

ORLANDO: A HISTÓRIA REVISITADA PELA LITERATURA E PELO CINEMA

*Soraya Ferreira Alves**

RESUMO: Com *Orlando* (1928), Virginia Woolf lança a narrativa ficcional em nova experiência temporal, como se projetasse o fluxo da consciência interior para a suposta realidade exterior, ou seja, a história que, revisitada pela biografia, é narrada em um espaço-tempo relativo. Com a mesma liberdade que dispõe para viajar pela história, Woolf aborda temas como androginia, homossexualismo e critica a posição da mulher na sociedade. A proposta deste trabalho é observar como Sally Potter interpreta o romance *Orlando* em sua adaptação fílmica de 1992 e se ela desenha a intertextualidade como semiose reveladora do processo de tradução. Para isso, serão feitas considerações sobre os aspectos semióticos de cada um dos sistemas comparados, no caso a literatura e o cinema, tendo como base a teoria semiótica de Peirce, a teoria da tradução intersemiótica de Plaza e os estudos da adaptação de Catrysse.

UNITERMOS: tradução audiovisual; tradução intersemiótica; literatura; cinema.

ABSTRACT: It is with Orlando that Virginia Woolf introduces the fictional narrative in a new and amazing time experience, as if projecting the internal stream of consciousness in the supposed exterior reality, that is, history revisited by the biography narrated in a relative space-time. The character is Vita Sackville-West, her friend and lover who goes through

* Universidade Estadual do Ceará.

centuries keeping memories from different epochs mixed to her personal experiences lived in both sexes. Freely as she travels through history Woolf approaches to themes like androgyny, homosexuality and the position of women in society. The present work aims at observing how Sally Potter interprets the novel Orlando in her adaptation of 1992 and whether she designs intertextuality in a semiosis that unveils the translation process. In such extent, some points need to be considered; firstly, the semiotic aspects peculiar to both compared systems – cinema and literature – followed by the analysis of the literary work in relation to its narrative structure and the iconic-metaphorical elements that delineate the character as well as the periods he/she lives and comparatively, the proposals made by Potter, having as theoretical basis the semiotics theory conceived by Peirce; the intersemiotic theory by Plaza and the adaptation studies developed by Catrysse.

KEYWORDS: audiovisual translation; intersemiotic translation; literature; cinema.

As new forms of international and intercultural communication appear, new forms of translation and adaptation arise with them, and traditional concepts have to be updated. (Catrysse, 1997: 67)

As adaptações da obra de Virginia Woolf (para o cinema, teatro, televisão) têm se mostrado interessantes pontos de análise e comparação entre os diversos meios. Mas, será que essas adaptações ressaltam as características de sua experimentação escritural? Que aspectos devem ser considerados nessa tradução? Culturais, estilísticos, históricos? Há diferentes pensamentos e abordagens acerca da adaptação de textos literários para outros meios. O que deve-se ter em vista é que diferentes meios de comunicação têm diferentes modos de processar mensagens, e que, segundo Catrysse (1997), a comparação entre eles, dentro dos estudos da tradução ou adaptação, pode elucidar os diferentes aspectos que caracterizam cada sistema e sua intertextualidade.

Plaza (1987: 30) afirma que em uma tradução intersemiótica é necessário “transcriar” formas, estabelecer o paramorfismo entre estruturas diversas (uma vez que a eleição de um sistema de signos induz a linguagem a tomar caminhos inerentes à sua estrutura), conservando, assim, o mesmo significado.

O ato tradutório está ligado ao interpretativo. Portanto, é “uma” leitura possível do texto a que se refere.” No processo de significação, a teoria geral dos signos de Peirce, como explica Zilochi (2001: 188), considera que a função do intérprete é a de “... ir desatando os interpretantes dinâmicos possíveis,” e define a interpretação como “um processo de nutrição dos termos no qual o intérprete é apenas um dos elementos envolvidos, (...) interpretabilidade, interpretantes, intérprete se articulam na ação dos signos ou semiose, um processo contínuo, auto-corretivo e dialógico.”

