer diálogos textuais. Seja para criticar o seu estilo ou, no caso do cinema, comentar certos efeitos de filmagem, refletir sobre o *modus faciendi* da própria película, enfim, sobre os processos de criação que estejam aí implicados.

Na adaptação de *Orlando*, o protagonista todo o tempo se volta para o processo de criação de um poema que leva séculos para escrever e para publicar. Além disso, há também reflexões sobre o próprio ato de filmar e, nas cenas finais, vê-se uma criança em ação com a câmera na mão fazendo algumas tomadas. Logo, são mostrados os bastidores do próprio filme, como se fosse intenção de Sally Potter desmistificar a magia que há em torno do próprio processo de filmagem.

Considere-se, ainda, a paratextualidade, uma outra categoria de Genette que aponta para a relação entre um texto e tudo o que se encontra perto dele, ou seja, o que transita na sua órbita. No caso de *Orlando*, incluem-se os comerciais e as chamadas para o filme, as entrevistas com cineastas, com atores e outras pessoas relacionadas à filmagem, como as que foram feitas com a diretora Sally Potter e com a artista Tilda Swinton, que representou o personagem principal. Podem ser incluídas, ainda, resenhas críticas, bem como qualquer material paratextual indicando seqüências que foram cortadas, enfim, todo o tipo de comentários sobre a criação de uma determinada obra porque, sendo o filme um objeto vendável, ele gera muitos produtos paratextuais.

Tem-se, também, o fenômeno da hipotextualidade, que é quando há um texto que pode dar origem a outros. O livro *Orlando Furioso* seria o hipotexto que teria gerado hipertextos diversos, como o livro de Virginia Woolf e o filme de Sally Potter. Logo, há também esse fenômeno de hipertextualidade, que critica, extrapola ou modifica um outro texto que lhe é anterior, o hipotexto. O hipertexto propõe transformações ou variações hipertextuais em relação a esse outro texto ao qual remete, pois segundo Bakhtin, todos herdam, e é o que acontece com os grandes clássicos, que costumam gerar inúmeras adaptações hipertextuais.

Logo, a tradução filmica de *Orlando* por Sally Potter é um hipertexto, mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma tão obra singular e única quanto o romance de Virginia Woolf que lhe deu origem, ou quanto *Orlando Furioso*, que gerou o romance de Virginia Woolf. Pode-se dizer que o romance *Orlando* é original em relação ao filme, caso se tome como parâmetro o critério cronológico, ou seja, não se pode negar que, neste caso, o livro seja anterior ao filme. Logo, o termo 'originalidade' significa aqui apenas que uma obra é anterior à outra, mas,

em realidade, ambos os textos, o romance e o filme são originais, cada um dentro da especificidade de seu suporte, é uma obra única.

Considere-se, também, o fenômeno da intertextualidade, que seria a co-presença de textos, quer em forma de alusões, citações, plágio, montagem, o que é típico do cinema pós-moderno. Tudo isso está presente na tessitura do texto *Orlando*, pois como se pode constatar, na adaptação há vários textos dialogando entre si, inclusive deixando suas marcas na própria construção das personagens.

Observa-se como a escolha da atriz foi importante para o sucesso do trabalho e como essa opção modificou a recepção do filme, incutindo-lhe uma marca, um traço singular. O intertexto de outras atuações associadas à figura da própria Tilda Swinton teria uma ressonância decisiva no papel andrógino que a atriz desempenharia como Orlando, esse aspecto funcionando como um componente relevante para valorizar a adaptação filmica do romance de Virginia Woolf.

Essa categoria da intertextualidade é bem ilustrada, também, na montagem da cena em que Sally Potter mostra uma mulher congelada, presa no Tamisa. (cena 4) Nesse momento, cenas diferentes do filme surgem justapostas. O evento trágico, que ocorre durante a Grande Geada, aparece rapidamente na tela, quando, numa tomada brusca da câmera (recurso cinematográfico conhecido como "chicote") podem-se ver rostos curiosos de pessoas debruçadas sobre a neve, observando uma mulher morta, com o colo cheio de maçãs (cena 11).

Contudo, a câmera não mostra expressões de solidariedade ou simpatia pelo outro, mas de curiosidade pela desgraça alheia. Dentre essas adaptações do romance para o filme, importa destacar a agilidade do biógrafo para, logo em seguida, deslocar o seu olhar rapidamente da tragédia que se desenrola no gelo para a cena seguinte, em que a aristocracia se diverte, patinando no rio Thames, como consequência da Grande Geada. Naquele momento, a vida parece ter-se transformado em um espetáculo grotesco para o rei se divertir,

Aparece um barco preso no gelo, uma mulher congelada está no convés, o colo cheio de maçãs vermelhas, suspensas na água congelada, em volta dela.

Escutamos sons de admiração por causa da cena. Limpam o gelo para o rei James passar. Ele se ajoelha, rodeado pelos cortesãos. Todos seguem o olhar do rei, espiando lá para baixo, para aquela cena no gelo.

As torres da Ponte de Londres sobre eles. O rei James se vira e leva o grupo para um espaço reservado para a corte. Os servos patinaram em frente (...) ⁸⁵.

Percebe-se, então, uma montagem rápida de cenas, bem a gosto de Eisenstein, que estuda a justaposição e associação de sentimentos, de idéias aparentemente diversas nas telas, que, apontam para uma lógica subjacente. O fato é que a montagem é um recurso literário e cinematográfico que estimula o poder criativo do receptor, buscando uma sincronização de sentidos através da arte (EISENSTEIN, 2002). Para Eisenstein, uma seqüência de montagem é um efeito cumulativo de imagens justapostas, perante as quais, cada espectador ativa suas próprias associações que por sua vez, têm a ver com um banco de memórias e experiências pessoais. O espectador é ativo e se envolve no processo de construção do filme, que depende das percepções divergentes da audiência, que se depara com visões nada imprevisíveis (ROBINSON, 1979).

Em *Orlando*, na cena da montagem referida, ocorre uma tomada ampla, que mostra o rei James levantando as suas vestes para sequer tocarem o gelo, logo depois da câmera ter mostrado, rapidamente, a cena trágica da mulher morta no gelo. Mas a mudança de cena é tão rápida, que o quadro trágico quase se justapõe ao desfile da corte sobre o gelo, sendo esta a resposta ética de Sally Potter ao se manifestar contra a indiferença real à desgraça do povo. Através dessa mudança brusca de ponto de vista, pulando rapidamente de uma cena para outra e forçando o espectador a se colocar no lugar da mulher congelada, por um movimento invertido da câmera, a cineasta consegue chocar a platéia e envolvê-la numa tragédia de grandes proporções sociais. Assim, faz uma denúncia social pungente do descaso do poder constituído pela sorte dos menos favorecidos economicamente.

Na montagem do filme *Orlando*, em uma seqüência de cenas apresentada em mise-en-abyme, aparece a personagem Orlando olhando diretamente para a câmera e, em um breve à parte, exclama, "terrific play"/ "uma peça e tanto!", referindo-se a *Othello*, de Shakespeare. Novamente, a intertextualidade transparece aqui, nesta alusão à peça, que ocorre na cena 19 do filme, acentuando o aspecto de teatralização dentro do mosaico discursivo de *Orlando*, em consonância, aliás, com o tom da adaptação de Sally Potter. A adaptação exhibe, em realidade, uma seqüência de espetáculos, com desfiles constantes de modas de cada época, com a carnavalização de penteados, perucas, rendas, laços, sapatos bizarros e adornos exagerados.

No palco sobre o Tâmesa, o que se vê, então, são fogos de artifício e gente por toda a parte. Ouve-se uma voz masculina no palco, a de Othello, que declama, contracenando com um jovem ator vestido de mulher, usando uma peruca e representando Desdêmona. Mais uma performance é, então, encenada, em que o elemento 'gênero' aparece como fluido e escorregadio através daquele travestismo carnavalesco em que, mais uma vez, a audiência parece ouvir que nem tudo é o que parece ser. As personagens, a exemplo

do que acontece com o narrador do filme *Orlando*, não são confiáveis, pois se apóiam sempre em uma ambigüidade enunciativa e visual, que desconcerta a platéia, enquanto o que o narrador diz nem sempre corresponde ao que se vê na tela.

Portanto, na adaptação fílmica de parte do primeiro capítulo do romance de Virginia Woolf, o que se desenrola no palco armado sobre o Tâmis é uma cena de ciúme e violência, que emociona Orlando. O frenesi daquele mouro de cor escura, Othello, espelha a agitação e o ciúme que corroem Orlando, naquele momento, através de um objective correlative (estratégia pictórica para tornar visível ao espectador as emoções da personagem). Percebe-se, claramente, que há uma identificação, uma projeção entre o que está acontecendo ali naquela cena de Othello e o que se passa na mente de Orlando, pois, "quando o mouro estrangulava a mulher na cama, era Sasha que ele {Orlando} matava {ou queria matar,} com as próprias mãos" (WOOLF, 1978,32)⁸⁶.

Aliás, há um momento em que se percebe, também, toda a amargura de Virginia Woolf com relação ao amor, que ficara registrada no paratexto de *Orlando*, mais exatamente, nos manuscritos do livro de Virginia Woolf, já citados anteriormente. O tom de desesperança quanto ao amor ressoa, de novo, nessa cena de Sally Potter, quando a personagem, olhando para a câmera, desabafa, num acréscimo da cineasta ao texto de Virginia Woolf, "A traição das mulheres".⁸⁷ Mais uma vez, a protagonista busca cumplicidade com a audiência, através da câmera, lamentando tamanha traição.

Portanto, a peça de Shakespeare, dentro do cenário de *Orlando*, mostra o drama de um homem de pele escura, observado por uma platéia européia, por uma sociedade dominada por brancos. Assumindo o papel central da peça, Othello enfatiza a solidão da sua personagem por não pertencer àquela história e àquela cultura ocidental, sentindo-se tão solitário quanto o próprio Orlando, que é uma personagem só, isolada. Há, nesse momento, toda uma externalização dos sentimentos da personagem, que se identifica com a encenação daquela peça, o que mostra, mais uma vez, como o cinema pode dar conta de representar nas telas essa subjetivação, conseguindo efeitos equivalentes aos do livro, apesar de usar recursos da sua própria linguagem.

Sally Potter, em outros momentos, apropria-se de questões nevrálgicas do romance, trazendo-as para o cinema e utilizando-se de unidades semióticas diferentes. Assim, da mesma forma que Virginia Woolf zombara do leitor no seu prefácio irônico, Sally Potter parece divertir-se ao fazer com que os espectadores se deparem com o olhar do protagonista, Orlando, que fala diretamente à câmera, aqui e ali. Tal como o prefácio estava repleto de ironia, o olhar de Orlando também busca efeitos semelhantes, ajudando a expressar uma ironia mordaz contra o imperialismo britânico.

(*Voiceover*) E porque esta é a Inglaterra, Orlando, conseqüentemente, parece destinado a ter o seu retrato pendurado na parede e o seu nome nos livros de história. Mas quando ele -(Orlando volta-se e olha para a câmera).
(para a câmera) - quer dizer, eu⁸⁸.

Nesse momento, o que a câmera mostra é Orlando, de aparência andrógina, sugerindo que, na adaptação filmica de Sally Potter, um motivo seminal é a troca de gênero, em que o homem pode fazer o papel de mulher e a mulher veste-se como homem. Em relação ao protagonista Orlando, esse troca-troca não apenas quebra a ilusão de que se trata de uma narrativa ou de uma personagem confiável, mas força o espectador a reconhecer que o próprio filme é uma ilusão. E sempre que Orlando se dirige diretamente à câmera, está convidando a audiência a interpretar o que está acontecendo, a participar também da construção de gênero e identidade, o que também ocorre no romance de Virginia, quando o leitor vê-se interpelado pelo narrador, a todo o momento. Na verdade, o espectador é sempre lembrado de que está assistindo a um filme, que, por sua vez, também é uma construção ou uma reconstrução do texto de Virginia.

Essas disjunções estabelecem que as questões de gênero e de identidade devem ser encaradas ceticamente no filme, pois ocorre aí um mascaramento nada convincente, quando uma narradora onisciente em voice over é interrompida pela própria personagem, que se dirige à câmera diretamente, provocando uma reflexão sobre a ação performática de gênero. Tal interrupção acontece no momento de Orlando ser identificado como homem, através do pronome masculino (POTTER, 1994,3)⁸⁹, "Mas quando ele - quer dizer, eu" (A artista Tilda Swinton, representando Orlando, olha diretamente para a câmera).

As técnicas da câmera subjetiva estabelecem certa cumplicidade com o olhar da personagem e, em vários momentos ao longo do filme, os comentários são dirigidos diretamente à câmera, como, / "uma pessoa bem interessante" (POTTER, 1994,9)⁹⁰ (referindo-se a Elizabeth I)⁹¹; nunca teria funcionado; um homem deve seguir o seu coração"(IBIDEM, 16)(referindo-se ao erro que seria casar-se com Eufrosina, já que Orlando não a amava).

Esses apartes brechtianos, que quebram o ilusionismo, não apenas ajudam a explicar uma cena que não seja familiar ao espectador, como sugerem que a protagonista é um sujeito contemporâneo, que está tão distante do passado de Virginia Woolf como a audiência. Em realidade, basta o olhar de Orlando para fazer cada um compartilhar desses momentos importantes do filme e da sua ironia. E o anjo subversivo, que com a sua música, ao final, fala de imagens fragmentadas, divididas, é mais um tropo

usado como um recurso que quebra o ilusionismo do cinema tradicional, que, nesse momento, se investe de uma metanarrativa.

A troca de olhares seria uma forma, em realidade, de envolver a platéia, como ocorre em vários momentos do filme *Orlando*, em que Sally Potter não perde a oportunidade para satirizar o imperialismo britânico, sendo tais vozes denunciadoras recorrentes no filme. São falas que ocorrem, intermitentemente, em ritmos regulares, ora em terceira pessoa, como narrador em *off*, ora em primeira pessoa, como protagonista, conversando com a câmera. Assim, o narrador assume a voz do saber, enquanto os discursos narrados expressam a voz da experiência traduzida em imagens. Essas imagens, muitas vezes, deixam o espectador confuso e perplexo, especialmente pela multiplicidade de papéis de gênero que as personagens desempenham na narrativa.

Para quebrar qualquer expectativa de uma lógica linear, instaura-se, também, a impressão de uma descontinuidade, de uma lógica invertida, fantástica, presente não só na maneira como o romance de Virginia Woolf é estruturado, como também no filme. A forma como os segmentos da história são ordenados na tela enfatiza esse efeito bizarro, pois a seqüência dos títulos que se lê no filme vai da "Morte" para a "Vida", e não vice-versa, como seria de se esperar (Death/Life).

Essa forma de chamar a atenção do espectador para diferentes tableaux históricos e sociais, de um modo silencioso e usando de vinhetas na tela, parece dialogar com a época do cinema mudo, além de sugerir uma descontinuidade entre as diferentes épocas, ou um abismo entre o passado e o presente. O espectador lê, então, as seguintes vinhetas, introduzindo momentos diferentes da narrativa, e reunidos, na adaptação fílmica de Sally Potter, sob eixos temáticos: 1600 DEATH; 1610 LOVE; 1650 POETRY; 1700 POLITICS; 1750 SOCIETY; 1850 SEX, BIRTH. Aliás, na narrativa cinemática, essas pausas se refletem não só nas vinhetas como, também, no congelamento de cenas (como a do nu artístico, por exemplo), que forçam pausas intermitentes dentro da narrativa.

Percebe-se pelos exemplos escolhidos na amostragem, que a condensação e a invenção são os pilares dessa tradução fílmica, que recria livremente o texto no qual se teria inspirado. E, para fazer as suas denúncias sociais, Potter utiliza, ainda, de signos como cor, luz, visando distinguir diferentes tableaux, associados a diferentes temáticas,

A Inglaterra de Elizabeth é dourada e vermelha; a de James é cinza e cor de prata; o século 18 é dominado por um azul empoeirado. (...). Para o momento em que Orlando se transforma em mulher, decoramos o quarto de branco... É a iluminação que instaura a vida⁹².

Assim, Sally Potter coordena cromaticamente as narrativas, associando épocas e acontecimentos importantes a determinadas cores: da época elisabetana ao período áureo do império britânico, por isso simbolizado por cores da realeza, como o vermelho e cor de ouro (cena 3); o seguinte, um momento nem tão auspicioso, representado por uma cor mais escura, o cinza, associada ao rei James, o mesmo que não mostrara solidariedade pela dor do outro, por ocasião da Grande Geada (cena 11); o despertar de Orlando como mulher, momento que celebra uma nova vida, é associado à cor de ouro, ao vermelho (cores da realeza, que, no filme, caracterizaram a era elisabetana) e ao branco (idéia de purificação que o alvo pode conotar, acentuada pelo motivo da água que aparece nessa seqüência; logo o surgimento de Orlando como mulher é a própria celebração ou iniciação da vida) (cenas 45, 49); a época vitoriana representada pelo verde escuro (cor fechada e austera) (cena 53);

O bem talhado gibão vermelho de Orlando
(...) Os anéis {de ouro} brilham⁹³

(...) colocando tapetes cinzas sobre o gelo para ele pisar
9POTTER, 1994,12)⁹⁴

O sol bate na janela alta. (...) Orlando abre os olhos e, devagar, tira a longa peruca branca, revelando um longo cabelo dourado, que estava embaixo⁹⁵

ORLANDO caminha devagar pela longa galeria. Está vestindo um vestido branco⁹⁶.

A indumentária de Orlando também muda- das roupas esmaecidas do século XVIII para (...) uma jaqueta verde escura da época vitoriana.⁹⁷

Na adaptação de Sally Potter, a câmera focaliza cores, sons e a fumaça de uma locomotiva, uma outra adição de Sally Potter ao texto de Virginia Woolf, anunciando, sob o título de 1850, a passagem do tempo e a chegada ao futuro, enchendo a tela com um jogo de luzes (cena 55).

De repente, ouve-se um assobio estridente e um som trovejante de um trem a vapor se aproximando.

ORLANDO mal consegue deter o cavalo.

ORLANDO, O que é aquilo?

SHELMERDINE; É o futuro!⁹⁸

Nesse momento, a câmera destaca, em primeiro plano, detalhes que, metonimicamente, passam a significar ou indiciar o modo de produção de uma determinada época, como é o caso do trem a vapor, que foi uma invenção do século XIX. Vapor, fumaça, são elementos emblemáticos da época que projetam, na tela, um efeito impressionista tão a gosto daqueles conhecidos pintores impressionista franceses. Segundo Potter,

Muitas daquelas imagens representam coisas contra as quais, durante boa parte de minha vida, tenho lutado, contra uma herança, até mesmo uma herança simbólica, inclusive tudo aquilo em que ela implica. Mas a questão é que, qualquer coisa que a câmera focaliza, consegue tornar bela e, de fato, há beleza em todas aquelas formas e texturas (...). {Eu} tentei subverter o {poder} estabelecido - pareceu-me uma forma útil de olhar para a história da Inglaterra. Em cada cena, em cada enquadramento, há um elemento de contradição, que não glorifica a herança inglesa⁹⁹.

Percebe-se, portanto, uma consciência, por parte de Sally Potter, da utilização dos signos que manipula na sua narrativa fílmica, buscando gerar, na audiência, interpretantes que possam ser entendidos, muitas vezes, como denúncias sociais. A câmera estaria, pois, desempenhando o papel de delator de certos acontecimentos ou marcos de uma época, que teriam incomodado a cineasta e que haviam marcado indelevelmente a sua memória.

Os signos visuais do filme estariam em consonância com os signos auditivos, tendo Sally Potter sido co-autora da trilha sonora. Além disso, teria incluído como pano de fundo, os sons mais diversos, como a batida do coração, das asas de um pássaro, das lâminas de skate na neve, do ruído da chuva e do vento, registrando todos esses sons, ao mesmo tempo em que, esteticamente, busca expressar os sentimentos que eles provocam na platéia. Com esse recurso sonoro, Sally Potter teria visado, provavelmente, trazer para a tela um pouco da vida real que a audiência reconhece em meio a tanta irrealdade que domina a narrativa cinemática. Enfim, os efeitos múltiplos da releitura de Potter transcendem a sua obra fonte, gerando tantos outros interpretantes com as modificações que a diretora vai instaurando, do início ao fim da narrativa.

Quanto às modificações do texto-fonte, ao recriar *Orlando*, Sally omite a cena violenta do mouro, que consta do capítulo primeiro do romance. Embora não apareça nas telas, isto não significa que a temática da violência, da opressão colonial, não tenha preocupado fortemente Sally Potter. Muito pelo contrário, ela busca focalizar, em cada época, em cada tableau histórico do filme, pelo menos, uma forma específica de opressão.

Assim, a abertura da primeira cena externa do filme não coincide com o início do romance, em que, logo depois do narrador se referir a questão de gênero, aparece Orlando

empenhado em cortar em pedaços a cabeça de um mouro, que pendia das vigas {da casa} (...). Seu pai, ou talvez, seu avô, havia decepado (...) um infiel, que surgira, de repente, sob a lua, nos campos bárbaros da África (WOOLF, 1978,7)¹⁰⁰

O leitor provavelmente lembra, então, que a grande maioria da civilização ocidental é de descendência africana, e imagina a estranheza de alguém investir contra os seus próprios ancestrais, apesar de serem eles infiéis, conforme reza o texto. Segundo Stuart Hall, "o termo África é (...) uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos" (HALL, 2003,31). Essa cena do romance faz, provavelmente, alusão à escravidão, barbárie e, naturalmente, ao desrespeito às diferenças, que não foram reaproveitadas no cinema.

Portanto, no romance, o comportamento violento e grosseiro do protagonista, logo de saída, parece dissipar qualquer dúvida quanto ao fato dele pertencer ao sexo masculino, considerando o estereótipo masculino que costuma relacionar violência com masculinidade. Essa atitude violenta pode ser também uma alusão à moda da época, que adota certos conceitos machistas ligados aos estereótipos de feminino e masculino. Logo, pela descrição de Virginia Woolf, da atitude machista de Orlando fica evidente que o narrador assegura ao leitor que o protagonista é homem e, como se trata de uma paródia, aquele ato de selvageria também pode ser tomado como um exagero, como uma caricatura de gênero. Esse efeito paródico serve para relativizar e enfraquecer o ilusionismo, tornando o texto mais reflexivo.

No filme, em *voiceover*, ao invés desse trecho de violência contra os africanos, o narrador apresenta o protagonista, ironicamente comentando sobre o seu sexo. Nessa apresentação da personagem, percebe-se uma subversão dos sistemas de significação convencionais e do modo clássico de narrar uma história, que privilegiava o ilusionismo. Mas esta é uma maneira, quem sabe, de fazer com que o espectador/leitor possa entender que a realidade que percebe como fixa se apóia sobre uma construção de significados flutuantes e, no filme, as técnicas modernas de Brecht assumem um caráter pós-moderno, na medida em que expõem a questão da confusão de identidade e brincam com a temática da sexualidade.

O narrador dessa autobiografia paródica, em voiceover, logo de saída, alude ao poder da tradição do imperialismo inglês na própria construção da personagem: Portanto, apesar de não ser tão explícita quanto Virginia Woolf, que denuncia a crueldade do imperialismo inglês através de uma cena violenta e grotesca, Sally Potter faz, mesmo que de forma mais branda e sutil, uma crítica ao imperialismo inglês, ironizando o peso daquelas tradições. Sequer perde a oportunidade de ridicularizar as tendências românticas da personagem, que aprecia, acima de tudo, a solidão e o isolamento, como seria oportuno a um herói romântico. Afirmar, ainda, a diretora Sally Potter, em uma entrevista concedida sobre a criação de *Orlando*, que "fizera o possível para tornar a personagem central simpática. A idéia era enfatizar a sua inocência" (POTTER, s.d. ps. XI,2)¹⁰¹.

A narrativa filmica não só idealiza, portanto, uma outra forma de iniciar a sua narrativa, mas também de terminá-la. Desse modo, as asas do ganso pairando sobre o desfecho do romance são substituídas, no filme, pelas asas de um anjo andrógino, que, sobrevoa o espaço e reitera, mais uma vez, a questão de gênero. Pode-se perceber que o filme encontra, portanto, outros meios visuais para capturar a preocupação de Virginia Woolf com questões de gênero e exclusão, sendo que o segmento "*BIRTH*" que, no cinema, se passa na contemporaneidade, propõe uma modificação substancial de Sally Potter em relação ao romance.

Não só o final, mas também o princípio da narrativa de Virginia Woolf são recriados livremente por Sally Potter. Na abertura do romance e do filme, o protagonista Orlando, que tem um ar andrógino, lê um livro embaixo de uma árvore de carvalho. Aparece primeiro como leitor e depois como escritor, na verdade, autor de um poema que se empenha em compor, com caneta e página em branco, à sua frente.

Tendo a narrativa uma forma circular, a história do filme termina de maneira semelhante ao modo como iniciara, ou seja, fazendo um contraponto com a seqüência de cenas do princípio. Orlando encontra-se, de novo, embaixo de uma árvore de carvalho só que, agora, a caneta é substituída por uma câmera de vídeo, uma equivalência proposta por Sally Potter para refletir sobre a própria arte de filmar, ao invés de se concentrar sobre o processo da escrita, como o faz Virginia Woolf. Segurada de modo incerto por Jessica Swinton, sobrinha de Tilda Swinton, na vida real, a criança tudo registra, num jogo de câmeras, em que uma câmera reproduz a outra, num ritmo mais rápido, assim expondo o *modus faciendi* do cinema. Uma câmera que, na história, é operada por uma filha mulher e não um herdeiro homem, como no romance, que constitui uma modificação estrutural do filme, com implicações ideológicas de gênero. Logo, um vídeo nas mãos e não uma caneta, como no romance, que privilegiara o ato de escrever.

É assim que acaba o filme e, nesse momento, Sally Potter propõe uma metacomunicação sobre o ato de filmar, projetando, na tela, imagens capturadas por mãos não profissionais. Essas imagens, por sua vez, fazem parte do processo de criação de Sally Potter, e a palavra final de Orlando *look* / "olhe" chama a atenção do espectador para o aspecto visual daquela narrativa fílmica. O narrador em voice over, mais uma vez, no lugar do biógrafo do romance, dirige-se ao leitor em um tom envolvente. Quem sabe, dizendo-lhe que as reservas culturais da contemporaneidade devem ficar guardadas na imagem do vídeo ou do cinema, que tem um ritmo frenético e difícil de capturar.

Mas a memória, evocada em ambas as narrativas, tal como representada no romance ou no filme, apesar de guardar imagens que apelam para os sentidos auditivos e também táteis, pauta-se, predominantemente, na visualidade. Apóia-se em um eixo icônico, cuja tessitura imagética se deixa desvelar através de retratos, fotos, tomadas, enquadramentos, descrições, composições pictóricas as mais diversas, inclusive tropos, contando, assim, com todo um arsenal de suportes que servem de apoio à memória e em que a memória se inscreve. Essas imagens, no entanto, não se limitam apenas à memória individual, mas podem conter traços ou vestígios coletivos de uma época ou tornar visíveis e preservar costumes, lugares, personagens, acontecimentos os mais diversos possíveis.

A versão de Sally Potter aplica, então, ao texto do romance, estratégias pós-modernas e auto-reflexivas. Ela não se limita a traduzir a narrativa do romance de Virginia Woolf e se inspira nela, mas consegue muito mais do que isso, na sua obra prima cinemática, emprestando-lhe, inclusive, uma visão mais maternal, mais humana e menos idealizada de *Orlando*.

Certamente, que o texto do romance de Virginia Woolf ou do filme de Sally Potter *Orlando* chamam atenção pela sua plasticidade, pela sua visualidade, pelo seu poder imagético, pelas impressões que provocam no receptor. E quando se está referindo a imagens ou tropos que aparecem em uma narrativa literária ou mesmo fílmica, invocando semelhanças ou analogias entre um objeto e a sua representação, como ocorre no caso das metáforas, alude-se aos signos icônicos. Esses signos existem, portanto, por semelhança ao objeto representado, propondo a metáfora uma analogia entre elementos aparentemente diversos, mas que, de alguma forma, têm algo em comum. O filme *Orlando* reutiliza várias metáforas, que são signos icônicos sugeridos pelo romance. Dentre elas, metáforas de viagens, de deslocamentos, que perpassam toda a narrativa, em que a personagem é capaz de atravessar séculos de história em uma tomada de segundos, como se percebe, na cena 53:

Enquanto Orlando caminha furiosamente pelo labirinto, dando voltas e rodeando as altas cercas aparadas por tesoura, a pálida luz do sol vai gradualmente sendo substituída pela névoa úmida, estonteante, da era vitoriana¹⁰².

Essa imagem do labirinto, embaçada por uma névoa ou um esfumaçamento impressionista que toma conta da tela, pode estar representando, plasticamente, o sentimento da personagem Orlando, que se acha perdida e esse efeito visual de confusão, esfumaçamento, funciona como um *objective correlative* dos conflitos íntimos pelos quais estaria passando a protagonista. Sem dúvida, um acréscimo plasticamente econômico que Sally Potter teria encontrado para externalizar o sofrimento e a confusão de Orlando, que foge do século XVIII para o século XIX, lá chegando na época vitoriana, em que reinava um clima de sobriedade, austeridade e repressão feminina.

E, sempre que a protagonista se desloca de época em época, há um corte nas tomadas cênicas, seguido de uma vinheta temática marcada pelo recurso de *fade out*, efeito em que a imagem surge, gradualmente, do escuro para o claro. A narrativa exhibe, então, índices ou vestígios desses espaços por onde Orlando vai passando, e se percebe que cada momento histórico é marcado por um estilo diferente de arquitetura, de roupas, costumes, crenças, tradições, que compõem a reserva cultural de um determinado período.

Esse estilo característico de cada época é a lei ou a convenção daquela época, ou melhor, a norma adotada em um determinado momento histórico. Portanto, essas representações cinemáticas são simbólicas de um tempo, e quando o espectador se depara com traços ou índices deste ou daquele século ao contemplar determinadas roupas ou arquitetura, trata-se de um modo das personagens serem contextualizadas na narrativa.

A construção de gênero no século XVIII, então, retratada no filme mostra que as mulheres trajavam, segundo os estilos sofisticados da época, roupas exageradas e rebuscadas, que apontam para a estética barroca. Sua aparência era tão enrijecida, que elas mais pareciam bibelôs ou bonecas para serem contempladas, ou então, grandes balões com as suas saias rodadas (cena 51),

Orlando, que estivera sentada, sozinha, brincando com o seu leque, parece confusa sobre o que se espera dela, naquele momento, e é levada, por Addison, até o grupo dos poetas¹⁰³.

Na verdade, há um momento em que o filme mostra Lady Orlando sentada sozinha em uma chaise longue da casa da condessa, porque, com

o seu vestido exageradamente rodado, ninguém mais poderia ficar ao seu lado. Logo, as suas vestes a oprimiam e a isolavam dos demais. Esses índices visuais são dados da memória, que remetem a um momento do passado da Inglaterra, em que ficara retratado o estilo de época.

Percebe-se que os ícones ou as imagens visuais do filme *Orlando* especialmente traduzem, com uma força plástica muito grande, a narrativa de Virginia Woolf. Ambas Virginia Woolf e Sally Potter souberam fazer uma revisão paródica bem humorada da literatura inglesa, habilmente retratada, em especial, na cena em que Lady Orlando se encontra com escritores ingleses famosos do século XVIII. É desconsiderada por eles, e o filme faz uma transposição das mesmas palavras que Virginia Woolf usara no romance: as mulheres são "animais românticos" e "crianças grandes" (cena 51) (POTTER, 1994,45). Aliás, essa literatura reflexiva paródica, que fala da literatura e expõe ao ridículo os seus expoentes, serve como um elemento adicional utilizado pela cineasta para relativizar e enfraquecer o ilusionismo da narrativa e derrubar o que é canônico.

Sally Potter conseguiu recriar os motivos do livro com os recursos cinemáticos, de forma a adaptá-los para a tela: quer com o auxílio do jogo de câmera, de luzes, cores ou com o exagero da indumentária e dos penteados das personagens, enfim, com todo um *mis-en-scene*, todo um arsenal de recursos de que o cinema dispõe para passar a sua mensagem com economia de shots e, ao mesmo tempo, riqueza de detalhes.

Segundo Catherine Craft-Fairchild,

Os jogos visuais e verbais envolvendo gênero {performance} e indumentária ou apresentando repetidos triângulos sexuais e uma diegese fragmentada, tudo isso através de uma perspectiva feminina dominante em primeira pessoa, são recursos muito menos usados, depois da cena em que Orlando se olha no espelho e não se vê mais como homem. Trata-se, a partir desse momento, de um sujeito que já não faz mais parte da ordem do simbólico, visto que, como mulher, Orlando se acha excluída dessa ordem (CRAFT-FAIRCHILD, 2001,23).

Desse modo, Sally Potter vai manipulando as técnicas cinemáticas para controlar a enunciação da narrativa de Orlando e, assim, mudar a ênfase discursiva. Após a transformação de Orlando em mulher, observa-se que a personagem

é sempre retratada em tomadas médias (*médium shots*) ou *close-ups*, que dão a impressão de que há um espaço vazio ao seu redor,

não só temporal como, também, espacialmente... Surge visualmente só, no espaço e passa a comandar a cena, do princípio ao fim (DEGLI-ESPOSTI, 1996,84, 90).

Enquanto os longos close-ups que permitem Orlando dominar o enquadramento são freqüentes, quando a personagem aparece como homem, pode-se observar que já Lady Orlando é filmada de corpo inteiro (full figure shot), ou a metade do seu corpo (médium shot).

Ao final da primeira parte do filme, os close-ups de rosto minimizam a importância das roupas de Orlando e do próprio comportamento da personagem, maximizando a importância de suas palavras e de seus pensamentos. Na segunda parte do filme, a ênfase é mais sobre o corpo feminino de Orlando, sobre a sua beleza (...). Além disso, na segunda parte do filme, a câmera mostra Lady Orlando totalmente enquadrada ao espírito da época (século XVIII). Para ilustrar esta observação, pode-se lembrar o momento em que Orlando entra no salão da condessa e se vê alvo dos olhares masculinos. Naquele momento, então, a câmera mostra-a de olhos baixos, e a cena {cena 51} é rodada, quase todo o tempo, do ponto de vista do arqueduce (...).

A autoridade feminina de Orlando parece arrefecida, especialmente por causa de um outro recurso cinematográfico, através da utilização dos ângulos da câmera. As tomadas de Orlando como homem eram, freqüentemente, feitas por um ângulo baixo (como quando ele orgulhosamente mostra a Sasha a sua propriedade); ou por tomadas feitas de cima (como quando Orlando fica sobre a ponte, olhando o gelo quebrar, quando se senta escarranchado na escada da biblioteca ou quando anda pelas muralhas com o rei Charles II, e quando sobe em uma torre para receber a Ordem do Banho (Order of the Bath)

(CRAFT-FAIRCHILD, 2001,37-38).

Assim, pode-se observar que a personagem Orlando não é retratada do mesmo modo como homem e como mulher, ou que os ângulos da câmera, ou o modo como as tomadas são feitas sugerem tons e realces diferentes, em momentos diferentes da narrativa. Há uma tomada única no filme, em que o ângulo da câmera é alto, e Orlando, após a mudança de sexo, no Oriente, pode ser visto sob um ponto de vista quase aéreo. Trata-se de uma cena em que Orlando aparece andando em cima de um camelo, ao deixar Constantinopla (cena 46), e que corresponde a uma seqüência no livro em

que a mesma personagem deixa a cidade, montada em um burro (capítulo 3). Nessa cena, Orlando aparece no meio de um grupo de pessoas, de forma que se mistura com as demais, causando um efeito de esmaecimento do poder da personagem, que, até então, como homem, sempre era realçada pela câmera em situações em que se destacava daqueles que a rodeavam. Ironicamente, a cineasta estaria colocando em dúvida o fato de que Orlando mudara de gênero sem que isto houvesse feito a menor diferença¹⁰⁴. Talvez a afirmação não fosse tão verdadeira assim (CRAFT-FAIRCHILD, 2001,38).

A diferença entre as duas partes do filme é também marcada pelo ritmo da filmagem. Observa-se que, quando Orlando desempenha o papel masculino, há mais cenas de movimento, como patinações na neve (cena 14) (capítulo 1), caminhadas por Londres (cena 19) (capítulo 1), pelo deserto (cena 46) (capítulo 3). Mas, quando esta desempenha o papel feminino, os seus movimentos tornam-se mais restritos, como quando aparece arrumando-se no quarto (cena 48), perambulando vagarosamente pela galeria da mansão (cena 49) (capítulo 4), ou deitada com o amante (cena 57) (capítulo 5).

Além de tudo, é possível, ainda, perceber, que enquanto no papel masculino, os olhares de Orlando para a câmera são acompanhados por afirmações ou interpretações sobre o que está ocorrendo em cena, ao contrário, ao exercer o papel feminino, esses olhares já são mais rápidos, mais lacônicos ou, simplesmente, tais olhares vêm acompanhados de falas sobre tópicos tradicionalmente considerados masculinos.

Uma das seqüências de imagens mais memoráveis do filme é quando Sally Potter faz uma representação grotesca de uma outra personagem ilustre da literatura inglesa, buscando transmitir, em um outro meio, todo o clima de sordidez que parece caracterizá-la. Virginia Woolf, habilmente, sinalizou o aspecto fétido e asqueroso de Nick Greene e a diretora Sally Potter soube usar, metonimicamente, as mãos imundas do poeta que, conjugadas à sua gestualidade vulgar, fazem o espectador visualizar, como um correlato objetivo (objective correlative), toda a imundície interna da personagem.

"NICK GREENE (...) com as mãos imundas, manchadas de tinta - para as quais ORLANDO olha, fixamente, como se estivesse fascinado (cena 27)"¹⁰⁵.

Combinada com esse aspecto exterior grosseiro, a sintaxe da personagem é perversa, cheia de segundas intenções e que trai a sede de riqueza, de adquirir propriedade do seu emissor, tão em harmonia com as exigências do sistema capitalista. Numa perspectiva em que a literatura, em que a poesia se torna um bem de consumo, pronto para ser trocado por mercadoria, ouve-se Nick extorquir dinheiro de Orlando e referir-se à "sagrada arte da poesia", o que soa irônico ao leitor, como soa para a platéia:

Tudo o que podia dizer, concluiu, {batendo o punho cerrado na mesa}, é que a arte da poesia estava morta na Inglaterra. (WOOLF, 1978, 49).