Deve-se deixar claro que interpretante, para Peirce, é o efeito que o signo produz no intérprete, ou seja, a potencialidade do signo em sugerir, significar, mas que já está inscrita no próprio signo.

O signo é múltiplo, variável e modifica-se de acordo com o olhar do observador (...) mas é preciso lembrar que o signo tem uma autonomia relativa em relação ao seu intérprete. Este apenas atualiza alguns níveis de um poder que já está no signo. (Santaella, 2002: 42)

Pode-se dizer que, mesmo levando-se em conta a autonomia do olhar do tradutor, esse olhar está comprometido com o signo que lê, que vem a ser o objeto de sua representação, dentro da cadeia semiótica.

A proposta deste trabalho é considerar os aspectos semióticos de cada um dos sistemas comparados, no caso a literatura e o cinema, observando como Sally Potter interpreta o romance *Orlando*, de Virginia Woolf, e se traz inscrita, na sua adaptação, a intertextualidade como semiose declarada e reveladora do processo de tradução.

Para isso, serão feitas considerações sobre a obra literária, tanto em relação à sua estrutura narrativa como aos aspectos icônicos-metafóricos que caracterizam o personagem e as épo-

cas em que vive e, comparativamente, as propostas feitas por Potter.

Com *Orlando* (1928), Virginia Woolf lança a narrativa ficcional em nova e surpreendente experiência temporária, como se projetasse o conflitante e variado fluxo da consciência interior para a suposta realidade exterior, a saber, a história, tal como está implicada na biografia, que é o subtítulo da obra.

A biografada, seu caso amoroso mais profundo, é Vita Sackville-West, uma aristocrata, poeta mediocre, mas de grande êxito, graças a um poema intitulado *The Land*, que chegou a receber um importante prêmio literário. Woolf satiriza a obra de Vita ao fazer com que Orlando passe toda a narrativa escrevendo sua obra *The Oak Three* (numa referência ao longo tempo que Vita levou para concluí-lo).

Brincando com a biografia convencional, Woolf viaja no tempo e no espaço, com grande desenvoltura, distribuindo juízos de valor para muitos aspectos da história inglesa. *Orlando* conta não só a vida de Vita, mas de toda a linhagem dos Sackville-West. Vita é a única personagem que atravessa os séculos, armazenando memórias sobre idéias e costumes de cada época e sobre as características da família, misturadas às suas experiências pessoais vividas em ambos os sexos, pois Orlando vive desde a era elisabetana, quando é narrada sua adolescência, até o século XVIII, como homem. Em um certo momento, após um transe de sete dias, Orlando acorda mulher e dali em diante vive como tal.

O rompimento cronológico da linearidade narrativa, invasão da sincronia na diacronia, provoca outras rupturas de barreiras, como as de masculino/feminino; verbal/icônico; real/ficção; um lugar/muitos lugares; túnel da escrita/túnel da memória/túnel da história. Ao se estender a vida da personagem ao longo de séculos, o tempo é relativizado.

Dois importantes pensadores do séc XIX, que voltaram seus estudos ao movimento e tempo da memória, influenciaram artistas do início do século XX. William James, em *Principles of Psychology*, de 1890, inaugura o termo *stream of consciousness* (usado, posteriormente, para caracterizar o tipo de narrativa literária empregada por Woolf e vários outros autores) para explicar o movimento contínuo do pensamento, ou seja, o fluxo ininterrupto de sentimentos e impressões de cada indivíduo que,

associado ao pensamento racional, comporia o processo da consciência, como explica Tyndall (1947: 298).