(...) a grande época da literatura passou. A grande época da literatura {foi} a grega. A época {elisabetana} era inferior à grega, em todos os aspectos. Naquele tempo, os homens acariciavam uma divina ambição que ele chamava La Gloire (pronunciava "Glor" {para que Orlando, a princípio, não percebesse o que queria dizer}) (IBIDEM, 50).

Tivesse eu uma pensão de trezentas libras por ano, paga trimestralmente e viveria só para a "Glor". Ficaria na cama, todo dia de manhã, lendo Cícero. Imitaria seu estilo de tal modo que não nos pudéssemos distinguir um do outro. A isso é que eu chamo literatura- dizia Greene - , isso é que eu chamo a "Glor". Mas é preciso ter-se uma pensão, para se poder fazer isso (IBIDEM, 51)¹⁰⁶.

Este trecho do livro de Virginia Woolf encontra-se condensado na adaptação filmica de Sally Potter, da seguinte maneira.

Nick Greene- (...) Dói-me muito dizer isso- porque eu amo a literatura como amo a vida - mas a arte da poesia está *morta* na Inglaterra.

(...) se eu tivesse uma pensão de três mil libras por ano, paga trimestralmente, poderia viver somente para a literatura. Passaria a me dedicar a escrever de forma primorosa.

(...) (em um tom de voz mais baixo). Mas, infelizmente, é necessário ter uma pensão para isso.¹⁰⁷

Apesar dos cortes e de Sally Potter não se ter referido aos comentários feitos por Virginia Woolf à questão do plágio literário, a adaptação mantém a mesma linguagem subversiva da personagem Nick Greene, que trai valores destorcidos. Sally Potter transpõe para o meio filmico, aqui e ali, os mesmos ou quase os mesmos sintagmas, como se observou acima, mas o uso do discurso direto na tela dá mais força ao argumento ("é que a arte da poesia estava morta na Inglaterra", o estilo indireto, passa ao direto, *The art of poetry is **dead** in England*). Toda a irritação e revolta da personagem, referida no livro quando o escritor bate a mão na mesa com força, encontra uma equivalência no acento, no timbre e volume de voz da personagem, pois no script, como se pode observar, a palavra *dead* aparece marcada. A fala manhosa e matreira daquele sujeitinho desprezível ainda se insinua no seu tom de voz mais baixo (sotto voice), uma modulação que Sally Potter deixa registrada no roteiro de trabalho do filme.

Um outro modo de externalizar os sentimentos das personagens é que, enquanto o romance utiliza flashbacks para representar o burburinho da vida interior dessas personagens, a câmera, aqui e ali, se detém sobre uma imagem ou um rosto, convidando o espectador a compartilhar das associações do protagonista. É o que ocorre na cena em que Orlando banha os pés de Shelmerdine (cena 56), uma seqüência inserida na adaptação filmica e que mostra a submissão feminina, representativa da época vitoriana. Uma submissão que tem a ver com a conquista da terra, com a conquista da mulher pelo colonizado, na visão anticolonial de Sally Potter. E, então, a câmera, num plano subjetivo, detém-se em uma chaleira de água e a ilumina. Aquele efeito de reflexo de luz obtido pela câmera traduz metonimicamente ou indicia a domesticidade vitoriana e a submissão da mulher,

The Great Hall, agora, tem um ar vitoriano - cortinas pesadas e escuras, nas janelas, uns lampeões a gás, um tecido grosso de lã verde sobre a mesa...

(...) Orlando gesticula na direção daquela sala, onde se encontram pendurados os retratos de seus antepassados; em seguida, derrama uma chaleira de água saindo vapor, numa tigela, junto à lareira. Gentilmente, abaixa um pé de Shelmerdine, colocando-o dentro da água. A luz do fogo e a água ficam refletindo no rosto de Orlando, enquanto ela fita os olhos de Shelmerdine¹⁰⁸.

De fato, o filme, com seu enorme poder visual, exacerba as ironias do estilo de Virginia Woolf, e a adaptação da cineasta busca, com sucesso, capturar a consciência do protagonista através de recursos cinemáticos contemporâneos. A todo o momento, Sally Potter subverte a expectativa convencional do espectador, quebrando a ilusão do cinema com uma forma nova de ler o filme, assim como Virginia também buscara desafiar o estilo do romance, usando um narrador não confiável, cujos fluxos de consciência percorrem séculos.

Constrói-se, então, no romance e, também, na tela, uma subjetividade que vai se delineando não através de velhos cenários inseridos em uma narrativa linear, mas em novas topografias que, no caso do romance *Orlando*, duram quatro séculos. Isto porque a personagem Orlando tem uma vida longa e uma visão de vários séculos, através do olhar feminino e masculino, um poder ímpar que é possuir uma visão ampla da existência humana, de nascer como homem e não como mulher, e atravessar diferentes séculos.

Os símbolos desses diversos séculos, dessas diversas épocas, encontram-se registrados na construção filmica através da arquitetura dos locais representados, como se pode perceber em relação à corte de Elizabeth I, com

toda a sua opulência. Ali, um close-up sobre a mão cheia de anéis da rainha é transposto do romance para a tela e causa um impacto na platéia, ao representar metonimicamente, a mão de Elizabeth, todo o poder da realeza e seus caprichos. O jogo de olhares e reflexos que compõem aquela cena sugere uma ideologia de opressão exercida pelo poder constituído que a câmera é loquaz em apresentar. Esta cena, aliás, funciona como um contraponto de uma outra, no início do filme, em que Orlando havia segurado um vaso cheio de água de rosas para a rainha lavar as mãos (cena 3),

Close-up de Orlando, quando uma pequena jarra de água de rosas é colocada em suas mãos. Ele {Orlando} cai de joelhos, respirando rápido, segurando a jarra, as pétalas de rosa flutuando na superfície brilhante da água.

Corte para, *Close-up* de dois dedos da rainha, cobertos de anéis, mergulhando na água - São mãos nervosas, atrofiadas, doentes, imperiosas. Os anéis refletem na luz e na água.

Corte para o rosto da rainha, enquanto ela olha zombeteiramente para Orlando. O rosto dele está rubro, cor-de-rosa, à luz tremulante das tochas, {o seu rosto} refletido na jarra de rosas¹⁰⁹.

Assim, o tema da submissão fica evidente, também, pela simetria das tomadas fílmicas, sendo que a primeira submissão, a de Orlando em relação a Shelmerdine, é uma submissão feminina movida pela paixão; a segunda, a submissão a um império, a uma figura que detém o poder colonial e que oprime o mais fraco, numa cena em que a ambigüidade, em que a fluidez de gênero é sugerida (OUDITT, 1999,124). É uma cena que recria uma experiência histórica que faz uma revisão da história por Sally Potter, a qual constrói uma versão reflexiva anticolonial, em que o abuso de poder do mais forte sobre o mais fraco, sobre o oprimido, sempre se destaca. Aquele excesso de opulência acaba ridicularizando as personagens retratadas, além de gerar um efeito de deflação cômica sobre a platéia. Aplicando as categorias de Genette, esse hipertexto de Sally Potter elabora transformações em relação a um texto que lhe é anterior, o romance de Virginia Woolf que, por sua vez, reelaborara a história e a literatura da Grã-Bretanha.

Ao condensar a memória de quatro séculos da história britânica e da literatura em um filme de noventa e três minutos, Potter traduz para a tela alguns pontos levantados por Virginia Woolf, como a opulência do imperialismo britânico, sugerido através de imagens que mostram desfiles de roupas exageradas e festas opulentas na corte (cena 4),

GREAT HALL
NO SALÃO NOBRE

A escura sala de banquete está iluminada por centenas de velas; um fogo arde na imensa lareira; uma longa mesa polida está inteiramente coberta de flores adocicadas, cor de laranja e amarela. (...) O vestido dela {da rainha Elizabeth} está elaboradamente coberto de jóias e bordados¹¹⁰.

A polifonia ou a pluralidade de vozes, dentro do contexto textual de *Orlando*, apresenta uma infinidade de vozes culturais que, ora se fazem ouvir, ora se escondem e, por mais oprimidas e sufocadas que sejam essas vozes, elas condensam uma variedade de acentos sociais, constituindo, assim, imagens referenciais e culturais, cujos símbolos sinedóquicos representam uma determinada comunidade, no caso de *Orlando*, o império britânico. Tal polifonia aponta para o ângulo dialógico em que vozes diversas se justapõem e contrapõem, remetendo a uma dimensão política.

Evocam-se, então, metaforicamente, as relações de poder entre filme e platéia "{enquanto} (...) o filme pressupõe um interlocutor pertencente a um determinado sexo" (IDEM), que, em *Orlando*, se direciona a um público feminista. Devido às denúncias que articula, bem como à fluidez de gênero, raça e contexto sócio-político em que se encontra investida a personagem Orlando, tal narrativa filmica não pressupõe a identificação com um público, racista, ocidental, europeu branco, na medida em que, satiricamente, aponta para ameaças sociais que questionam tensões associadas à problemática da diferença e da alteridade.

Mas, acima de tudo, o filme de Potter é sobre a viagem espiritual do protagonista para dentro de si próprio e, não simplesmente, sobre lutas sociais, políticas, econômicas, ideológicas. A viagem é um mergulho de descobertas pessoais, desdobramento de identidades ou amadurecimento da sensibilidade da artista, que, finalmente, nas últimas seqüências da narrativa, consegue publicar os seus manuscritos. E consegue, ao "crescer" no papel feminino, ser reconhecida como autora, passando a sujeito do próprio discurso.

E é através dessa viagem metaforizada pela narrativa de Sally Potter que é reiterado o sonho de liberdade pessoal, de liberação de gênero, propriedade e privilégios, pois, afinal, ouve-se o narrador dizer em voiceover, "Mas ela mudou. (...) Não mais se encontra presa pelo destino. E, desde que conseguiu se libertar do passado, descobriu que sua vida estava começando"¹¹¹.

Esta cena estaria em contra-ponto simétrico à cena 45, *Same person. No difference at all. Just a different sex* (POTTER, 1994,40). Enfim, questiona-se, igual ou diferente? Chegada ou partida? O fato é que, depois de uma

chegada, há sempre uma outra partida que se insinua, pois talvez, não haja lugar de chegada. A vida é sempre um chegar e um partir. Um começar e recomeçar. Uma grande viagem, que, na adaptação filmica de *Orlando*, é documentada por uma criança. Mas o que, afinal, estaria começando? Uma nova viagem, representada pela mão da criança? Uma nova era, em que são as imagens que falam? Em que as imagens ocupam a função de suporte da memória? Quem sabe, um novo tempo de mais liberdade e mais flexibilidade? Em que as imagens mostram um anjo andrógino sobrevoando a cena, ao som da trilha sonora do filme?

A música como um microcosmo do filme

Para focalizar questões de gênero no filme *Orlando*, a trilha sonora é de grande relevância, uma trilha que Sally Potter escreveu junto com David Motion, e em que questiona temáticas ligadas à liberdade sexual e androginia. Composta por Sally Potter (diretora do filme), por Jimmy Sommerville e David Motion, a música *Coming*, que ocupa um espaço central dentro dessa trilha sonora, ajuda a construir a cena final de *Orlando*, na voz do anjo Sommerville/Sommerville Angel, e é ouvida até o espectador acabar de ler todos os créditos exibidos na tela. A força semântica do texto melódico joga com elementos como divisão e ao mesmo tempo união, passado e futuro, masculino e feminino, terra e espaço cósmico, nascimento e morte. Ouve-se, então, uma melodia que joga com elementos contraditórios, na busca de uma síntese, que expresse sabedoria,

*I am coming! I am coming!
I am coming through!
Coming across the divide to you.
In this moment of unity
I'm feeling only an ecstasy
To be here, to be now
At last I am free-
Yes-at last, at last
To be free of the past
And of a future that beckons me.
I am coming! I am coming!
Here I am!
Neither a woman nor a man-
We are joined, we are one*

*With a human face
We are joined, we are one
With a human face
I am on earth
And I am in outer space
I'm being born and I am dying
(POTTER, 1994,62).*

O anjo celebra, com uma sensação de êxtase, a ruptura com a cronologia, com o tempo e o espaço, com a dualidade de gênero. Celebra o fato de estar liberto do passado, podendo reunir homem e mulher num único ser, assim pontuando, no filme, o tema da androginia, que é também central em Virginia Woolf. Essa figura andrógina paira no ar, entre Lady Orlando e sua filha, entre o céu e a terra. Flutua num entre-lugar espaço-temporal, ocupando uma posição de ambiguidade que parece sugerir a busca de uma possível identidade, ou possíveis indentidades, uma temática relacionada ao conceito de gênero.

Jimmy Sommerville, o falsetto que havia cantado, no início do filme, para a rainha Elizabeth, a serenata *Fair Eliza*, 400 anos antes, é quem assume a voz do anjo (SHAUGHNESSY, 1996, 45). Esse tom feminino indica as subjetividades fluidas do filme, que dominam vários níveis da obra de Sally Potter, passando pela voz do cantor Jimmy Sommerville, que expressa, no seu timbre, o masculino e o feminino.

A respeito dessa caracterização, Sally Potter assim se expressa,

Quanto mais eu convivía com Orlando e tentava construir uma personagem ao mesmo tempo masculina e feminina, quanto mais absurdo me pareciam os conceitos de feminilidade e masculinidade.

A essência do ser humano - presente no homem e na mulher - é que predominou¹¹².

Segundo o crítico Nicola Schaughnessy, a imagem-síntese ou a imagem andrógina do anjo que invade a cena final do filme é um recurso metacinemático pós-moderno, que põe em relevo os métodos do processo de criação do próprio filme. Talvez se trate de uma estratégia teatral, que leve a audiência a refletir sobre a impossibilidade de se filmar o texto de Virginia tal como ele é. (SCHAUGHNESSY,1996,49).

Esta cena deixa a narrativa do filme em aberto, suspensa, como o próprio anjo. E, em seguida, o espectador se depara com o olhar fixo de Orlando ao final do filme, talvez indagando se não seria importante o lugar do andrógino, representado pelo anjo.

A inclusão da música no filme é um ato de recriação do romance de Virginia Woolf (1928), sendo considerado um elemento diegético, pelo fato de fazer parte da própria narrativa, logo, articulando-se com o que é contado na tela. "Diegesis", sinônimo de "estória" ou "histoire" ou "story", refere-se, no cinema, àquilo que é representado ou que remete a todos os elementos denotativos da história, incluindo a própria narrativa, as dimensões espaço-temporais aí implicadas, as personagens e os acontecimentos narrados. Remete até à própria história, que é percebida pelo telespectador; portanto, a "diegesis" é uma construção imaginária que ajuda a construir o tempo e o espaço fictícios em que o filme acontece (STAM, 1999,38).

Assim, uma função importante desse elemento diegético no filme, o anjo que entoava a trilha musical, é narrar, através do canto, um protagonista igualmente andrógino. A subjetividade pós-moderna está implícita no aspecto visual não só do romance, mas também do filme, que busca exteriorizar o fluxo da consciência do protagonista através de imagens. A câmera, ao cumprir o papel de contadora de histórias, não se cansa de mostrar essas imagens, sempre lidando com significados não confiáveis relacionados a gênero e brincando com identidades fluidas - tudo isso exposto de um modo subversivo. Ao comentar o impacto visual que o romance de Virginia Woolf exercera sobre ela, quando o havia lido pela primeira vez, Sally Potter explicita,

A primeira vez que li *Orlando*, foi quando eu ainda era adolescente, lembro muito bem da experiência, pois tive de ficar vendo na minha mente, tudo o que se passava no livro como se fosse um filme. A experiência era visual (...). Naturalmente que o processo de adaptação não foi tão simples como havia imaginado. Mas o meu primeiro instinto - de que o livro se sustentava basicamente sobre imagens, e que portanto, era eminentemente cinemático - foi confirmado pelo diário de Virginia Woolf, em que escreve sobre a sua tentativa de 'exteriorizar a consciência' do personagem, em *Orlando*. Em outras palavras, o que fizemos foi usar imagens para traduzir monólogos literários abstratos que sugerissem a maquinária secreta de uma mente em funcionamento, de tal maneira que o mundo exterior (...) se tornasse uma expressão da complexidade do mundo interior¹¹³.

Logo, essa visualidade do romance é repassada para o filme, e a presença da música entoada por um anjo subversivo sugere, através das imagens combinadas com um discurso direto, a questão da instabilidade identitária. Utilizando-se de uma narrativa não linear, a paródia construída no filme revisita o romance de Virginia como um texto pós-moderno e, nesse texto, o tema da androginia, tão bem representado pela atriz Tilda Swinton no papel de Orlando, sobressai como uma linha mestra do filme, a exemplo do livro do mesmo nome.

O anjo andrógino, no centro dessas temáticas anti-ilusionistas, está em conformidade com a própria construção da narrativa do filme, pois Orlando, ao assumir primeiramente uma identidade masculina, é desempenhado por uma atriz feminina, Tilda Swinton; enquanto que o papel da rainha é desempenhado por um homossexual. Ainda brincando com a ambigüidade sexual, percebe-se que, quando a personagem Arqueduke Harry se anuncia como "o emissário de sua majestade" (POTTER, 1994,35)¹¹⁴, o gênero do monarca muda, do mesmo modo que o gênero de Orlando se altera, ao final deste segmento (IBIDEM, 40). Também o companheiro de Lady Orlando, o cigano (She)Imerdine, contém, no seu próprio nome, o gênero oposto (she), subvertendo as convenções que desejam definir e fixar os gêneros.

Surge, com a presença do anjo andrógino, uma narrativa alternativa para desafiar o modelo canônico dominante no cinema e, como no teatro de Brecht, cria-se uma distância com a audiência, que acaba com qualquer ilusão do espectador estar assistindo a um filme. No momento em que o anjo entoava o seu canto, e mais adiante, quando o vídeo substitui a caneta usada pela protagonista no início do filme e Orlando, insistentemente, dirige-se à câmera, novamente quebra-se a ilusão do espectador estar no cinema, assistindo a um filme. E que seria "ilusão"? E que seria 'realidade'? Considerando que a era da pós-modernidade é a era midiática, e o que é mostrado na câmera soa tão real quanto um acontecimento do dia-a-dia da vida de cada um, conclui-se que a imagem transmitida pela mídia pode ser vista como um modelo performático sofisticado, uma outra forma de realidade, que embaça os limites entre fato e ficção ou - quem sabe? - desafia e expõe vários níveis de "realidade".

Além disso, pode-se ler, também, nas entrelinhas do filme, que, na sociedade contemporânea, a singularidade da obra de arte passa a ser plural e se populariza, veiculada por suas reproduções tecnológicas, pelos novos meios de comunicação, o que é denunciado por Walter Benjamin no seu conhecido *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (BENJAMIN, 1968, 217-251). De fato, a aura dessas obras possivelmente se esvai através de sua veiculação e reprodução em massa.

Jean Baudillard lembra, então, que a cultura pós-moderna é "dominada pelo simulacro, uma palavra que remonta a Platão e que se refere à cópia sem original". Logo, a experiência que se tem da arte, hoje, é em forma de reprodução em massa, baseado num processo em que a cópia e a imagem passam a ocupar o lugar do 'real' (BAUDRILLARD apud ALLEN, 2000, 182-3).

Nas seqüências finais do filme, há uma câmera de vídeo manuseada por uma criança (Jessica Swinton), herdeira de Orlando. O último olhar de Orlando para a câmera é acompanhado pela música *Come*, cantada pelo anjo andrógino, que paira sobre as seqüências finais do filme, "At last I'm free,

neither a woman nor a man; we are joined, we are one; on earth and in outer space". Finalmente, estou livre, nem homem nem mulher; estamos juntos, somos um; na terra e lá no espaço". Assim, os olhares que Orlando dirige à câmara levam a personagem para fora do espaço ilusionista do cinema.

Na cena final, quando a criança aparece filmando, é como se desejasse passar para o espectador uma metacomunicação sobre o próprio ato de filmar, sobre as imagens da contemporaneidade. São imagens não profissionais, apresentadas do ponto de vista de uma criança, que sugerem que se veja e se considere a forma artística com liberdade, com a liberdade tematizada na melodia do anjo e como Sally Potter recriara a obra de Virginia Woolf em seu filme - com a liberdade dos gestos de uma criança. Assim, Orlando termina a sua história, do mesmo modo como iniciara, como uma trajetória de desenvolvimento pessoal e busca de liberdade.

O apelo final de Orlando, *look*, pode estar chamando a atenção do espectador para o trabalho de Virginia e também, principalmente, de Sally Potter. E Jimmy, que encarna a figura do anjo, não só testemunha esse momento de registro pela imagem do vídeo, como havia testemunhado o instante em que Orlando herdara a propriedade, já que se ouvira também a sua voz, no início do filme, quando a rainha Elizabeth I presenteou Orlando com a mansão. Logo, testemunha perdas e ganhos. "A vida é um saldo de perdas e ganhos" - parece o anjo andrógino dizer à platéia. E, com a perda da propriedade, *Orlando* de Sally Potter rompe com a linhagem da família, passando para mãos estranhas aquela casa secular, que representa o poder colonialista e, com ela, o peso da tradição, da nobreza inglesa. A casa que representa o passado deve ser deixada para trás e ser vista como um bem capitalista, uma propriedade a ser permutada como um bem de consumo. Quem sabe, ela represente a herança da própria Inglaterra? E a época contemporânea endossa tudo isso, inclusive pela própria aparência andrógina de Quentin Crisp, que representa valores alternativos, desejando instaurar novos paradigmas (OUDITT, 1999, 125).

A personagem Orlando, de Potter, trazida mais para a contemporaneidade, não é uma poetisa, mas uma escritora. Não é mais a dona de uma grande propriedade, o que é visto mais como liberação do que como perda, pois o passado é encarado como uma armadilha, como algo que reforça identidades de gênero de forma não apropriada, de modo rígido.

A protagonista do filme de Sally Potter não precisa nem de casamento nem de filho, sendo capaz de deixar para trás a sua consciência de classe, exultando-se com a idéia da ambivalência sexual. Sendo, nas palavras de Jimmy, nem homem nem mulher, pois o anjo parece ter sido liberado da casa e, no seu lugar, apareceu como uma identidade andrógina. Logo, o voiceover e a canção final, em outras palavras, estão em acordo com essa consciência de classe de Virginia Woolf. E também de Sally Potter.

Sally Potter dá, então, origem a um novo texto, que é fruto do original, mas que se volta para o futuro. E, quando a filha de Orlando filma a mãe sentada nas raízes de uma árvore de carvalho, na seqüência final, o futuro do filme supera o passado literário, como se evidenciasse que o filme nasceu do romance, mas conseguiu transcendê-lo. Assim como o filme é superado por uma câmera de vídeo manuseada pelas mãos trêmulas da criança, também o filme é superado pelo vídeo e o ponto de vista final é o da próxima geração, que faz contraponto com o hino de liberdade do anjo andrógino.

Essas tradições e esses meios, competindo uns com os outros, marcariam o nascimento de uma nova era tecnológica, que delimita a divisão entre o velho e o novo, além de tratar da divisão de gêneros, de convenções culturais e estéticas. Será que o anjo de Potter quer sugerir que literatura deve morrer para encontrar um novo caminho, como o cinema ou, mais radicalmente, o vídeo? Será que Potter está matando o anjo da casa, papel tradicional desempenhado pela mulher, uma figura reverenciada e, ao mesmo tempo, inibida, especialmente na época vitoriana? Estaria, enfim, o anjo propondo um novo paradigma social e político? Um olhar desafiador para as questões de gênero? Uma narrativa mais plural, e invocando mais liberdade?(OUDITT, 1999, 119).

Notas

⁸³ “While I was performing ‘Man to Man’, I began to think of *Orlando*, a book I ‘d read when I was fifteen (...). ‘Man to Man’ (...) is a monologue text (...) about a woman in Germany in the Thirties. When her husband dies, she takes on his identity because she needs his job, and then lives out the rest of her life as a man. Incidentally, this piece is now being made into a film, which I hope will be released after *Orlando*.

(...) Sally Potter came to see my show. She rang me up afterwards, invited me to tea, and over tea asked me. “Have you ever thought of making a film of ‘*Orlando*’? I said, “Funny you should say so,” and she said, “Well, bingo.” At the very beginning, for about eighteen months, it was just the two of us, the idea, and the book. There was no script, no money, no producer.

(...) *Orlando* was my first experience of Virginia Woolf, but afterwards I became quite devoted to her as a writer because I felt so personally addressed by *Orlando*, and I read as much of her as I possibly could. I still have particularly great affection for ‘A Room of One’s Own’, which I read when I was a student at Cambridge and studied in depth.(...)”

Orlando is crucially a novel about writing, and this was one of the really thorny problems that we had in attempting this adaptation because it’s so crucially

about the development of a writer's voice and a writer's consciousness, and we tackled it repeatedly. We became aware that we could not make this film about filmmaking in the same way that this is a novel about writing. Relatively later on, actually, we made a decision to retain the central theme of *Orlando* as an artist.(...) because it's so centrally about the development of an artist's sensibility, but during those four years of adaptation one tries everything (...).

As anyone who's ever attempted an adaptation of a classic text of any kind knows (...) the first rule of adaptation is to be as ruthless as one possibly can because one needs to test one's own sense of what (...), the spirit, of the original piece of work is, and one can only find that out by chopping off its limbs to see which organs it cannot live without. By experimenting over these four years. By experimenting over these four years, we began to notice what we felt were essential organs for the survival of the spirit of the novel" (WEST, 1993, 18-20).

⁸⁴ (...) "*Orlando* became a personal catchword for work that dared to epic, non-realistic and completely believable in its own terms.

(...) I set about this in the usual ways, reading and re-reading the book, her other novels and diaries- in fact, anything pertaining to *Orlando* and its genesis (including Virginia Woolf's own sources), then writing and re-writing (...), and finally successive drafts of the screenplay. I made endless diagrammatic plots to help strip things back to the bone, find the guiding principles, and reconstruct the story from the inside out.

As I was a relative beginner at telling stories, this process was both uncomfortable and educative.(...) with *Orlando* I found myself falling in love with narrative. The journey of adaptation became a vehicle for learning –not just about history, costume and literature – but also about storytelling itself and search for the essential. Because *Orlando* the book breaks so many rules, dances through so many literary forms, and plays with such thematic complexity, my task became one of simplification, narratively, thematically and structurally. Although the book was already a distillation of 400 years of English history (...) the film needed to distil even further.

In the last year of writing, on the advice of my story editor Walter Donohue, I put the book away entirely and treated the script as something in its own right (...). Whereas the novel could withstand abstraction and arbitrariness (such as Orlando's change of sex), cinema is more pragmatic. There had to be reasons (...). In the book it is Queen Elizabeth who bestows Orlando's long life upon him (...)

whereas in the book it remains unexplained. And Orlando's change of sex in the film is a result of his having reached a crisis (...) of masculine identity. On the battlefield he looks death and destruction in the face and confronts the challenge of kill or be killed. It is Orlando's unwillingness to conform to what is expected of him as a man that leads- within the logic of the film – to his change of sex. Later, as a woman, Orlando finds that she cannot conform to what is expected of

her as a female either, and make a series of choices which leave her, unlike in the book, without marriage or property- and with a daughter, not a son.

These latter changes seemed to me entirely consistent with Virginia Woolf's views in her other works on the condition of women's lives (especially in *A Room of One's Own*).

(...) *Orlando* was, of course, originally written as a spoof biography of Vita (...). I decided to 'disentangle' the film from its biographical references, which also permitted a more biting and satirical view of the English class system and the colonial attitudes arising from it.

(...) Orlando's loss of property and status in the twentieth century takes on a different significance. While Orlando's disinheritance is a symptom of the second-class status of women, there is also an aspect which is worthy of celebration-the loss of privilege and status based on an outdated English class system.

I also decided to give Orlando's love affair with Shelmerdine a rather different significance. It is impossible to think about the twentieth century without acknowledging the role of the USA in world affairs. For this reason I decided to make Shelmerdine an American, and give him the voice of the new world – the romantic and revolutionary view of the beginning of the American Dream. Their paths cross at the dawn of the Industrial Revolution and at the height of gothic romanticism. Shelmerdine functions as the one looking to the future while Orlando is apparently still trapped in the past. In the book Orlando's marriage with Shelmerdine loosely envelops the last part of the story. In the film they meet and then definitively part. Orlando's story does not end in the arms of a romantic savour but in accepting responsibility for her own life in the present.

(...) I tried writing the whole screenplay in verse; I tried an intimate voiceover. And finally, with Tilda Swinton's help, I settled on Orlando's looks and addresses to camera. I wanted to convert Virginia Woolf's literary wit into a cinematic humour.

(...) The novel ends in 1928, but in order to keep faith with Virginia Woolf's use of real time in ending the novel (...), the film had to end when it was completed – in 1992. I experimented with various ending during the writing stage, but the ending only reached its final form after everything else had been shot, (...) in an attempt to think myself into Virginia Woolf's consciousness. What might she have done with the story had she lived until 1992? (...) It seemed clear that I had to refer to both the First and Second World Wars (...), and there had to be a cinematic equivalent of what had happened to that kind of consciousness post-war, particularly through the arrival of the electronic age.

All these changes (...) (dropping characters and scenes, writing poems and dialogues) were really manifestations of one central drive, which was the drive towards the central meaning of the book (...). I wanted to eliminate the unnecessary, and saturate with meaning what remained. (...) I kept asking myself the most difficult question? 'But what is this really about?'

The answers came slowly. It gradually seemed to me that Orlando was, at its heart, a celebration of impermanence. Through the vehicle of Orlando's apparent immortality we experience the mutability of all things and relationships. This brings with it both a sense of loss (of the past) and a feeling of joy (of a possible future). The film ends on a similar metaphysical note to the book, with Orlando caught somewhere between heaven and earth, in a place of ecstatic communion with the present.

But what of Orlando's change of sex, which provides the most extraordinary narrative twist? (...) The longer I lived with Orlando and tried to write a character who was both male and female, the more ludicrous maleness and femaleness became, and the more the notion of the essential human being (...) predominated." (...)

Sally Potter

December 1993.

⁸⁵ "A boat is revealed trapped under the ice, a woman frozen on the deck, her lap full of red apples. There are apples all over the deck, suspended in the frozen water around her.

We hear murmured sounds of admiration for this scene. The ice has been cleared for King James. He kneels surrounded by courtiers. They are all following his gaze, peering down with great amusement all the icy tableau.

London Bridge towers above them. King James turns and leads the group towards the Royal Enclosure. His servants skate ahead"(...) (POTTER, 1994,11-12).

⁸⁶ "The frenzy of the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands" (WOOLF, 1956,57).

⁸⁷ "The treachery of women" (cena 20). (POTTER, 1994,21

⁸⁸ (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 turns and looks into the camera).

(To camera) -that is, I"- (POTTER, 1994,3).

⁸⁹ But when he - that is

⁹⁰ very interesting person

⁹¹ ou it would never have worked; a man must follow his heart"

⁹² "The England of Elizabeth is gold and red, that of James grey and silver, the eighteenth century is dominated by a powdery blue, (...) For the moment when Orlando becomes a woman, we draped the room with white...It is the lighting that brings it all to life" (GLAESSNER, 1992,14).

- ⁹³ “Orlando’s shapely crimson doublet
 (...) The rings flash” (POTTER, 1994,4-5).
- ⁹⁴ (...) “laying silver carpets upon the ice for him to step on”
- ⁹⁵ “Sun streaks in through the high window. (...) Orlando opens his eyes and slowly
 Takes off his long white wig, revealing long golden hair undeneath” (POTTER,
 1994,40)
- ⁹⁶ “ORLANDO is walking slowly through the Long Gallery. She is wearing a white
 dress” (POTTER, 1994,42)
- ⁹⁷ “Orlando’s clothing also changes- from her pale decorated eighteenth-century
 clothes (...) to a dark-green Victorian jacket” (POTTER, 1994,49).
- ⁹⁸ “Suddenly there is shrieking whistle and the thundering sound of an approaching
 steam train.
 The scene is enveloped in a cloud of steam.
 ORLANDO just manages to keep the horse under control.
 ORLANDO, What’s that?
 SHELMERDINE- It’s the future! (POTTER, 1994,52).
- ⁹⁹ “A lot of those images represent what for a lot of my life I have been struggling
 against, whether it be inheritance or symbolic inheritance and all that it hides.
 But then whatever a camera looks at, it glamorises, and there is a beauty in all
 those shapes and textures (...) {I} tried to subvert what is being set up – that
 seemed to me a useful way of looking at English history. In each scene, each
 frame even, there is an element of contradiction which makes it not, I really
 hope, just a glorification of the English heritage” (FRANCKE, 1993 b, 5).
- ¹⁰⁰ “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 Pagan who had started up under the moon in the barbarian fields of Africa”
 (WOOLF, 1956,13).
- ¹⁰¹ “I needed to ensure that Orlando was a loveable character. The clue was to
 highlight Orlando’s essential innocence”, (POTTER, 1994, XI)
- ¹⁰² “As Orlando walks furiously through the maze, turning and twisting between
 the high the high clipped hedges, the pale sunlight is gradually replaced by the
 damp swirling mist of the Victorian era” (POTTER, 1994, 49).
- ¹⁰³ “Orlando, who has been sitting alone playing with her fan and appears to be
 confused about what is expected of her, is ushered by Addison into the poets’
 circle” (POTTER, 1994,45).

¹⁰⁴ (no difference at all).

¹⁰⁵ NICK GREENE (...) with his filthy, ink-stained hands- which ORLANDO stares at fascinated (POTTER, 1994,27).

¹⁰⁶ “All he could say, he concluded, banging his fist upon the table, was that the art of poetry was dead in England. (WOOLF, 1956, 88).

(...) The great age of literature is past; the great age of literature was the Greek; the Elizabethan was inferior in every respect to the Greek. In such ages men cherished a divine ambition which he might call *La Gloire* (he pronounced it *Glawr*, so that Orlando did not at first catch his meaning) (...) (IBIDEM, 88-90).

Had I a pension of three hundred pounds a year paid quarterly, I would live for *Glawr* alone. I would lie in bed every morning reading Cicero. I would imitate his style so that you couldn't tell the difference between us. “That's what I call fine writing”, said Greene. “That's what I call *Glawr*. But it's necessary to have a pension to do it”(IBIDEM, 90).

¹⁰⁷ Nick Greene- (...) It hurts me to say it- for I love literature as I love life- but the art of poetry is *dead* in England.

(...) Had I a pension of three hundred pounds a year, paid quarterly, I'd live for literature alone. I'd dedicate myself to fine writing. (...)”

(Sotto voice. But, sadly, it is necessary to have a pension to do it (POTTER, 1994, 27).

¹⁰⁸ “The Great Hall now has a Victorian look to it – heavy dark drapes at the windows, some gaslight fixtures, a baize cloth on the table...

(...) Orlando gestures at the Hall with its ancestral portraits, then pours a kettle of steaming water into a bowl by the fire. She gently lowers *Shelmerdine's* foot into the water. The firelight and the water send reflections rippling across Orlando's face, as she gazes into *Shermerdine's* eyes” (POTTER, 1994,52-53).

¹⁰⁹ “Close-up of Orlando as a small bowl of rosewater is thrust into his hands. He sinks onto his knees, breathing rapidly, holding out the bowl, rose petals floating on the glinting surface of the water.

Cut to,

Close-up of the two Royal ringed hands descending into the water- they are nervous, crabbed, sickly, imperious hands. The rings flash in the light and water.

Cut to the Queen's face as she looks quizzically down at Orlando. His face is flushed, rosy in the flickering light of the torches, reflected from the bowl of rosewater” (POTTER, 1994,5-6).

¹¹⁰ "GREAT HALL

The dark panelled banquet hall is lit by hundreds of candles; a fire blazes in the huge fireplace; a long polished table is covered entirely with orange and yellow sugared flowers.

(...) Her {Queen Elizabeth's} dress is elaborately jewelled and embroidered" (POTTER, 1994,6).

¹¹¹ "But she has changed (...) She is no longer trapped by destiny. And, ever since she let go of the past, she found her life was beginning" (POTTER, 1994, 61), (cenas 64, 65).

¹¹² "The longer I lived with *Orlando* and tried to write a character who was both male and female, the more ludicrous maleness and femaleness became, and the more the notion of the essential human being-that a man and woman both are-ore-dominated" (POTTER, 1994,xiv).

¹¹³ "When I first read *Orlando* as a teenager, I remember quite clearly the experience of watching it in mind's eye, as if it were a film. The experience was visual (...). The process of adaptation was, of course, not as simple as I had anticipated. But my first instinct -that the bookk worked primarily through imagery, and was therefore eminently cinematic- was affirmed in Virginia Woolf's diaries where she writes of her attempt with *Orlando* to 'exteriorise consciousness'. In other words, we set out to find images rather than abstract literary monologues to describe the secret machinery of the mind in such a way that the outer world (...) became an expression of inner complexity" (POTTER, 1994,ix)

¹¹⁴ "emissary of Her Majesty"



Confluência de signos na construção de um conto de fadas?

As narrativas constituem um espaço relativamente seguro para que se possa criticar uma determinada cultura, e os contos de fadas, no futuro do pretérito, permitem que o receptor experimente as hipóteses alternativas mais absurdas e fantásticas, já que tudo se passa no imaginário. Através dessas narrativas, que levam a uma atividade lúdica e implicam em um distanciamento do real, o receptor se permite entrar, temporariamente, no universo da língua e da adivinhação, num exercício que estimula a sua fantasia. Ao vivenciar, no jogo dramático, esse mundo do faz de conta, o receptor observa as experiências humanas, não importa quão absurdas elas possam parecer, conseguindo sistematizar e impor-lhes uma certa ordem. (AMARILHA, 1997,77).

As narrativas dos contos de fadas, que propõem um desafio cognitivo entre os limites da ficção e da realidade, são, para Jung,

Produtos da fantasia e da expressão "espontânea" do inconsciente, da mesma forma que os sonhos, pois os contos e os sonhos possuem estrutura dramática, com personagens, conflito e solução. Segundo Jung, os contos de fada são o resultado do relato de sonhos individuais nas sociedades primitivas. Nessa sociedade, tudo é vivido coletivamente (...). Em algum momento, algum indivíduo, revela, através dos sonhos, o conteúdo inconsciente da coletividade. Esse sonho, uma vez narrado para o grupo social, organiza-se em conto, sendo ampliado ou simplificado. Dessa forma, mantêm-se os eventos psicológicos em narrativas.