Henri Bérghson, filósofo francês, em seu *Essai sur les données immédiates de la conscience*, de 1888, concebe a idéia de *durée* (duração), entendendo que a consciência tem uma duração interna: consiste em um intenso processo de síntese mental que faz com que o passado coexista com o presente, num movimento único e contínuo. Como a consciência opera independentemente do tempo do relógio, há uma fusão dos fatos da consciência, ou seja, uma percepção simultânea do antes e do depois, já que na sucessão de estados de consciência não se estabelece separação entre o estado presente e o passado (Bérghson, 1988)

Esse contraponto entre o tempo do relógio e o da memória da personagem é o que mais caracteriza a estrutura narrativa de *Orlando*, como observa Tyndall (1947: 306):

In *Orlando*, Mrs. Woolf plays with Bergson's times. Born in the age of Elizabeth, Orlando is thirty-six years old in October 1928. Three hundred years and thirty-six represent inner time and outer time or vice versa. And time is complicated by memory, though, which several times, says Mrs. Woolf, may proceed simultaneously. The expansion or contraction of inner time with the intensity of experience is discussed in the little essays on clock time and inner time that she inserted to perplex the unphilosophical reader.

Assim, encontram-se exemplos quase didáticos desses pequenos “ensaios”, em vários e reiterados trechos da biografia, como, por exemplo, quando a memória assume o papel de costureira, ao unir lembranças atemporais:

(...) memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows her. (Woolf, 1998: 75-6)

Em outro momento, observa-se o discurso que diferencia tempo e *durée*, de acordo com a filosofia de Bérghson:

Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation. (Woolf, 1998: 95)

Pode-se encontrar, inclusive, trechos que comentam a relatividade do tempo que rege a vida de Orlando:

In such thinking (...) he spent months and years of his life. It would be no exaggeration to say that he would go out after breakfast a man of thirty and come home to dinner a man of fifty-five at least. Some weeks added a century to his age, other no more than three seconds at most. (...) Life seemed to him of prodigious length. Yet even so, it went like a flash. (...) and then he would try to think for half an hour, – or was it two years and a half? (Woolf, 1998: 95-7)

West irá além de Tyndall, ao alinhar Virginia Woolf com Bergson e James quanto às idéias sobre tempo e memória, além de tecer comentários sobre o cubismo de Picasso e a relatividade de Einstein, vinculando-os às preocupações literárias da autora:

Picasso's Cubism and Einstein's special theory of relativity appeared in the same year, 1905, not because the two of them were involved in some telepathic symbiosis, but because a certain phase in the European imagination was over: some old shibboleths were done for; some new recognitions were in. Almost a quarter of a century later, Orlando epitomized the new indeterminateness of things, not through psychological analysis but through re-creating the almost anonymous sensations that precede, accompany, and often smudge thought (...). Woolf had put it well in a

Cambridge lecture of 1928, mentioning reality as “something very erratic, very undependable – now to be found in a dust road, now in a scrap of newspaper in the street, now in a daffodil in the sun. (West, 1977: 98)

Sally Potter, em sua versão de *Orlando* para o cinema (1992), faz certas escolhas narrativas que se diferenciam da proposta de Woolf, apesar de, em momentos diversos, dialogar com as metáforas da obra literária, criando outras de efeito muito interessante.

A narrativa que Potter impõe a *Orlando* é baseada em temas, como Morte, Amor, Poesia, Política, Sociedade, Sexo, Nascimento, que seguem linearmente, um após outro, como se o personagem tivesse vivenciado essas experiências em momentos pontuais de sua existência, sem que elas tivessem se misturado. O tema sexo, por exemplo, aparece quase no final do filme, dando a entender que, somente após mais de trezentos anos *Orlando* havia tido essa experiência. No romance, porém, *Orlando* vive experiências sexuais múltiplas, muitas delas homossexuais, quando, por exemplo, já como mulher, se traveste de homem e sai à noite em busca de companhia (seja ela feminina ou masculina) e “*enjoyed the love of both sexes equally.*” (Woolf, 1998: 211).