(...) Os contos preservam estruturas básicas da experiência humana e os arquétipos (...) são relatos simbólicos de situações vivenciais (AMARILHA, 70, 71).

Na narrativa de Sally Potter, através de uma viagem no tempo, com Orlando, o receptor reconhece o coletivo passado e o coletivo presente de uma determinada cultura, mais especificamente, da cultura da Grã-Bretanha. De posse desse material, será capaz de construir referências para o momento em que vive e para o futuro e, através de um diálogo com essas narrativas fantásticas, o receptor vê-se exposto aos mais diversos tipos de problemas e valores, tendo, a partir deles, a oportunidade de observar, de selecionar as próprias crenças.

Desse modo, o componente individual entra em confronto com o coletivo arquetípico dos contos de fadas, daí resultando o significado dessas narrativas. É o caso dos mitos, das lendas e das histórias de cada cultura, que subsistem, mesmo quando todas as explicações lógicas não funcionarem mais, pois as hipóteses fantásticas contidas nas histórias continuarão sempre a exercer uma força poderosa sobre o ser humano.

Orlando dialoga com essa rica reserva cultural dos contos de fadas, em que "nada é o que parece ser" (POTTER, 1993,26)¹¹⁵. Logo na abertura, mas também no fechamento do filme de Sally Potter, que são acréscimos ao texto de Virginia Woolf, o receptor pode divisar passagens do clássico *Alice No País Das Maravilhas*, de Lewis Carroll, em que a protagonista se acha sentada embaixo de uma frondosa árvore, lendo um livro. Enquanto, no livro de Lewis Carroll, Alice cai em um imenso buraco e volta no tempo, passando por mil e uma peripécias, Orlando também regressa no tempo quatro séculos para, finalmente, chegar até a contemporaneidade, numa viagem que poderia também ser associada à do Mágico de Oz ou à história de Peter Pan, que é uma personagem que não envelhece. Logo, magia e fantasia fazem parte do pano de fundo da história de *Orlando*, em que tudo, ou quase tudo, pode acontecer.

Enquanto, no livro de Lewis Carroll, Alice, na sua trajetória, passa por transformações físicas, assumindo uma estatura gigantesca que não lhe permite transitar pelos espaços que passa, algo similar ocorre com a personagem Orlando. Também ela sofre transmutações físicas, mais exatamente de gênero, de raça, e há uma cena, no filme de Sally Potter, em que Orlando mal consegue atravessar um espaço dentro de sua própria casa.

No romance de Virginia Woolf, no capítulo 4, vê-se a personagem atravessando a Longa Galeria de sua mansão, repleta de relíquias dos seus antepassados. Por duas vezes, o texto de Virginia repete, "estou crescendo", "estou crescendo", aludindo ao fato de estar amadurecendo e, por isso, perdendo as ilusões,

"Estou crescendo", pensou (Orlando), pegando, afinal, na candeia. "Estou perdendo algumas ilusões", disse, fechando o livro da Rainha Maria, "talvez para adquirir outras".
{E mais adiante,} (...) "Estou crescendo", pensou, pegando a vela. 'Estou perdendo minha ilusões, talvez para adquirir outras novas', e foi atravessando a longa galeria (WOOLF, 1978,96-97)¹¹⁶.

O que a tradução fílmica de Sally Potter metaforicamente faz com esse cenário repleto de quinquilharias é algo genial. Ela mostra, no seu cenário, um espaço claustrofóbico em que Lady Orlando é representada vestindo roupas tão rodadas que mal passam pelos móveis. A platéia pode, então, associar o que o filme mostra à situação da mulher no século XVIII, que vivia assim reprimida, sufocada, tolhida e reduzida aos espaços privados da casa, não lhe sendo permitido transitar muito pelos locais públicos (cena 49). Sally Potter toma emprestado as descrições de Virginia Woolf desse trecho do romance para lhes dar um tratamento singular,

Orlando caminha vagarosamente pela Longa Galeria. Está usando um vestido branco com uma enorme saia balão. Todo o interior da galeria está coberto por cortinas brancas- mesas, cadeiras, camas, até os quadros.

As saias de Orlando são tão grandes, que é difícil para ela negociar a sua passagem através daqueles móveis¹¹⁷.

O espectador sente todo o incômodo que afligira Lady Orlando, ao caminhar com aquelas roupas tão exageradas. As suas saias-balão mais pareciam quadros surrealistas, imagens oníricas ou representações teatrais. Esses trajes exageradamente femininos, focalizados nas tomadas paródicas de Sally Potter, poderiam remeter à visão carnalizada de Bakhtin, em que impera o grotesco. Enfim, a narrativa parece sugerir que o mundo é um palco e o indivíduo está no centro desse palco, em constante deslocamento interior ou exterior.

Ao ver essa representação claustrofóbica de Sally Potter e fazer um cotejo com as descrições de Virginia Woolf, em que se reitera o motivo "crescer, crescer, crescer", o receptor pode-se lembrar das cenas de Alice, que, depois de tomar o líquido de uma garrafa em cujo rótulo vê escrito "Beba", não mais consegue passar pela porta. Questiona-se, então, se, no intertexto dessa seqüência de Lady Orlando, não haveria uma Alice dialogando com a personagem.

Sob a ótica do lúdico, que transita pelos textos de Virginia Woolf e de Sally Potter, *Orlando* se afasta de uma abordagem em que predominam a verossimilhança e o princípio da causalidade. Os objetos escapam a uma

definição e a obra deixa, então, de conter significados ou valores definidos. Ao contrário, tudo depende da performance do protagonista. E os fenômenos invadem a consciência do leitor do romance ou do espectador, no caso da sua releitura fílmica, podendo ser essas narrativas comparadas, analogicamente, às representações oníricas, em que as conexões entre os fenômenos percebidos são tênues e evasivas (KEMP, 1990,99)

Um outro possível diálogo de *Orlando* com os contos de fadas seria com a história da "Bela Adormecida", em que, nesse triângulo, filme-romance-conto de fadas, vários motivos são reiterados. No romance, após Orlando dormir sete dias, para depois acordar transformado em mulher, ele aparece travestido e nu, em frente ao espelho do seu quarto de dormir, diante de três figuras ali prostradas, que haviam tentado acordá-lo ao som de trombetas, e estas eram a Castidade, a Pureza e a Modéstia, que poderiam evocar, ironicamente, as três fadas da história da Bela Adormecida,

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, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam, "Verdade! Verdade! Verdade!" E não podemos deixar de confessar, era mulher (WOOLF, 1978,76).

O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou despido. Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, foi mais arrebatadora. Sua forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher. (...) e a Castidade, a Pureza e a Modéstia (...) espiaram pela porta e atiraram à forma desnuda uma espécie de toalha que, infelizmente, caiu a algumas polegadas de distância. Orlando mirou-se de alto a baixo num grande espelho, sem mostrar nenhum sinal de perturbação e dirigiu-se, provavelmente, para o quarto de banho (WOOLF, 1978,77).

(...) Orlando não deu tais mostras de perturbação (IDEM)¹¹⁸.

O cenário em que ocorre a transformação de Orlando no romance de Virginia parece teatral e o uso das alegorias é um modo que a escritora encontra para fazer uma paródia de valores socialmente acreditados, que essa abordagem narrativa parece desafiar. Assim, articula-se a transgressão carnavalesca que desafia a dicotomia de gênero e as ideologias, os valores aí implicados, expressos através de uma representação teatral. Dentre os valores que são colocados em cheque, destaca-se "a Verdade", que é reiterada por três vezes, ao longo da narrativa, quando Orlando se transforma em mulher. Mas, a ironia maior está implícita nas entrelinhas do texto, pois se

sabe que não existe uma verdade apenas. Há a verdade da razão e a verdade da imaginação, bem como a verdade da intuição, da percepção, que é aquela que os artistas predominantemente possuem.

Apesar da tradução fílmica não utilizar essas alegorias, conserva-se na tela a transmutação de Orlando. Esta é tratada com naturalidade, não só pela romancista como pela cineasta, assim naturalizando as transformações mágicas, pois a personagem muda de sexo sem chocar ninguém, nem a si própria. A cena do espelho, construída por Sally Potter, revela, então, um belo corpo de mulher, que se contempla e, em seguida, olha para a câmera.

Um clima de erotismo parece desafiar a alegoria "Castidade", que aparece no romance, numa crítica ao puritanismo exacerbado da época vitoriana, no século XIX. Essa alegoria poderia remeter ao subconsciente do texto, que não é dito expressamente, mas sugerido através dessa alegoria, quem sabe, levando o leitor a rever o sentido simbólico do puritanismo, que, no período que sucedeu à segunda guerra mundial, voltou a ser enfatizado, com uma onda de repressão sexual.

Dentro dessa linha de transgressão, a personagem, sujeita às mais fantásticas metamorfoses, não se transmuta, depois de sete dias de sono, em *Branca de Neve*, nem em *Bela Adormecida*. Quem surge é uma ninfa, que se olha no espelho e se dirige prontamente à câmera, um elemento que faz parte da contemporaneidade e que pode soar um tanto anacrônico, dentro daquela cena em que domina a figura clássica da ninfa.

Orlando assume, nesse momento, um novo poder, o de fascinar a platéia com a sua beleza, e, na linha dessa narrativa fantástica, em que tudo pode se transformar em qualquer coisa, sabe-se que tudo é possível, inclusive alguém mudar de sexo. O tom casual do comentário da personagem para a câmera, "A mesma pessoa. Nenhuma diferença. Só o sexo diferente". Esse comentário ilustra, brilhantemente, o tipo de narrativa fantástica em que a lógica casual e linear não procede. As questões de gênero aparecem durante todo o filme, dentro de uma perspectiva que bem se enquadra à estética da carnavalização e que, com os seus efeitos de irrealidade, mostra que a narrativa mais se assemelha às histórias de contos de fadas. Contudo, não só a romancista, mas também a cineasta se esforça em desconstruir esses contos presentes no imaginário popular.

Dentre as desconstruções propostas pelas narrativas de Virginia Woolf e de Sally Potter, destaca-se uma paródia irônica e bem humorada do romantismo. O que aparece na tela, como uma releitura do romance, são os clichês de um romantismo estereotipado através de uma visão caricatural, cômica, absurda, que soa como uma farsa.

Contos que espelham o ideal romântico de um príncipe encantado ou um nobre cavaleiro são, *Cinderela*, em que, a Gata Borralheira se transforma em princesa da noite para o dia, salva pelo seu príncipe encantado; ou os cavaleiros da Távola Redonda, da corte do Rei Artur, que são conhecidos pela nobreza de caráter e fazem parte das lendas da Idade Média, revividas na época romântica.

Na história de Cinderela, quando o relógio soa doze badaladas da meia noite, ela deve voltar para casa, pois cessa, então, a magia. Então, ela volta a ser a Gata Borralheira e a carruagem se transforma na abóbora que sempre fora. No fim do primeiro capítulo do livro de Virginia Woolf, bem como na cena 20 do roteiro do filme de Sally Potter, o relógio sobre o rio Tâmis, o *Big Ben*, toca as 12 badaladas da meia-noite, mas, infelizmente, nenhuma mágica acontece, e Orlando sente-se deprimido, decepcionado pela traição de sua companheira Sasha, que marcara encontrar-se com ele para fugirem juntos, mas não aparece. A câmera subjetiva mostra a cena do ponto de vista de Orlando, que fica ali na neve, ouvindo as badaladas e olhando ao redor. Nesta cena, na adaptação filmica de Sally Potter, todos os sons são exacerbados para dar a impressão à platéia de como o sentido auditivo de Orlando se aguçara com a expectativa do encontro,

Uma criança grita, lá longe.

Orlando acaricia os cavalos inquietos e caminha para lá e pra cá, sob o luar, parando sempre que ouve um grito ou uma pisada.

(...) Um sino dá uma badalada. (...) O relógio bate duas vezes.

(...) O gelo rangendo sob os pés de Orlando. O gelo rangendo, aumentam os sons de coisas quebrando, (...) uma grande massa de fragmentos de gelo descem ruidosamente rio abaixo¹¹⁹.

Portanto, nada de mágico acontece, como ocorreria nos contos de fadas, mas, em uma outra cena, que faz contraponto a esta, algo ocorre. É o final do livro de Virginia Woolf, em que se ouve um relógio dar doze badaladas, uma seqüência que, aliás, é cortada por Sally Potter, na sua adaptação. No romance, ao soarem as dozes badaladas da meia-noite, o avião de Shelmerdine, marido de Orlando, aparece,

"Marmaduke Bonthrop Shelmerdine", gritou, firmando-se no carvalho.

O belo nome cintilante caiu do céu {semelhante a uma pena azulada como o aço} (...)

(...) Era quase meia-noite. A lua subia vagarosamente por cima do bosque. Sua luz levantava um castelo fantástico sobre a terra. Ali estava a grande mansão com todas as suas janelas {vestidas} de prata. (...) Bateu a primeira pancada da meia-noite. (...) O vento rugia em seus ouvidos. Mas, no rugido do vento, ouvia o rugir de um {avião} que se aproximava cada vez mais.

-Aqui, Shel, aqui! (...) O {avião} rompeu as nuvens e pairou sobre a sua cabeça.

(...) Quando Shelmerdine, agora um garboso capitão, bronzeado, rosado e altivo, saltou em terra, por cima de sua cabeça voou um pássaro selvagem.

-É o ganso! - gritou Orlando. - O ganso selvagem...

E a duodécima pancada da meia-noite soou, a doudécima pancada da meia-noite de quinta-feira, onze de outubro de mil novecentos e vinte e oito (WOOLF, 1978, 184-185)¹²⁰.

Desse modo, Virginia Woolf resgata, em parte, o final feliz das histórias românticas, em que os dois acabam juntos, e sabe-se que 'foram felizes para sempre'. Aqui, aparecem vários símbolos importantes na narrativa de *Orlando*, como que coroando este final, tais como o herói romantizado e idealizado aparece descrito como um 'belo capitão'; o castelo, também, encontra-se identificado na mansão da família de Vita; o 'carvalho'¹²¹, representado não só na árvore em si, como no título do poema de Orlando, cujos manuscritos guardara durante séculos, e que remetem à idéia de criatividade, arte, imaginação, escrita, enfim, à própria figura do artista, cuja imortalidade lembra a resistência do carvalho. Portanto, um conto de fadas com gosto de imortalidade, sendo essa imortalidade um dos motivos fantásticos mais explorados na fantasia de todas as culturas.

Na verdade, os símbolos 'carvalho' e 'casa' são seminais na narrativa de *Orlando*, arquétipos que Virginia Woolf utiliza e que Sally Potter também reaproveita na sua adaptação filmica. Segundo o autor Clifton Snider (1983, 267-268), foi sonhando com uma casa que Jung teria concebido a sua idéia de inconsciente coletivo. A casa de Jung também teria durado séculos e simbolizaria a história, como a mansão de Orlando. Já a mansão inglesa estaria, provavelmente, representando, com as suas galerias cheias de retratos dos antepassados, a história, a literatura da Inglaterra, o seu passado e, quem sabe, a psique da personagem. Assim, ao percorrer as suas profundas galerias, uma metáfora espacial que é reiterada no filme e no romance, Orlando se coloca em contato com o seu inconsciente (SNIDER, 1983, 268).

Ainda segundo Snider,

o carvalho também poderia ter uma leitura jungiana, baseado no poema de Vita, *The Land/ "A terra"*, o poema *The oak tree*, é a única das suas obras que Orlando conserva por vários séculos. Como uma obra de arte, é um produto do inconsciente, que uma mente consciente dera forma. A árvore (...), tal qual a casa, tem raízes que se aprofundam até o inconsciente coletivo, enquanto os seus galhos respiram o ar da consciência (IBIDEM, 268).

Esses são elementos estruturais da narrativa de *Orlando*, que é um conto de fadas subvertido, uma paródia do romantismo, até porque, sobrevoando tudo isso, está um ganso selvagem, que, no romance, é um símbolo sempre associado a Shelmerdine. Este símbolo, segundo uma possível leitura que se pode fazer do texto de *Orlando* e, inclusive, remetendo aos manuscritos de Virginia Woolf, poderia estar apontando para o sentido da vida. Um sentido que não pode ser preso, nem domesticado, tal como acontece com a figura de Shelmerdine. E como 'nada é o que parece ser', também esses elementos da narrativa de Virginia Woolf não podem ser equacionados em um simples conto de fadas. A vida NÃO É um conto de fadas com todos os elementos bem ordenados, arrumados e equacionados.

Na releitura do conto de fadas de Sally Potter, o motivo do 'ganso selvagem' não aparece, mas é a figura andrógina do cômico Jimmy Sommerville, que, com as suas asas e a aparência ambígua, instaura a ambigüidade narrativa. Ou indica que o sentido das coisas é escorregadio, dúbio, impossível de ser arrumado num simples final feliz hollywoodiano e, assim, propõe a trilha sonora de uma nova e paródica história alternativa.

Parodiando a pose do herói romântico artificialmente fabricado e cheio de clichês, uma caricatura bem no estilo de Byron, o livro (capítulo 5) e o filme (cenas 54-56) retratam Shelmerdine como um cavaleiro, que até poderia lembrar, de longe, um cavaleiro da corte do Rei Artur. Montado no seu cavalo, aparece de repente e salva a personagem Orlando, que estava caída no chão, dizendo-se estar morta. Ele a traz, de certo modo, para a vida, tornando-se seu amante (MOSES, s.d.,58).

Ao mesmo tempo em que Shelmerdine é descrito com as características de um herói romântico, aparentemente idealizado, esse quadro é logo subvertido, quando o leitor sabe que Shelmerdine era dono de um castelo em ruínas, um 'bárbaro', que viera do Oriente, além de (e também Orlando) ter um toque andrógino, não muito comum aos príncipes e princesas dos contos de fadas.

(...) Viu um homem a cavalo. (...)

-Senhora- disse o homem, saltando para o chão -, está ferida?

- Senhor, estou morta, respondeu ela.

Poucos minutos depois, estavam noivos.
(...) havia nele algo de cavalheiresco, romântico, apaixonado, melancólico, embora resoluto, que combinava com o seu nome bárbaro, sombriamente emplumado.
(...) Ele tinha um castelo (...) mas estava em ruínas - disse-lhe - os gansos comiam na sala de jantar.
(...) Tinha sido soldado e marinheiro, e explorava o Oriente
(...) Uma terrível suspeita os {invadiu} simultaneamente,
-Você é mulher, She! - disse ela.
- E você é homem, Orlando!- disse ele (WOOLF, 1978,140-141)¹²².

Esta cena (cena 54) absurda, em que um casal fica noivo minutos após se conhecerem, é uma paródia da estética vitoriana, na qual, o que importava não era amar, mas ter um marido para casar. Ao ver Lady Orlando casar com aquele americano, é como se Sally Potter quisesse mostrá-la colonizada, dominada pelo imperialismo americano (CIECKO, 1998,30). A adaptação aproveita, então, alguns motivos do livro, mas modifica tantos outros.

(Shelmerdine galopa em direção a ela, saindo da névoa. O cavalo se ergue, assustado com a figura prostrada de Orlando. (...)
Shelmerdine (...) tem cabelo escuro, uma aparência selvagem e é extremamente bonito).
SHELMERDINE, a senhora está ferida
ORLANDO, Senhor, estou morta!
(...)
SHELMERDINE, (Suavemente). Morta. Isto é sério. Posso ajudar?
ORLANDO, Você casa comigo?
(...) basta preencher alguns detalhes sem importância (...)
(...) Pra onde você está indo?
SHELMERDINE, De volta para a América- quando o vento mudar para o sudoeste.
(...) Minha profissão, se é que você pode chamar de profissão, é perseguir a liberdade...
(...) (Dando de ombros)- você poderia não ser um homem, de fato,... que dizer, se eu fosse mulher.
ORLANDO, Você?
SHELMERDINE, (...) Eu seria então-
(ORLANDO e SHELMERDINE se entreolham, e ambos riem, numa cumplicidade).
ORLANDO- uma mulher de fato?¹²³

O tom ironicamente absurdo do livro de Virginia Woolf também está presente no filme, incluindo algumas falas que são praticamente transpostas de um texto a outro, bem como o jogo de identidades, que se

repete. O acréscimo maior aqui é ideológico. No momento em que Sally Potter resolve vestir Shelmerdine com uma identidade americana, está aludindo ao sonho americano de liberdade, que ela, aliás, justificara na entrevista, em parte transcrita anteriormente, neste trabalho.

Portanto, pode-se perceber que Sally Potter, no seu filme, dialoga com todos esses heróis, heroínas e narrativas de contos de fadas, mas sem perder a oportunidade de subvertê-los e, assim, ir introduzindo as suas críticas sociais cheias de humor e fantasia. Trata-se de um mosaico de contos de fadas invertido, em que, já na primeira representação de uma rainha, a rainha Elizabeth I, esta aparece travestida e incorporada por um ícone do homossexualismo conhecido na Inglaterra; portanto, um motivo grotesco, cômico, carnavalesco, que provoca riso na audiência.

Desse modo, consegue-se minar e transgredir a estrutura dos contos de fada a partir da figura do seu rei ou da sua rainha, uma figura nobre e a quem se deve, tradicionalmente, obediência. Desobedecer a essa figura régia, central nos contos de fadas significaria resistência às mudanças, ao poder estabelecido, pois ela representa características do arquétipo do velho sábio, que costuma aparecer quando os heróis se encontram numa situação difícil, que necessite de uma reflexão. É também seu papel, convencionalmente, introduzir conceitos morais, enfatizar valores e fazer promessas. Mas numa adaptação filmica, que sobrepõe a este papel a figura escrachada de um ícone homossexual transgressor e cômico, toda a pomposidade régia e tudo que ela costuma representar caem por terra.

Finalmente, aplicando à narrativa de Sally Potter as categorias da Morfologia do conto maravilhoso de Propp e aquelas sugeridas por Aarne, percebe-se que essa narrativa filmica apresenta muitos elementos identificados na tipologia dos contos de fadas. Passo a passo, pode-se percorrer a trajetória da personagem, desde que sai de casa, é submetida a provas e proibições, recebe prêmios ou objetos mágicos, muda de aparência, até ser reconhecida, como acontece com Lady Orlando, no final desta narrativa fantástica, que, finalmente, consegue ser aceita como escritora ou agraciada com o motivo mágico da imortalidade, repetindo um desejo tão antigo quanto o homem, o de chegar à fonte da juventude. Pode-se observar que a narrativa de *Orlando* se adequa à tipologia das narrativas fantásticas dos contos de fadas, mas, trazida para a contemporaneidade, em que, questões sociais e políticas são levantadas, a partir de uma perspectiva de gênero e levando em conta a temática do abuso do poder colonialista.

Notas

¹¹⁵ “Nothing is what it seems”

¹¹⁶ “I am growing up, “ she thought, taking her taper at last. “I am losing some illusions’, she said, shutting Queen Mary’s book, “perhaps to acquire others”.
{Later on,} (...) “I’m growing up”, she thought, taking her taper. “I am losing my illusions, perhaps to acquire new ones,” and she paced down the long gallery to her bedroom (WOOLF, 1956, 174-175).

¹¹⁷ “ORLANDO is walking slowly through the Long Gallery. She is wearing a white dress with an enormously wide crinoline.

The entire interior of the gallery is covered in white drapes –tables, chairs, beds, even paintings.

ORLANDO’s skirts are so huge that she has trouble negotiating her way around the furniture” (POTTER, 1994,41-42).

¹¹⁸ The trumpeters, ranging themselves side by side in order, blow one terrible blast,-
“The Truth!”

at which Orlan 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 (WOOLF, 1956,137).

The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of a man and a woman’s grace (...) and Chastity, Purity, and Modesty (...) peeped in at the door and threw a garment like a towel at the naked form which, unfortunately, fell short by several inches. Orlando looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath.

(...) Orlando showed no sign of perturbation” (WOOLF, 1956,138- 139).

¹¹⁹ “A child cries in the distance.

Orlando pats the restless horses and then paces backwards and forwards through a shaft of moonlight, pausing whenever he hears a cry or footstep.

(...) A bell strikes one (...). The clock strikes two.

(...) The ice cracking between Orlando’s feet. The ice creaking, cracking sounds increase, (...) great massy fragments of ice hurtle down-river beneath him” (POTTER, 1994,20-21).

¹²⁰ "Marmaduke Bonthrop Shelmerdine!" she cried, standing by the oak tree.

The beautiful, glittering name fell out of the sky like a steel blue feather (...).

(...) It was near midnight. The moon rose slowly over the weald. Its light raised a phantom castle upon the earth. There stood the great house with all its windows robed in silver.

(...) The first stroke of midnight sounded. (...) The wind roared in her ears. But in the roar of the wind she heard the roar of an aeroplane coming nearer, nearer. -"Here! Shel, here!"(...). The aeroplane rushed out of the clouds and stood over her head.

(...) As Shelmerdine, now grown a fine sea captain, hale, fresh-coloured, and alert, leapt to the ground, there sprang up over his head a single wild bird.

"It is the goose!" Orlando cried. "The wild goose..."

And the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen Hundred and Twenty-eight" (WOOLF, 1956P, 328-329).

¹²¹ The oak tree

¹²² "(...) she saw a man on the horseback. (...)

- "Madam", the man cried, leaping to the ground, "you're hurt!"

"I'm dead, Sir!" she replied.

A few minutes later, they became engaged.

(...) there was something romantic and chivalrous, passionate, melancholy, yet determined about him which went with the wild, dark-plumed name.

(...) He had a castle (...), but it was ruined, he told her. Gannets feasted in the banqueting hall

(...) He had a been a soldier and a sailor, and had explored the East.

(...) an awful suspicion rushed into both their minds simultaneously.

"You're a woman, She!" she cried.

"You're a man, Orlando!" he cried" (WOOLF, 1956,251,252).

¹²³ "(ORLANDO looks up as a horse and rider [SHELMERDINE] gallop towards her out of the mist. The horse rears up, startled by ORLANDO'S prostrate figure. (...) SHELMERDINE (...) is dark-haired, wild-looking and extremely handsome).

SHELMERDINE, You're hurt, Ma'am.

ORLANDO, I'm dead, sir!

(...)

SHELMERDINE, (Lightly). Dead. That's serious. Can I help?

ORLANDO, Will you marry me?

(...) It only remains to fill in such unimportant details as-

(...) Where are you going?

SHELMERDINE, Back to America – when the wind changes to the south-west.

(...) My profession, if you can call it that, is the pursuit of liberty...

(...) (Shrugging) – you might choose not to be a real man at all...say if I was a woman.

ORLANDO, You?

SHELMERDINE, (...) Would I then be-

(ORLANDO and SHELMERDINE look at each other, and both smile in recognition).

ORLANDO, - a real woman?" (POTTER, 1994,51-53).



Considerações finais

Como se pôde constatar, o filme de Sally Potter, assim como o romance de Virginia Woolf, dramatizam, cada qual a seu modo, a expressão feminina dentro do contexto repressivo de uma sociedade ocidental, tradicionalmente patriarcal. Ao mesmo tempo em que dramatizam os limites da cultura e da língua, Virginia Woolf e Sally Potter tratam da ineficácia desse mesmo poder de expressão, recorrendo freqüentemente à narrativa do silêncio. O silêncio da mulher artista, cujo discurso só haveria de ser reconhecido depois de séculos de luta. E esse silêncio faz parte do ritmo de ambas as narrativas, da literária de Virginia Woolf, e da cinemática de Sally Potter, que, em muitos momentos, retratam o seu protagonista de forma ensimesmada e até passiva, apesar de haver dentro desse mesmo sujeito uma força resiliente, que sempre move os seus passos para diante.

Mas percebe-se que, embora filme e romance se sobreponham, eles não coincidem e nem têm a pretensão de coincidir ponto a ponto. A estética de Sally Potter sugere que a cineasta não deseja se ater apenas a questões de gênero, mas se volta para o indivíduo como um signo de conflitos maiores, como um signo de luta, pois a performance do corpo pode ser decisiva contra a dominação imperialista. O corpo pode ser usado como uma verdadeira arma ideológica e é isto que a conduta performática, teatral, das personagens de *Orlando*, mostra. Há um imperativo ético que demanda, então, do sujeito receptor uma revisão de suas posições de gênero, raça, classe, situando-se dentro de um contexto político e assumindo posições. Mas a questão é que, nem sempre, essas posturas são fáceis de serem assimiladas pelo grande público, através do cinema, porque elas incomodam e a audiência, muitas vezes, prefere ignorá-las. Por isso, há momentos em que Sally Potter apresenta as suas críticas de modo mais sutil que o romance, de maneira cômica, para que essas críticas se tornem mais leves e palatáveis para a audiência.

No filme de Sally Potter, conceitos como permanência e instabilidade, imortalidade e mortalidade, efemeridade e eternidade, fato e ficção, tudo isso é colocado dentro de parâmetros fluidos, para que se perceba que nem tudo é o que parece ser. Além de lidar com a construção dessa subjetividade fluida, a narrativa fílmica de *Orlando* ainda sugere que o eurocentrismo continua vivo nos discursos da mídia e que a história colonial precisa sempre ser revista, através de textos paródicos, transgressores e carnavalizados da contemporaneidade.

Na esteira da denúncia desse eurocentrismo sobrevivente, percebe-se que, devido, especialmente, a uma acentuada desigualdade, persiste uma ordem mundial em que a dependência econômica dos países mais pobres em relação aos seus ex-colonizadores ainda prevalece. Logo, sobrevive o subdesenvolvimento e a marginalização do período colonial na época pós-colonial, embora com uma nova configuração, e as narrativas contemporâneas continuam denunciando os pontos fracos do sistema. Em especial, pela narrativa cinematográfica, que exerce uma forte influência no espectador pelo seu apelo visual, sonoro, enfim, fático, já que a câmera, na contemporaneidade, investe num exercício de sociabilidade e comunicação mais direta com a audiência.

O que se percebe é que, embora o filme de Sally Potter seja progressista no uso de técnicas performáticas pós-modernas, apostando numa abertura narrativa da qual o receptor é um co-produtor ativo de sentido, ao propor uma multiplicidade de vozes, de pontos de vistas, de verdades, de 'realidades', de identidades, também mostra ser mais conservador, especialmente quando revela uma estética que se volta para o drama dos costumes; ou ainda, que parece seguir a linha dos filmes de época, explorando cenas em que sobressai o paisagismo ou as revistas de moda dos locais e dos tempos pelos quais Orlando passou. Portanto, o filme também apresenta suas contradições internas, que ora empurram a narrativa para uma ideologia da esquerda, como anti-racista, anticolonialista, ora se volta para a direita, ao assumir uma atitude mais conservadora normalizando situações e sendo mais sutil nas suas denúncias sociais para não incomodar a platéia. Mas Virginia Woolf e Sally Potter parecem sugerir que o sujeito pode se fazer poeta e que o processo de criação é um longo caminho para quem quer que deseje percorrê-lo.

O percurso desta caminhada, que começou com a análise dos manuscritos do romance *Orlando*, de Virginia Woolf, bem como de seus diários que datam da época em que o livro foi escrito e publicado, consistiu em um amplo exercício de análise crítica. E, revendo a carta de intenções, em que Virginia Woolf rabiscou algumas sugestões para a obra incipiente, percebe-se que a maioria dos itens foi aproveitada no romance e, também,

no filme, principalmente o tom cômico da narrativa e a sua estrutura temporal de cerca de 400 anos. Enfim, a releitura fantástica de Sally Potter, no cinema, recriou de modo cômico, carnavalesco, a narrativa transgressora imaginada por Virginia Woolf, que, em seu diário de 1920, afirmava ter idealizado “uma nova forma de um novo romance, que desejava tematizar questões de gênero e em que uma coisa se transformaria em outra”. Mas, de qualquer modo, ao tecer um mosaico desses instantes mágicos na obra de Sally Potter, percebe-se uma aura singular surgindo do nascimento de uma nova obra prima, tão original quanto o romance de Virginia Woolf.

Esta e outras traduções ou adaptações fílmicas apontam para um caminho com muitas possibilidades, pois a semiose ou o processo de geração sígnica é sempre ilimitado. Quem sabe, se mais adiante, um outro artista ou um outro criador não irá aproveitar possibilidades descartadas por Sally Potter ou por Virginia Woolf para contar tantas outras histórias alternativas diferentes? Histórias que assumem sempre uma outra feição, sempre que contadas de um outro lugar de fala, em um outro contexto, uma outra época.



Anexos

Bibliografia Seleccionada de Virginia Woolf

Romances, contos, ensaios, biografias, autobiografias, criticas, fantasia

- The Voyage Out* (1915), romance
- The Mark on the Wall* (1919), conto
- Kew Gardens* (1919), conto
- Night and Day* (1919), romance
- Monday or Tuesday* (1921), coletânea de contos
- Jacob's Room* (1922), romance
- Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), crítica
- The Common Reader* (1925), crítica
- Mrs. Dalloway* (1925), romance
- To The Lighthouse* (1927), romance
- Orlando* (1928), fantasia
- A Room of One's Own* (1929), ensaio sobre sociologia
- On Being Ill* (1930), ensaio
- Beau Brummel* (1930), ensaio
- The Waves* (1931), romance
- A Letter To a Young Poet* (1932), crítica
- The Common Reader* (1932), crítica
- Flush. A biography* (1932), biografia
- Walter Sickert, a Conversaion* (1934), ensaio
- The Years* (1937), romance

Three Guineas (1938), ensaio sociológico
Reviewing (1939), crítica
Roger Fry (1940), biografia
Between the Acts (1941), romance
The Death Of The Moth (1942), ensaios
A Haunted House (1943), contos
The Moment and Other Essays (1947), ensaios
The Captain's Death-bed (1950), crítica
A Writer's Diary (1953), autobiografia

Os seguintes livros contêm uma introdução de Virginia Woolf,

Victorian Photographs, by Julia M. Cameron (1926)
A Sentimental Journey, by Laurence Sterne (1928)
Selections From The Works of George Gissing (1929)
Catalogue of Recent Painting, by Vanessa Bell (1930)
Life As We Have Known It, by Co-operative Working Women (1931)
By the Ionian sea, by George Gissing (1933)

Traduções (com S.S. Koteliansky),

Stavrogin's Confession, by F.M. Dostoevsky (1922)
Talks With Tolstoi (1923)
Tolstoi's Love-Letters (1923) (BLACKSTONE, 1956, 39-40).

Filmografia Seleccionada de Sally Potter

Thriller (1979)
The Gold Diggers (1983)
The London Story (1986)
Tears, Laughter, Fears and Rage (1986)
I Am an Ox, I Am a Horse, I Am a Man, I Am a Woman (1988)
Orlando (1992)
The Tango Lesson (1997).

Quadro síntese dos elementos narrativos do romance e do filme

Romance: *ORLANDO*

Autora: Virginia Woolf

Data: 1928

Fonte:

História de
Orlando Furioso,
Ludovico Ariosto, 1531.

História de vida de:

Vita Sackville-West.

Intertexto:

Sátira

Gênero cômico.

Biografia paródica.

Influências literárias herdadas.

Fantasia: Conto de fadas
modificado e transgressor.

Surrealismo.

Barroco.

Romantismo parodiado.

Impressionismo.

Cinema anti-ilusionista.
de Brecht, uso de vinhetas.

Montagem Eisensteiniana.

Filme: *ORLANDO*

Diretora: Sally Potter

Data: 1992

Fonte:

Romance *Orlando*,
Virginia Woolf, 1928.

História de vida de:

Vita Sackville-West.

Intertexto:

Sátira.

Gênero cômico.

Comédia musical, drama de
costumes.

Influência literárias e cinemáticas
herdadas.

Fantasia: Conto de fadas
modificado e transgressor.

Surrealismo.

Barroco.

Romantismo parodiado.

Impressionismo.

Cinema anti-ilusionista
de Brecht, uso de vinheta.

Montagem Eisensteiniana.

Hipótese:

“Nem tudo é o que parece ser”

Subtextos:

Imperialismo

Feminismo, androginia,
indumentária, *performance*

Rejeição do dualismo de,

- homem x mulher
- oriental x ocidental,
- selvagem x civilizado
- colonizador x colonizado

Ênfase na síntese,
no sincretismo,
na negociação das
diferenças sociais, étnicas.

Questões étnicas:

Nomes dos personagens
são ingleses, com exceção de
Shelmerdine, que é multi-cultural.

Elemento africano/mouro
do 3º mundo na cena de abertura
sátira ao racismo.

Cigano Shel desprezado pelo
poder eurocêntrico.

Metáforas:

Metáfora de deslocamentos,
de indumentária.

Hipótese:

“Nem tudo é o que parece ser”

Subtextos:

Imperialismo

Feminismo, androginia,
indumentária, *performance*

Rejeição do dualismo de,

- homem x mulher
- oriental x ocidental,
- selvagem x civilizado
- colonizador x colonizado

Ênfase na síntese,
no sincretismo,
na negociação das
diferenças sociais, étnicas.

Questões étnicas:

Nomes do romance transpostos
para o cinema.

Elemento africano não aparece
na abertura; 3º mundo asiático,
mencionado mais adiante;
oriental mascarado.

Transformação de Orlando em
oriental.

Shel americano em busca da
liberdade-idealizado

Metáforas:

Metáfora de cores,
de indumentária.

Elementos Carnavalescos, Bakhtin:

Ênfase em personagens transgressores, marginais, grotescos.

Ênfase em cenas de banquetes.

(Re) nascimento fantástico de protagonista.

Inversões sexuais.

Cenas de violência e morte normalizadas, não levadas a sério, como no caso da Tragédia da 'Grande Geada'.

Contexto político:

Dominação imperialista UK

Nacionalismo

Patriarcado

Período anterior à 2ª guerra

Época do modernismo

Mudanças Narrativas:

Cenas de violência étnica e colonial.

Fragmentação da personagem personagem andrógina e das seqüências narrativas, representada por uma mulher.

Orlando agraciado com uma vida longa.

Elem. Carnavalescos, Bakhtin:

Ênfase em personagens transgressores, marginais, grotescos.

Ênfase em cenas de banquetes.

(Re) nascimento fantástico de protagonista.

Inversões sexuais.

Cenas de violência e morte normalizadas, não levadas à sério, como no caso da Tragédia da 'Grande Geada'.