A passagem do tempo, na maioria das vezes, é feita de forma explícita, em intervalos, afastando os diversos momentos, e coloca o personagem em situações tão diversas e distantes que é difícil reconhecê-lo como sendo sempre a mesma pessoa. Aumont (2000: 240), ao falar sobre o intervalo entre imagens, explica que este “consiste sempre em manter uma distância, um afastamento, uma diferença visual entre duas imagens, e em mostrar o tempo por essa diferença. Assim, o intervalo é ainda mais perturbador perceptivamente na imagem mutável.” O ritmo da narrativa é muito vagaroso, talvez para indicar quão longa é a vida de *Orlando*, e que seu tempo passa de maneira diferente, adquirindo uma força de persuasão que vem seu aspecto indicial, ou seja, de sua relação direta com o próprio passar do tempo.

Dessa forma, Potter pode estar querendo contrapor o tempo do espectador com o tempo da vida de *Orlando* e com o tempo

do filme, dentro de uma proposta de tempo relativo, já que, ainda segundo Aumont (2000: 241) “(...)o tempo do espectador não é um fluxo uniforme e neutro, um receptáculo onde ações vão inscrever-se; ao contrário, é determinado por essas próprias ações.” Observa-se que há mesmo uma tentativa de incluir o espectador na narrativa, uma vez que em diversos momentos percebe-se o uso do *close up* em Orlando e este se dirige diretamente ao espectador, tanto em falas como no olhar, tornando-o cúmplice de seus atos e sentimentos.

No entanto, esse ritmo afasta-se da proposta de Woolf, que cria uma narrativa ágil e bem humorada. E se no livro o clima sombrio é raro, o filme apresenta muitas cenas onde a escuridão é marcante, por vezes até deixando o espectador em dificuldade de distinguir o cenário, como acontece nas primeiras cenas do filme, em que Orlando se dirige à sua casa, atrasado para a festa em homenagem à rainha Elizabeth. Esse recurso intensifica o aspecto melancólico de Orlando no filme. Mas, o que se observa no livro é uma personalidade bastante diferente, pois Orlando é vibrante e devastador(a), tem seus momentos de melancolia, sim, momentos em que se desilude com a humanidade, em que se fecha em sua casa por longos períodos. Porém, em contrapartida, sua personalidade marcante atrai inúmeros admiradores e divertidas aventuras.

Deve-se ter clara, contudo, a idéia de que o cinema representa a literatura tendo a imagem como um dos elementos principais dessa representação, e de que imagem é representação icônica, ou seja, tem na semelhança seu princípio de funcionamento. Portanto, “(...) a imagem pode-se tornar perigosa tanto por excesso quanto por falta de semelhança. Semelhança demais provocaria confusão entre imagem e objeto representado. Semelhança de menos, uma ilegibilidade perturbadora e inútil” (Joly, 2002: 39).

Esse seria, então, um dos aspectos a se considerar numa tradução intersemiótica desse tipo, e que se relacionaria com as novas teorias da tradução. Ou seja, um afastamento muito grande da obra fonte impediria seu reconhecimento, ao mesmo tempo em que uma tentativa de supressão da figura do tradutor levaria ao Pierre Menard de Borges e à sua tentativa de reescrever o Quixote palavra por palavra.