Contexto político:

Dominação imperialista UK

Nacionalismo

Patriarcado

Período posterior à 2ª Guerra e à Revolução Industrial

Época do pós-modernismo

Mudanças Narrativas:

Supressão de cenas de violência colonial mais explícitas.

Menos fragmentação da andrógina, todo o tempo ao longo dos séculos.

Menos fragmentação narrativa porque cada vinheta vem organizada de acordo com um eixo temático.

Orlando agraciado com uma vida uma vida longa longa porque a rainha Elizabeth I ordenou que ele não envelhecesse.

Transformações mágicas de Orlando, após 7 dias de sono.

Aparecimento de um ganso selvagem a Shelmerdine, provavelmente simbolizando liberdade.

Orlando não muda.

Orlando tem um filho e conserva a propriedade.

Orlando se casa e acaba junto com o Shelmerdine.

Shelmerdine é cigano.

Metanarrativa sobre o ato de escrever.

Narrativa acaba no final dos anos 20, quando Virginia Woolf termina o romance.

Transformações mágicas de Orlando, após 7 dias de sono, incluindo o aparecimento de 3 alegorias quando ocorre a mudança de sexo.

Uso de recurso pós-moderno carnavalizado, um anjo andrógino, cantando um hino de liberdade.

Orlando muda e, no final, não mais se sente preso às convenções sociais.

Orlando tem uma filha e perde a propriedade.

Orlando se casa e, depois, ela e o companheiro se separam.

Shelmerdine é americano e pode estar representando o sonho americano.

Metanarrativa sobre o ato de filmar.

Narrativa acaba nos anos 90, quando Sally Potter termina de rodar o filme.

Glossário de terminologia e tradução filmica

Abertura/*opening* – imagens iniciais que costumam revelar o gênero do filme, colocando o espectador em contato com o seu conteúdo dramático.

Adaptação/*adaptation* – termo adotado por Brian MacFarlane, que se refere à atividade do cineasta de passar, para as telas, elementos literários encontrados em um romance.

Analogia/*analogy* – uma das categorias de adaptação sugerida por Geoffrey Wagner, também chamada de “empréstimo”/*borrowing* por Dudley Andrew.

Ângulo de Câmera/*camera angle* – posição em que a câmera é colocada em relação ao objeto filmado.

Ângulo de Visão - ver “ângulo da objetiva”; abrange a área de visão horizontal e vertical de captação da filmagem, é o limite máximo que o visor da filmadora consegue captar.

Ângulo baixo/*shot low-angle* - ângulo da câmera com tomadas baixas

Ângulo alto/*shot high-angle* - ângulo da câmera com tomadas altas

Ângulo de corpo inteiro - *full figure shot*

Apelo visual/*visual appeal* – artifício dramático para prender a atenção do espectador.

Argumento/*argument* – rumo que deve tomar a história, cujas principais indicações contém, inclusive o perfil dos personagens o *Setting* (tempo e local onde se passa a história); é o resumo do roteiro, que em telenovelas, recebe o nome de *sinopse*.

Arquitextualidade/*architextuality* - categoria de Genette, evocação do que um determinado título ou subtítulo de um texto pode sugerir, as reflexões que esse título pode sugerir.

Assunto/*subject* – motivo principal do filme ou a sua imagem geradora, que pode ser uma pessoa, um objeto, uma idéia.

Câmera subjetiva/*subjective camera* – ver “ponto de vista”/*point of view*

Caracteres/*characters* – elementos que formam palavras, frases ou números, inseridos na tela; as legendas são feitas com caracteres, e o aparelho utilizado é um gerador de caracteres.

Cena/*scene* – seqüência dramática de “tomadas”, planos ou *shots*, com unidade espaço-temporal.

Cenário/*set design* – arranjo de cena.

Chicote – panorâmica vertical ou horizontal, feita de maneira rápida e brusca.

Close-up do rosto- *facial close-up*.

Comentário/*commentary*- tipo de adaptação sugerido por Geoffrey Wagner, também chamado de “interseção”/*intersection* por Dudley Andrew.

Congelamento de Cena/*freezing scene* – parada, durante um certo tempo, de uma determinada cena, no momento da projeção; o mesmo efeito ótico da fotografia; recurso geralmente usado para se perceber melhor uma ação, um gesto ou um detalhe.

Crédito-*credit* – reconhecimento do trabalho realizado através de citação do nome dos participantes.

Delimitação – operação do cineasta para mostrar ao espectador aspectos da filmagem através da escolha de enquadramentos, ângulos (delimitação espacial), e da duração do registro (delimitação temporal).

Diegese/*diegesis* - narração de uma história, incluindo acontecimentos, personagens, espaço ficcional e dimensões temporais.

Empréstimo/*borrowing* – ver “analogia”/*analogy*.

Enquadramento/*framing* – colocação do assunto principal que se está filmando dentro da imagem do visor.

Esfumacimento - termo emprestado da arte pictural, que consiste em apresentar de modo relativamente apagado, fora de foco, ou muito rápido, elementos delimitados pelo cineasta, de tal maneira, que passem quase despercebidos ao espectador.

Externa/*external* – filmagens feitas fora do estúdio.

Fade-In – efeito em que a imagem surge, gradualmente, do claro para o escuro.

Fade-Out – efeito em que a imagem surge, gradualmente, do escuro para o claro.

Fidelidade de transformação/*fidelity of transformation* – ver “transposição”/*transposition*.

Focagem/*focus* – colocação da imagem em condição de nitidez, através de um ajuste do foco

Focalização/*focalization*- termo introduzido por Genette, que traduz a atividade do narrador, recontando os eventos do mundo ficcional.

Focalização interna/ *internal focalization* - termo introduzido por Genette; ocorre quando uma narrativa é apresentada inteiramente através da perspectiva da personagem, com as limitações e restrições aí implicadas; tradicionalmente conhecida como narração em primeira pessoa.

Focalização externa/ *external focalization* - termo introduzido por Genette; refere-se às narrativas em que o conhecimento que se tem das personagens se restringe às suas ações, aos seus comportamentos, às suas palavras, sem se invocar a subjetividade dessas personagens, seus pensamentos, sentimentos, embora essa categoria, na prática, prove ser pouco viável.

Foco variável- mudanças ou alternâncias de foco para alterar o ritmo da narrativa, muitas vezes para esse ritmo acompanhar o tipo de ação que se está desenrolando na tela.

Frame – medida eletrônica, que corresponde a um fotograma, ou quadro gravado magneticamente na fita. Trinta *frames* (quadros) correspondem a um segundo de imagem.

Gênero/ *gender* – classificação do tipo de filme em suspense, terror, aventura, comédia, etc. (a etimologia da palavra “cômica” é, “que tem um final feliz”).

Gravação em *Off* – modo como o locutor grava uma cena por trás da imagem e não é visto no vídeo.

Hipertextualidade/ *hypertextuality* – categoria de Genette que consiste em crítica, variação, transformação de um outro texto que lhe é anterior, o hipotexto/hypotext

Hipotextualidade/ *hypotextuality* – ver hipertextualidade.

Ícone/ *icon* – categoria peirceana, signo que remete a um outro por semelhança.

Índice/ *index* – categoria peirceana, único signo dotado de memória por guardar algum vestígio, algum traço do objeto representado.

Internas/ *internal* – cenas filmadas em qualquer interior, também cenas feitas dentro do estúdio.

Interpretante/ *interpretant* – termo peirceano, que significa o efeito causado sobre o receptor.

Interseção/ *intersection* – ver “comentário”/ *commentary*.

Intertextualidade/ *intertextuality* – categoria de Genette; co-presença de textos, quer em forma de alusões, citações, plágio, em uma narrativa fílmica.

Metatextualidade/*metatextuality* – categoria de Genette; reflexão e diálogo sobre o *modus faciendi* de um filme.

Mise-en-scène – encenação; ato de colocar no palco, remetendo a tudo o que aparece em frente à câmera, como o cenário, o movimento dos personagens, a luz...

Montagem/*montage* – ver “edição”, ou montagem de cenas seguindo uma determinada ordem estipulada pelo cineasta; processo enfatizado por Eisenstein, que não tem a intenção de criar um espaço cênico coerente, mas sugerir significados simbólicos e metafóricos aos acontecimentos filmados através da junção ou combinação de “tomadas”.

Motivo/*leitmotif* – objeto, paisagem, animal, pessoa, ou seja, o foco da filmagem.

Narração/*narration* – mecanismo que determina como uma série de acontecimentos é contada ou transmitida ao espectador. A narrativa tradicional tem um início (estado de equilíbrio), um meio (equilíbrio rompido, chegando a tensão dramática a um clímax) e um fim (ou desfecho, quando o equilíbrio é restaurado). A narrativa pode ser linear (acontecimentos seguem uma lógica de causa-efeito, uma seqüência cronológica) e não-linear (ordem mais aleatória, logo, não segue uma ordem cronológica, mas expressa um tempo psicológico; uso de *flashbacks* revelando o ponto de vista do interior da consciência do personagem).

Narração em estilo indireto livre – o narrador permeia a narração com comentários em terceira pessoa e sem aviso prévio, entra na narrativa uma mistura de vozes, ou o receptor se dá conta de estar dentro da consciência da personagem, vendo e ouvindo a sua mente trabalhar. No cinema, a câmera pode dar um *zoom* na cena e mergulhar nessa consciência ou, metonimicamente, pode-se deter em certos objetos que refletem o olhar da personagem, dentre outras possibilidades.

Narração em estilo direto livre – o narrador não aparece enquanto orienta a narração, narração que é filtrada apenas através da percepção da personagem.

Narrador/*narrator* – apresentador que descreve os fatos da história, ou para um programa, telejornal ou documentário. Pode entrar em *in* (aparece no vídeo) ou em *off* (só a voz é ouvida).

Narrador múltiplo/*multiple narrator* – câmera filtra através da visão de várias personagens, dos vários sentidos de cada um.

Narrador onisciente/ *omniscient narrator* – espectador sabe mais que as personagens, o que costuma resultar em suspense; o espectador tem a fantasia de que sabe tudo de importante sobre determinada narrativa; a câmera vai de uma a outra personagem, de modo que o espectador tem uma visão múltipla do que se está passando no filme ou, então, a câmera filtra a narrativa diretamente da perspectiva do diretor e não através das personagens.

Narrador confiável/ *reliable narrator* – entidade que fala com base na autoridade, no saber

Narrador não confiável/ *unreliable narrator* – narrador mentiroso, que só mostra a sua versão, a sua verdade da história

Off – informação dada por um narrador sem que a sua imagem apareça na tela; qualquer personagem que fale sem estar em cena está falando em *off*.

Panorâmica – movimento de câmera no sentido horizontal, da esquerda para a direita ou vice-versa. Há, também, a pan-vertical, feita de baixo para cima ou de cima para baixo.

Paratextualidade/ *paratextuality* – categoria de Genette; relação entre um texto e tudo o que se encontra perto dele, ou seja, o que transita na sua órbita. No caso do filme, seriam os cartazes, comerciais, as entrevistas e os DVDs, comentando o seu processo de criação, inclusive, as seqüências que teriam sido eliminadas.

Paródia/ *parody* – representação grotesca, caricatural, que busca a ironia, a comicidade para fazer críticas sociais, políticas.

Perspectiva/ *perspective* – representação de uma imagem vista de uma determinada distância ou sob um certo ponto de vista.

Plágio – adaptação fílmica não declarada.

Planos – ver “enquadramento”/ *framing*, “tomada”/ *take*. Os planos devem ser escolhidos e feitos de acordo com um certo clímax ou expectativa que se quer dar a uma determinada cena ou contexto. No plano subjetivo, a câmera vê o que o personagem vê, logo, tudo se passa da perspectiva do personagem.

Plot – termo usado, em roteiro, para se referir ao núcleo da história, ao enredo.

Polissemia/ *polysemy* – possibilidade de sugerir muitos “semas” ou significados.

Ponto de vista/ *point of view* – modo de observar a cena através de um determinado ângulo escolhido pelo diretor ou cinegrafista; termo usado

para se referir à “câmera subjetiva”; filmagem feita com a câmera posicionada no mesmo lugar onde normalmente a personagem estaria vendo a cena, de forma que se obtém uma imagem do ponto de vista da personagem, e a câmera focaliza ou sugere o que vêem os seus olhos.

Quadro – ver *frame*; cena vista dentro da proporção simétrica da tela.

Roteiro/*script* – Forma escrita, ordenada e objetiva das cenas de uma filmagem, incluindo diálogos e indicações técnicas.

Ruído/*noise* – interferências, chuviscos, faixas e pequenos pontos na imagem. Em vídeo, refere-se à imagem, e não ao som.

Signo/*sign* – sinal que conduz a um outro signo, seu interpretante.

Símbolo/*symbol* – categoria peirceana, signo que opera segundo uma lei ou uma convenção, como no caso do signo lingüístico.

Sintagmas/*syntagm* – unidades narrativas autônomas nas quais os seus elementos interagem semanticamente.

Take – “tomada”, filmagem de cada segmento das ações dos atores. Quando se liga a filmadora, aponta-se para um motivo e, ao gravar, faz-se um *take*, que pode ser curto ou de longa duração.

Tomada – ver *take*, *shot*.

Trajeto – deslocamento da câmera no espaço, que provoca, na tela, uma variação progressiva do enquadramento e/ou do ângulo, resultando em uma “panorâmica”, um “*travelling*” ou “*pano-travelling*”.

Transposição/*transposition* – categoria de adaptação de Geoffrey Wagner, também chamada de “fidelidade de transformação”/ *fidelity of transformation* por Dudley Andrew.

Travelling – ver “trajeto”; plano feito com a câmera em deslocamento, acompanhando um objeto, personagem ou veículo, também em movimento.

Trilha sonora/*sound track* – sons inseridos no filme, durante a pós-produção.

Vinheta/*vignette* – chamada de curta duração utilizada em abertura, encerramento ou reinício de certos programas ou segmentos de filmagem.

Voiceover – voz do narrador, que não aparece, ficando em *off*.

Zoom – Objetiva de distância focal variável, que aproxima ou distancia a imagem, focalizando algum detalhe específico.



Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London and N. York, Routledge, 2000.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Writing From The Place Of The O (O)Ther; The Poetic Discourse Of Transgression In The Works Of Virginia Woolf*. Clarice Lispector and Teolinda Gersão. PHD Dissertation, Chapel Hill, 1994.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *An Androgynous Gaze Upon Orlando*. In XXVIII Seminário Nacional de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa. XVIII Senapuli. Ouro Preto, Sesc, 1996.
- AMARILHA, Marly. *Estão Mortas As Fadas?* Petrópolis, Vozes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. *A Arte Do Cinema*. Lisboa, Edições 70, 1981.
- AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. In: *The Performance Studies Reader*, London, Routledge, 2004, p. 147-153.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais And His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington, Indiana Up, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail, MEDVEDEV, P. M. *The Formal Method In Literary Scholarship, A Critical Introduction To Sociological Poetics*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Problem Of Speech Genres*. In: *Speech Genres And Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press, 1986 a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Response To A Question From Novy Mir*. In: *Speech Genres And Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press, 1986 a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética Da Criação Verbal*. S.Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes*, trad. De Richard Howard, Nova York, Hill and Wang, 1977.
- BARTHES, Roland. *Introduction To The Structural Analysis Of Narratives*. In: *Image-Music, Text*. Trad. Stephen Heath. Glasgow, Collins, 1977, p. 89-121.

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs Du Mal*. In : Oeuvres Complètes, Paris, Seuil, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean. *Selected Writings*, trad. Mark Poster (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1988.
- BAUDRY, Jean-Louis. *The Apparatus*. In: Camera Obscura, s.l., 1976, p. 104-126.
- BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*, s.l., Yale French studies, 1986.
- BELL, Quentin. Virginia Woolf. A Biography. London, The Hogarth Press, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction*. In: Illuminations, Essays And Reflections, Hannah Arendt (ed.), N. York, Schocken Books, 1968.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise Dos Contos De Fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.
- BHABHA, H. K. *Remembering Fanon, Self, Psyche and the Colonial Condition*. In: P. Williams and L. Chrisman (eds), Colonial Discourse And Postcolonial Theory, N.York, Columbia University Press, 1994. p. 112-123.
- BHABHA, H.K. *Of Mimicry And Man*. In: Henry Bial (ed), *The Performance Studies Reader*, London, Routledge, 2004, p. 279-286.
- BLACKSTONE, Bernard. *Virginia Woolf*. London, Longmans, 1956.
- BLUNT, Alison. *Travel, Gender And Imperialism*. N. York, The Guilford Press, 1994.
- BODKIN, Maud. *The Process Of Individuation*. In: Man and his symbols, N. York, Doubleday, 1964, p. 185-194.
- BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema, narrational principles and procedures*. In: Narrative, Apparatus, Ideology, A Film Theory Reader. Philip Rosen ed., N.York, Columbia University Press, 1986, p. 21.
- BOXWELL, D.A. *(Dis) Orienting Spectacle, The Politics Of Orlando's Sapphic Camp*. In, Twentieth Century Literature, Columbia, Columbia University, fall 1998, v. 44, n.3, p. 1-12.
- BOWLBY, Rachel. *Walking, Women And Writing. Virginia Woolf As Flâneuse*. In: New Feminist Discourses. Critical Essays On Theories And Texts. Isobel Armstrong ed., London, Routledge, 1992, p. 26-36.
- BRENDA, Daly, REDDY, Maureen. *Narrating Mothers*. Tennessee, The University of Tennessee Press, 1991.
- BROOKS, Ann. *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory And Cultural Forms*. London, Routledge, 1997.
- BUCKLAND, Warren. *Teach Yourself. Film studies*. s.l., s.d.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. London, Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. London, Routledge, 1993.

- BUTLER, Judith. *Performative Acts And Gender Constitution, An Essay In Phenomenology And Feminist Theory*. In: *The Performance Studies Reader*. Henry Bial ed., London, Routledge, 2004, p. 154-164.
- CARLSON, Marvin. *Invisible Presences, Performance Intertextuality*. In: *Theatre Research International*, s.l., 1994, p. 111-117.
- CARLSON, Marvin. *What is performance?* In: *The Performance Studies Reader*. Henry Bial ed., London, Routledge, 2004, p. 68-73.
- CARTMELL, Deborah et al.(ed.) *Pulping Fictions*. London, Pluto Press, 1996.
- CARTMELL, Deborah et al. (ed.) *Classics In Film And Fiction*. London, Pluto Press, 2000.
- CAUGHIE, Pamela. *Virginia Woolf And Postmodernism*, *Literature In Quest Of Itself*. Urbana, University of Illinois Press, 1991.
- CHAMBERS, R.L. *The Novels Of Virginia Woolf*. London, Oliver & Boyd, 1957.
- CHATMAN, Seymour. *Story And Discourse*. N. York, Cornell University, 1986.
- CIECKO, Anne. *Transgender, transgenre, and the transnational, Sally Potter's Orlando*. In: *Velvet Light Trap*, London, n. 41, spring 1998, p. 19-34.
- CIXOUS, Hélène. *The laught of the Medusa*. In: *Signs* 1, 4., s.l., 1976.
- COLLITS, T. *Theorizing Racism*. In: C. Tiffin and A. Lawson (eds), *Describing Empire, Postcolonialism and Textuality*, London and New York, Routledge, 1994, p. 61-69.
- CRAFT-FAIRCHILD, Catherine. *Same Person ... Just a Different Sex', Sally Potter's Construction of Gender in Orlando*. In: *Woolf-Studies-Annual Plymouth*, Pace University Press, 2001, v.7, p. 23-48.
- CULLER, Jonathan. *Literary Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- DEGLI-ESPOSTI, Cristina. *Sally Potter's Orlando and the Neo-Baroque Scopio Regime*. In: *Cinema Journal*, 36.1, Fall 1996, 75-93.
- DE LAURETIS, Teresa. *Oedipus Interruptus*. In: *Wide Angle*, 7, s.l., 1985, p. 34-40.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, trad. R.Hurley, H.R. Lane and M. Seem. New York, Viking Press, 1977.
- DINIZ, Thaïs Flores N. *Literatura E Cinema, Da Semiótica À Tradução Cultural*. Belo Horizonte, Lutador, 2003.
- DOANE, Mary Ann. *Film And Masquerade, Theorizing The Female Spectator*. In: *Film And Theory. An Anthology*, STAM, Robert, MILLER, N.Y., Blackwell, 2000, p. 495-509.
- DUDLEY, Andrew. *The Major Film Theories, An Introduction*. London, Oxford University Press, 1976.
- DUNN, Jane (org.). *Virginia Woolf*. N. York, Crescent Books, 1995.
- EAGLETON, Mary. *Feminist literary criticism*. London, Longman, 1991.