O *Orlando* de Potter, pode-se dizer, afasta-se da obra de Woolf devido a essa falta de semelhança tanto na estrutura da narrativa, quanto na caracterização do personagem, pois este é uma figura apática, quase sem expressão, como se a flutuação entre um sexo e outro impusesse uma responsabilidade andrógina que não pode se definir nem por um lado nem por outro. Mesmo quando de seu romance com Shelmerdine, o cavaleiro que aparece para salvá-la do clima do século XIX, Orlando não se mostra envolvente, mas um tanto submissa e melancólica. O caso de amor no livro é cheio de momentos de mudanças de humores e loucuras amorosas, como o casamento de ambos, que é resolvido e executado tão repentinamente que causa surpresa no leitor. Em um instante, estão conversando no campo, quando bate um forte vento que os leva a correr, correr, correr até o momento em que se casam. Logo em seguida Shelmerdine parte em viagem e vem a reflexão crítica: Orlando está casada, como mostra o anel em seu dedo, mas sem marido, que viverá viajando; porém, frente à sociedade, ela agora pode manter suas posses. Toda essa seqüência é suplantada no filme, mesmo o casamento; apenas há a menção do vento que sopra e Shel se vai, tudo embalado por um clima teatral, diria-se mesmo folhetinesco, exagerado, como a tentar ressaltar o momento romântico, talvez propondo enfatizar o estranho exagero de afinidades imediatas entre os dois personagens, narradas no livro.

Em sua narrativa, Woolf cria um modo sutil de iconizar a paridade de sexos e tempos, usando da recorrência de expressões formadas de palavras compostas, tais como *higgledly-piggledly*; *pell-mell*; *helter-skelter*; e tantas outras que indicam repetição de movimentos, sons, etc: *tee-heeing*; *haw-hawing*; *tingling and twangling*; *whirling and wheeling*; *tick-tock*. Essas expressões repetem-se por toda a obra, como uma brincadeira de linguagem, mas que ajudam a estabelecer a conexão entre aspectos paralelos, como os mencionados acima. A seleção verbal constante da obra de Woolf é acompanhada de uma coerente e pertinente organização frásica paratática, graças à qual promove-se o paramorfismo entre o fluxo do tempo e a escritura, uma vez que não se prioriza a subordinação, mas a coordenação de fatos.

Woolf não se esquivava, porém, de apontar certas diferenças entre os sexos, muito embora sejam mais enfaticamente de cunho social. Feminista, insere sua crítica à sociedade baseada em preceitos masculinos de forma ferina. Seu discurso, porém, aparece de forma satírico-metafórica, bem ao estilo de sua obra, o que pode ser observado em vários momentos da narrativa. Como mulher, Orlando mistura características dos dois sexos e, apesar de serem descritas as peculiaridades de ambos, a crítica recai mais enfaticamente no papel desempenhado pela mulher na sociedade, além de suas veleidades e pouco interesse (ou capacidade) intelectual:

(...) what was said a short time ago about there being no change in Orlando the man and Orlando the woman, was ceasing to be altogether true. She was becoming a little modest, as women are, of her brains, and a little more vain, as women are, of her person. (...) She would burst into tears on slight provocation. She was unversed in geography, found mathematics intolerable, and held some caprices which are more common among women than men. (Woolf, 1998: 179-82)

Sendo *Orlando* uma biografia ficcional ilustrada, pode-se observar as diferenças existentes entre Orlando homem/mulher, nas figuras que aparecem em certo momento da narrativa, pois, vestido como homem e depois como mulher, e apesar de ser sempre a mesma pessoa, demonstra certas mudanças devido às roupas e à condição sexual, tornando o personagem, quando mulher, mais sensível e fútil. As “ilustrações” são fotos reais de Vita Sackville-West (algumas tiradas pela própria Virginia) que, de pessoa/personalidade, se transforma em personagem, mediante vários travestimentos fantasiosos. A ficção narrativa verbal invade o visual-icônico – e essa é uma das inovações mais instigantes, além do que, Virginia Woolf continua brincando com o tempo, pois as fotos pertencem a épocas bem distantes. Abaixo das fotos, os comentários:



ORLANDO AS A BOY



5 – ORLANDO ON HER RETURNS TO ENGLAND

The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion. Had they both worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same. (...)

Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one Sex to the other 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. Of the complications and confusions which thus result everyone has had experience; but here we leave the general question and note only the odd effect it had in the particular case of Orlando herself. (Woolf, 1998: 180-1)

No filme, o vestuário também é bastante enfatizado, e as roupas de Orlando (tanto na figura de homem como na de mulher)

são exageradas, mostrando as convenções de cada época. No século XVIII, ao trajar um enorme e majestoso vestido, Orlando demonstra grande dificuldade em andar por sua própria casa, em passar pelos móveis, movimento que é dificultado pelo traje. Potter introduz, com essa metáfora, a questão da dificuldade que Orlando iria sentir em viver como mulher naquela sociedade, já que seus direitos à posse de sua propriedade, aos títulos e à herança seriam outros. Vemos então um desfile de críticas, com descrições satíricas, levando ao ridículo todo e qualquer costume ou manifestação da época.

Outra metáfora usada por Potter que representa a condição da mulher aparece em cena anterior, no momento em que Orlando acorda do transe de sete dias e se descobre como mulher. Nessa cena, ela se olha no espelho e sua imagem, nua, aparece totalmente enquadrada. Como explica Ismail Xavier (2003: 22), “(...) o espelho, dentro da cena, se articula a um motivo central de interesse particular”. No caso, o tornar-se imagem da mulher como figura moldada pelos ditames da sociedade. É como se houvesse uma extensão do personagem, uma extensão a outro plano no qual ele se reconhece, mas ao mesmo tempo apresenta diferenças que influenciarão diretamente sua vida.

Uma comparação ou ilustração possível para essa cena seria o quadro de Picasso, de uma moça ao espelho (1932), pois o que se mostra refletido no espelho é diferente da moça que o mira, apontando para um outro tempo, que se liga ao primeiro através das linhas em movimento contínuo das formas ovais, e tendo no braço que segura o espelho seu ponto principal de conexão, misturando reflexo e figura refletida.



(Moça ao espelho – 1932)

As passagens de uma data a outra, na narrativa woolfiana, são feitas de forma muito sutil, como que apenas para contextualizar o leitor nos problemas que Orlando enfrenta, pertinentes a cada época, com seus costumes e leis. Na passagem do século XVIII para o XIX, por exemplo, a data que se tem é 16 de junho de 1712, quando Orlando volta de uma festa. A partir daí a narrativa se dá como num filme acelerado, ou melhor, compostos de fragmentos descontínuos e de repente, doze badaladas do *Big Ben* indicam a passagem de quase 90 anos, ou a entrada no século XIX sem, é claro, ter-se essa passagem definida. O que se sabe é que uma nuvem começa a cobrir os céus da Inglaterra, invadindo o novo século. Com essa metáfora, Woolf introduz a idéia do que o período vitoriano iria trazer em termos de mudanças sociais e o que isso implicaria para Orlando.

No filme, essa passagem em particular, e diferentemente de outras, também se dá de forma sutil. Orlando, com seu traje monumental do século XVIII, após saber que a posse de sua propriedade

está ameaçada devido à sua mudança de sexo (já que uma mulher solteira não tinha direito a posses) entra em um labirinto de sebe e começa a correr, passando de uma parede de hera a outra, enquanto observa-se mudanças em seu traje. Primeiramente, mostra-se apenas um pedaço das costas de seu vestido enquanto entra em outro corredor do labirinto, até ver-se seu traje já mudado, com os padrões do século XIX e de cor negra, provavelmente fazendo o contraponto com a nuvem negra do romance.