- EHRENSTEIN, David. *Out of the wilderness, an interview with Sally Potter*. In: Film Quarterly, Salisbury, Salisbury State University, 1993, v. 47, n. 1, p. 4.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002b.
- ESTÉS, Clarissa P. *Women who run with the wolves*. N.York, Ballantine Books, 1992.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Media discourse*. Bristol, Arrowsmith, 1999.
- FANON, F. *The wretched of the earth*. Trad. C. Farrington. N. York, Grove Press, 1963.
- FANON, F. *Black skin, white masks*. Trad. C.L. Markmann. N. York, Grove Press, 1967.
- FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Harvard, Harvard University Press, 1995.
- FERRISS, Suzanne, WAITES, Kathleen. *Unclothing gender, the postmodern sensibility in Sally Potter's Orlando*. Literature/Film Quarterly, Salisbury, Salisbury State University, v. 27, n.2, 1999, p. 110-115.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality*. Trad. Robert Hurley. N.York, Random, 1978, v.1.
- FOUCAULT, Michel. *Film and popular memory*. In: Foucault Live, Collected interviews, Tr.Lysa Hochroth and Hohn Johnston, N.York, Semiotexte, 1989, p. 125.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. S.Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FRANCKE, Lizzie. *Orlando, sight and sound*, s.l., 1993 a.
- FRANCKE, Lizzie. *A director comes in from the cold*. In: Guardian, s.l., 11 March 1993 b, p. 5.
- FREUD, Sigmund. *Three essays on the theory of sexuality*. In: James Strachey (ed.), The complete psychological works of Sigmund Freud, v. VII, London, The Hogarth Press, 1953.
- FREUD, Sigmund. New York. *Instincts and their vicissitudes*. In: Collected Papers, Vol. IV, London, The Hogarth Press, 1954.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Ed. Bilingüe, 2006.
- GENTILE, Mary. *Film feminism, theory and practice*. London, Greenwood Press, 1985.
- GEYH, Paula. *Barbara Kruger*. In: Postmodernism, the key figures, Hans Bertens, Joseph Natoli (ed.), Ohawa, Blackwell, 2004, p. 195-200.
- GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. London, Yale University Press, 1984.
- GLAESSNER, Verlina. *Fire and ice*. In: Sight and Sound, n.s., 1992, v.2, no. 4, p. 14.
- GLEDHILL, Christine. *Pleasurable negotiations*. In: Feminist film theory, THORNHAM, Sue (ed.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 166-179.
- GORDON, Mary. *Foreword*. In: A book of one's own. N. York, Book of the Month Club, 1992, p. vii-xiv).

- GRIFFITHS, G. *et al.* *The empire writes back*. London, Routledge, 1994.
- GROSZ, Elizabeth. Jacques Lacan. *A feminist introduction*. London, Routledge, 1998.
- GUIGUET, Jean. *Virginia Woolf and her works*. London, The Hogarth Press, 1965.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1997.
- GUNEW, Sneja. *Feminist cultural literacy, translating differences, cannibal options*. In: Ilha do Desterro. Gender Studies and feminist perspectives, Santa Catarina, Editora da UFSC, jan/jun. 2002, n. 42.
- HALL, Stuart. *Questions of cultural identity*. London, Sage, 1996.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine la Guardia Resende, Belo Horizonte, Humanitas, 2003.
- HARTSOCK, Nancy. *Feminist theory and the development of revolutionary strategy*. In: Capitalist patriarchy and the case for socialist feminism, N.York, Monthly Review Press, 1979.
- HASSAN, Ihab. *Toward a concept of Postmodernism*. In: Postmodernism, a reader, Thomas Docherty (ed.), N. York and London, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- HIGGINS, Lesley, LEPS, Marie-Christine. *Mrs. Dalloway and Orlando, The subject of time and generic transactions*. In: Classics in film and fiction, CARTMELL, Deborah et alii (ed.), London, Pluto Press, v. 5, p. 116-136.
- HANSON, Clare. *Virginia Woolf*, Basingstoke, Macmillan, 1994.
- HASKELL, Molly. *The woman's film*. In: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 20-30.
- HOOKS, Bell. *Feminist theory from margin to center*. Boston, South End Press, 1984.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, University of California Press, 1972.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody, the teaching of twentieth-century art forms*. New York, Methuen, 1985.
- IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Trad. Catherine Porter and Carolyn Burke. N. York, Cornell, 1985.
- JACKSON, Bev. *A vicious and corrupt word, feminism and Virginia Woolf*. In: Dutch quarterly review of Anglo-American Literature. S.l., 1987, p. 249-261.
- JAGGAR, Alison. *Globalizing feminist ethics*. Urbana, Levis Faculty, 1998.
- JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. In: O mal-estar no pós-modernismo, KAPLAN, Ann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 25-44.
- JOHNSON, Claire. *Women's cinema as counter-cinema*. In: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 31-40.
- JONES, Danell. *The Chase of the Wild Goose. The Ladies of Llangollen and Orlando*. In: Papers from the 2nd Annual Conf. on Virginia Woolf, New Haven, Southern Connecticut State University, 1992, p. 181-189.

- JUNG, Carl Gustav. *Aspects of the feminine*. London, The Bodley Head, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. *Memories, dreams, reflections*. Trad. Richard and Clara Winstson. N.York, Vintage Books, s.d.
- KAPLAN, Ann (org.). *O mal estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- KAPLAN, Ann (org.). *Feminismo/Édipo/Pós-modernismo, o caso da MTV*. In: *O mal estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 45-63.
- KAPLAN, Cora, GLOVER, David. *Genders*. London, Routledge, s.d.
- KEMP, Sandra. *But how describe a world seen without a self? Feminism, fiction and modernism*. In: *Critical quarterly*, WELSH, James (ed.), Salisbury, Salisbury State University, 1990, v. 32, p. 99-118.
- KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in language, a semiotic approach to literature and art*, trad. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, N.York, Columbia University Press, 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Women's time*. In: *The Kristeva Reader*, MOI, Toril, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 191.
- KUHN, Annett. *Women's pictures, feminism and cinema*. London, Routledge, 1982.
- LATHAM, Jacqueline (ed.) *Critics of Virginia Woolf*. London, George Allen and Unwin Ltd, 1970.
- LAURENCE, Patricia O. *The reading of Virginia Woolf*. Stanford, Stanford University Press, 1993.
- LAURETIS, Teresa de. *Oedipus Interruptus*. In: *Feminist film theory*, THORNHAM, Sue (ed.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 83-96.
- LAURETIS, Teresa. *Rethinking women's cinema, aesthetics and feminist theory*. In: *Film and theory. An anthology*, STAM, Robert, MILLER, Toby, N.Y., Blackwell, 2000, p. 317-336
- LAZARUS, R. S. & FOLKMAN, S. *Stress, appraisal and coping*. Nova York, Springer, 1984.
- LEWIS, Carroll. *Alice. Edição comentada. Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do espelho*. Jorge Zahar (ed.). Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, 1998.
- LOWE, Lisa. *Critical terrains, French and British Orientalisms*. Ithaca, Cornell UP, 1991.
- MARKS, Elaine, COURTIVRON, Isabella (ed.) *New french feminists*.
- MASTEN, A S. & COATSWORTH, J. D. *The development of competence in favorable and unfavorable environments*. *American Psychologist*, 53 (2) pp. 205-220, 1998.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to film*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- McGOWAN, Kate, EASTHOPE, Antony (ed.). *A critical and cultural reader*. Toronto, University of Toronto Press, 1993.
- METZ, Christian. *Language and cinema*. The Hague, Mouton, 1974.

- MILLER, J. Hillis. *Narrative*. In: LENTRICCHIA, Frank, MCLAUGHLIN, Thomas, Critical terms for literary study. Chicago, University of Chicago Press, s.d., p. 66-79.
- MOI, Toril. *Sexual/textual politics, feminist literary theory*. London, Methuen, 1985.
- MOI, Toril. *French feminist thought. A reader*. N. York, Blackwell, 1987.
- MOORE, Madelina (ed.). *Orlando, an edition of the manuscript*. In: Twentieth century literature, 25.3/4 (Fall/Winter), s.l., 1979.
- MOSES, John. *Orlando's 'Caricature Value', Virginia Woolf's Portrait of the Artist as a Romantic Poet*. In: English romanticism and modern fiction, s.l., s.d., p. 39-81.
- MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. In: film theory and criticism, introductory readings. Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 58-69).
- NAREMORE, James. *Film adaptation*. London, The Athlone Press, 2000.
- ODDITT, Sharon. *Coming across the divide*. In: Adaptations ,from text to screen, screen to text, CARTMELL, Deborah, WHELEBAN, Imelda, London, Routledge, 1999.
- OVID. *Metamorphoses*. Trad. A.D. Melville. Oxford, Up, 1986.
- PARKES, ADAM. *Lesbianism, history and censorship, the well of loneliness and the suppressed randiness of Virginia Woolf's Orlando*. In: Twentieth century literature, a scholarly and critical journal, s.l., Winter, 1994, p. 434-460.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*, trad. José Teixeira Coelho. S.Paulo, Perspectiva, 1977.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. S.Paulo, Perspectiva, 2000.
- POLAN, Dana. *O pós-modernismo e a análise cultural da atualidade*. In: O mal-estar no pós-modernismo. Teorias e práticas, KAPLAN, Ann (org), Rio de Janeiro, Zahar, 1993, p. 64-80.
- POTTER, Sally. *Queens of England*. In: Filmmaker, London,v.1, n.4, Summer, 1993, p. 24-26.
- POTTER, Sally. *Orlando*. London, Faber and Faber, 1994.
- PRATT, M.L. *Imperial eyes, travel writing and transculturalism*. London and New York, Routledge.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro, Forense, 1984.
- PROUST, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleur, II*. Paris, Garnier Flammarion, 1987.
- RIBEIRO, Solange. *Glossário para adaptações fílmicas*. Belo Horizonte, Ufmg, 2003 (notas de estudo).
- RICH, Adrienne. *Of woman born, motherhood as experience and institution*. N.York, Bantam Books, 1977.
- RICH, Ruby. *The crisis of naming in feminist film criticism*. In: THORNHAM, Sue (ed.). Feminist film theory, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p.41-57.

- ROBINSON, Lillian. *Dwelling in decencies, radical criticism and the feminist perspective*. In: Sex, class and culture, EISENSTEIN, Z, N.York, Monthly Review Press, 1979, p. 25-45.
- ROSE, Phyllis. *Woman of letters, a life of Virginia Woolf*. London, Routledge, 1978.
- ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Lacan. *Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. S. Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- SACKVILLE-WEST, Vita. *Madame Dieulafoy, a celebrated Frenchwoman of last century and the history of her journey to Persia*. In: Vogue, UK, June, 1926.
- SACKVILLE-WEST, Vita. *Passenger to Teheran*. N.York, Harper, 1992.
- SAID, Edward. *Orientalism*, N.York, Pantheon, 1978.
- SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. S.Paulo, Cortez, 1996.
- SCOTT, Bonnie Kime (ed). *The gender of modernism*. Indiana, Indiana University Press, s.d.
- SHAUGHNESSY, Nicola. "Is s/he or isn't s/he?", *Screening Orlando*. In: Pulping fictions, CARTMELL, Deborah et al.(ed.) Pulping fictions. London, Pluto Press, 1996, p. 43-54.
- SHOGAN, Debra. *A reader in feminist ethics*. Toronto,Canadian' Scholar's Press, 1993.
- SHOHAT, Ella. *Gender and culture of empire, toward a feminist ethnography of the cinema*. In: Text and theory, an anthology, STAM, Robert, MILLER, Toby, N.Y., Blackwell, 2000, p. 669-696
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*, s. 1., s.d.
- SILVA, R. B. de P. *Avaliação psicológica*. In: MACIEL-GUERRA, A; GUERRA Jr. G. Menino our menina? Os distúrbios da diferenciação do sexo, S.Paulo, Manole, 2002, p. 186-190.
- SIMON, Sherry. *Gender in translation*. London, Routledge, 1996.
- SMITH, Sharon. *The image of women in film, some suggestions for future research*. In: THORNHAM, Sue (ed.). Feminist film theory, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 14-19.
- SNIDER, Clifton. *A single self, a Jungian interpretation of Virginia Woolf's Orlando*. In: Modern-Fiction-Studies. West Lafayette, s.l., 1979, p. 263-268.
- SPIVAK, Gayatri. *Three women's texts and a critique of Imperialism*. In: Critical Inquiry 12, s.l., 1985, p. 243-261.
- SPIVAK, Gayatri. *Can the subaltern speak?*. In: C. Nelson and L. Grossberg (eds), Marxism and the interpretations of culture, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, p. 271-313.
- SPIVAK, Gayatri. *Outside the teaching machine*. London, Routledge, 1993.
- SQUIER, Susan. *Tradition and Revision in Woolf's Orlando, Defoe and 'The Jessamy Brides*. In: Women'-s-Studies,-An-Interdisciplinary-Journal, Stony Brook, Suny, 1986, p. 167-178.

- STALLYBRASS, Peter, WHITE, Allon. *The politics & poetics of transgression*. N.York, Cornell University Press, 1986.
- STAM, Robert. *Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda*. In: O mal-estar no pós-modernismo. KAPLAN, Ann (org.), Rio de Janeiro, Zahar, 1993, p. 149-184.
- STAM, Robert *et al.* *New vocabulary in film semiotics*. London, Routledge, 1999.
- STEINER, Wendy. *Intertextuality in painting*. In: American Journal of Semiotics 3 (4), s.l., 1985, p. 57-67.
- SULLIVAN, Nikki. *A critical introduction to queer theory*. N. York, N. York University Press, 2004.
- THORNHAM, Sue. *The language of theory*. In: Feminist film theory, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 53-57.
- TRAVAGLIA, Neuza. *Tradução e retextualização*. Uberlândia, Edufu, 2003.
- TURNER, Victor. *Dramas, fields, and metaphors*. Ithaca, Cornell University Press, 1974
- VANISTENDAEL, S. Resiliência. *Como crescer superando os percalços. Capitalizar as forças do indivíduo*. Bice (Bureau International Catholique de l'Énfance); INDICA (Instituto para o Desenvolvimento Integral da Criança e do Adolescente). São Paulo, 1999.
- VAUGHAN, M. *Curing their illnesses, colonial power and African illness*. Cambridge and Stanford, Polity Press and Stanford University Press, 1991.
- VOLOSHINOV, V.N. *Marxism and the philosophy of language*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.
- VOLOCHÍNOV, BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*, S.Paulo, Hucitec, 1981.
- WALKOWITZ, J. *Patrolling the borders, feminist Historiography and the new historicism*. In: Radical History Review, 43, s.l, 1989, p. 23-43.
- WARHOL, Robyn. *Gendered interventions*. London, Rutgers University Press, 1989.
- WEEDON, Chris. *Feminist practice poststructuralist theory*. London, Blackwell, 1989.
- WEST, Denis & Joan. *Achieving a state of limitlessness, an interview With Tilda Swinton*. In: Cineaste, s.l., 1993, v.20, n.1.
- WOLFREYS, Julian. *Critical keywords in literary and cultural theory*. London, Macmillan, 2004.
- WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. London, Harcourt, 1956.
- WOOLF, Virginia. *The cinema (1926)*. In Collected Essays, London, The Hogarth Press, 1966.
- WOOLF, Virginia. *The Waves, the two holograph drafts*. Transcribed and ed. by J.W. Graham, London, The Hogarth Press, 1977.

WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf.*, ed. Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, New York, Harcourt, 1977.

WOOLF, Virginia. (a). *The letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicolson, London, Harvest, 1980, v. 3.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, 1920-1924*, ed. Anne Olivier Bell, N. York, Harcourt, 1978, v. 2.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, 1925-1930*, ed. Anne Olivier Bell, London, Harvest, 1980, v.3.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Three Guineas. N.York, Book-of-the-Month Club, 1992.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. 1985.

WOOLF, Virginia. *Essays*, London, Hogarth Press, s.d., v.4, 1925-1928,

WOOLF, Virginia. *Orlando, the holograph draft*. Transcribed and ed. by Stuart Nelson Clarke. London, The Hogarth Press, 1993.

WORDSWORTH, William. *Poetical works*, Thomas Hutchinson (ed.). London, Oxford UP, 1936.

YUNES, M. A M. *Resiliência, noção, conceitos afins e considerações críticas*. In, *Resiliência e educação*, Tavares, J. (Org.). São Paulo, Cortez, 2001.

<http://www.sallypotterfilms.com>

POTTER, Sally. *The man who cried*. Production notes. s.d.

http://www.wmm.com/catalog/_makers/fm3.htm *Women make movies*. Sally Potter. WMM Film and Video Catalog makers.

<http://www.hollywood.com/celebs/detail/celeb/189463>

Sally Potter. Biography.

http://www.indiewire.com/film/interviews/int_Potter_Sally_971114.html

http://www.uah.edu/woolf/Orlando_Potter.htm

<http://www.sallypotterfilms.com/>

<http://firstsearch.oclc.org/WebZ/FSPage...9193-cnngdoj-gobtrl.entitypagenum=26,0>

Calafan

Este livro foi publicado no formato 17x24 cm
Com as fontes *Bookman* no corpo do texto e
Amazona BT e *Friz Quadrata* nos respectivos títulos
Miolo em papel 75 g/m²
Tiragem 200 exemplares
Impresso no setor de reprografia da EDUFBA
Impressão de capa e acabamento:
ESB Serviços Gráficos

Vita

from

Virginia

Dec. 6th 1928

Suggestions for short pieces.

A Biography.

This is to tell a persons life from the year 1500** to 1928.
Changing its sex.
take different aspects ogf the character in different
Centuries. the theory being that character goes
on underground before we are born: & leave
leaves something afterworlds also.

A. poem.

Something about an island. landscapes.
dream.*** people with canoes. the trees.

Moments of Being.****

Something comic.



ISBN 85-232-0429-6



9 788523 204297