A hipocrisia reinante no período vitoriano é expressa, por Woolf, através da metáfora meteorológica da umidade e do mofo que, como uma praga, penetra nas casas, nas coisas e nas pessoas:

(...) damp now began to make its way into every house – damp, which is the most insidious of all enemies, for while the sun can be shut out by blinds, and the frost roasted by a hot fire, damp steals in while we sleep; damp is silent, imperceptible, ubiquitous. (...) So gradual is the process, that it is not until we pick up some chest of drawers, or coal scuttle, and the whole thing drops to pieces in our hands, that we suspect even that the disease is at work. Thus, stealthily and imperceptibly, none marking the exact day or hour of the change, the constitution of England was altered and nobody new it. Everywhere the effects were felt. (Woolf, 1998: 218)

Devido a essa umidade, o frio se apoderou de todos; assim, as roupas mudaram, a dieta mudou, as casas foram alteradas e a hera, outro efeito da umidade, cobriu todo o exterior das casas, alterando também a luz vinda de fora, em conjunto com as cortinas escuras. Além dos efeitos externos, a umidade também tomou conta do interior das pessoas, e a conclusão da metáfora é surpreendentemente sinistra:

Men felt chill in their hearts; the damp in their minds. (...) The sexes drew further and further apart. No open conversation was tolerated. Evasions and concealments were sedulously practised on both sides. And just as the ivy and the evergreen rioted in the damp earth outside, so did the same fertility show itself within. The life of the

average woman was a succession of childbirths. She married at nineteen and had fifteen or eighteen children by the time she was thirty; for twins abounded. Thus, the British Empire came into existence (...) (Woolf, 1998: 219)

Ao voltar para casa, após um passeio por Londres, o que não fazia há muitos anos, Orlando, com espanto, começa a sentir os efeitos da época em sua própria moradia: a umidade havia tomado conta de tudo. No filme, percebe-se a proposta de recuperar essa metáfora, uma vez que o cenário que envolve os personagens está sempre encoberto por espessa névoa, até o momento em que cai uma forte chuva, e aí já vê-se Orlando atravessando um campo de batalha, grávida, com trajes pertencentes ao século XX, é a Primeira Guerra Mundial.

No livro, quando entra no momento presente, ou seja, 11 de outubro de 1928, (a data em que o livro foi publicado) Orlando é atingida pelas batidas do relógio, o que a faz sentir o peso do tempo. O presente traz uma enorme carga de informações passadas com as quais ela agora terá de conviver:

There was something definite and distinct about the age, which reminded her of the eighteenth century, except that there was a distraction, a desperation – as she was thinking this, the immensely long tunnel in which she seemed to have been travelling for hundreds of years widened (...) Orlando leapt as if she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment. (Woolf, 1998: 284)

Após essa entrada no tempo presente, Orlando começa a ser assaltada por todas as lembranças de todas as épocas: mistura ideologias, amores, sexos, ilusões e desilusões; irá lembrar-se de fatos ocorridos em outras épocas, mas é ali, no momento presente, que se sobrepõem:

'Time has passed over me,' she thought, trying to collect herself; 'this is the oncome of middle age. How strange it is! Nothing is any longer one thing. (...) When I step out of doors – as I do now,' here she stepped on to the pavement of Oxford Street. 'what is it that I taste? Little herbs. I hear

goat bells. I see mountains. Turkey? India? Persia? (Woolf, 1998: 291)

Essa confusão de imagens, no filme, pode ser associada ao momento em que a Filha de Orlando (no livro, um menino, que se refere a ambos os filhos homens de Vita), corre com uma câmera filmadora na mão, e mostra imagens confusas, desfocadas, da natureza, do rosto de Orlando. No entanto, não refletem a gama de informações que vêm à tona na mente de Orlando.

Como já observado, o filme de Sally Potter enfatiza questões feministas nas várias metáforas que usa para expressar o papel da mulher na sociedade, assim como Virginia Woolf, no livro. Sua visão de androginia, porém, se diferencia da de Woolf. Nas cenas finais do filme, um anjo (figura assexuada) voa no céu sobre Orlando (que no livro seria Shelmerdine voando em seu avião e pousando nos jardins da casa de Orlando para reencontrá-la) e diz (canta) que não é homem nem mulher, enquanto o narrador informa ter-se libertado do seu passado, ou seja, de quando era homem ou mulher, e que pode agora viver em paz. Dessa forma, Potter parece não levar em conta as próprias idéias de Woolf, expressas em *A Room of One's Own*, livro que trata de questões feministas ao comentar a relação mulher e literatura, e que foi escrito concomitantemente a *Orlando*, e diz, a respeito da androginia:

And I went on (...) to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male and 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. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating. If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman must have intercourse with the man in hers. (Woolf, 1945: 97)

Como explica Jacobus (apud Marcus, 2000: 232), "*The repressive male/female opposition which interferes with the unity of the mind gives way to a mind paradoxically conceived not as one, but as heterogeneous, open to the play of difference.*" A

androgínia seria, portanto, definida como um modo de representar ou mesmo renegociar diferenças.

Uma pergunta se faz necessária, aqui: haveria a necessidade de a diretora se voltar para outras obras de Virginia Woolf para interpretar e adaptar um de seus livros em particular? Talvez esse fosse um caminho a seguir, já que uma autora como Virginia Woolf, detentora de um estilo tão peculiar, traz não só em uma obra, mas no conjunto de sua obra, pensamentos, ideologias, diálogos com teorias científicas e filosóficas, que poderiam ser observadas. Segundo Marcus (2000: 217) *“Nor can a strict line be drawn between her overtly feminist, ‘polemical’ works and her fiction. Her novels take up the images of her pamphlets and essays; her ‘non-fiction’ uses strategies more often associated with fictional narrative”*

Ao final desta análise, pode-se concluir que Potter relê *Orlando* através de suas metáforas, principalmete as que se referem ao papel da mulher na sociedade, tema recorrente na obra de Woolf, mas não considera a estrutura narrativa, apesar de se verificar que esta é traço marcante de sua escritura e parte integrante do seu processo de significação. No caso, Potter teria feito uso do recurso da ampliação que, como explica Stam (2000: 68), seleciona, privilegia e amplia determinados aspectos da obra que está sendo adaptada, pois, segundo o autor, *“The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues that the adapting film text can then take up, amplify, ignore, subvert, or transform.”* Tendo-se sempre em mente que essas transformações são operadas devido tanto às diferenças dos meios em questão como à própria visão de que a adaptação é “uma” leitura da obra, portanto, inevitavelmente parcial, *“(...) as any text can generate an infinity of reading, so any novel can generate any number of adaptations.”* (Stam, 2000: 62).

Figuras

Página 197: Fotos extraídas de: WOOLF, Virginia (1998). *Orlando*. New York: Oxford University Press. (encarte)

Página 199: Pablo Picasso (1997) *Moça ao espelho, 1932*, In: WALTER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter (editors) (1997) *Picasso*. Köln: Taschen, (p. 353) idem.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques (2000) *A Imagem*. Campinas: Papyrus.
- BERGSON, Henri (1988) *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70.
- CATTRYSSE, Patrick (1997) Audiovisual Translation and New Media. In *From one medium to another. Basic issues for communicating the scriptures in new media*. New York: ABS, p. 53-70.
- JOLY, Martine (2002) *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papyrus.
- MARCUS, Laura (2000) Woolf's feminis and feminism's Woolf, In *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 209-244.
- PLAZA, Julio (1987) *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- SANTAELLA, Lucia (2002) *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- STAM, Robert (2000) Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In NAREMORE, James. *Film Adaptation*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, p 54-78.
- TYNDALL, William York (1947) *Forces in Modern British Literature 1885-1946*. New York: Alfred A. Knopf.
- WEST, Paul (1977) *Enigmas of Imagination. "Orlando" Through the Looking Glass*. New York. Oxford University Press.
- WOOLF, Virginia (1945) *A Room of One's Own*. London: Penguin Books.
- _____ (1998) *Orlando*. New York: Oxford University Press.
- XAVIER, Ismail (2003) *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ZILOCHI, Ana Maria (2001) Interpretante, interpretação, intérprete. In *Revista Galáxia*. São Paulo: Educ.