

**ORLANDO, DE VIRGINIA WOOLF, A SALLY POTTER: A (RE)CONFIGURAÇÃO
DA MULHER VITORIANA, DA LITERATURA PARA O CINEMA**

**ORLANDO, BY VIRGINIA WOOLF, TO SALLY POTTER: THE
(RE)CONFIGURATION OF THE VICTORIAN WOMAN, FROM LITERATURE
TO THE CINEMA**

Selton Lima de OLIVEIRA¹

Ruth de Oliveira BENTO²

Auricélio Soares FERNANDES³

Resumo: Sabe-se que o fluxo de consciência é uma das características marcantes da estilística de Virginia Woolf. Contudo, em seu romance *Orlando* (1928), a escritora inglesa se reinventa ao produzir uma narrativa que percorre cinco séculos, em tempo cronológico. Com uma protagonista imortal que, *in media res*, inicia sua jornada durante a Era Elisabetana, Lord Orlando, ainda como sujeito masculino, perpassa pela história por eras como a Jacobita e a Vitoriana, passando por uma transformação de gênero e tornando-se, a partir de então, Lady Orlando. Assim, tornou-se de nosso interesse compreender como a adaptação fílmica dirigida por Sally Potter, intitulada *Orlando: A mulher imortal* (1992) e estrelada por Tilda Swinton, reflete o conceito de violência simbólica, de Bourdieu (2010), que, por sua vez, aproxima-se do debate iniciado pela própria Woolf em seu ensaio: *Um teto todo seu* (1929) e outras leituras a respeito da representatividade feminina. Buscamos entender também como, em meio aos signos literários, é construída uma representação do feminino no século XIX, referente ao período do reinado da rainha Victoria. Além disso, atentamo-nos ao simbolismo empregado na construção da *mise-en-scène* e à intertextualidade nela presente, como fator de valor ficcional. Como embasamento teórico, recorreremos a estudos de Chevalier e Gheerbrant (2015). Como ponte para este diálogo entre a arte literária e a fílmica, foram levadas em consideração as contribuições de Linda Hutcheon (2006) e Robert Stam (2006) sobre intertextualidade e adaptação. Em um recorte geral, é de relevância nesta pesquisa a reflexão sobre as construções socioculturais da mulher e como o papel do feminino cristalizado, beirando a ambiguidade e alegoricamente colocado em questão no romance, se traduz sob as lentes do cinema.

Palavras-chave: Orlando. Virginia Woolf. Símbolos. Adaptação Fílmica. Era Vitoriana.

Abstract: It is known that *stream of consciousness* is one of the defining features of Virginia Woolf's stylistics. However, in her novel *Orlando* (1928), the English writer reinvents herself by producing a narrative that runs through five centuries, in chronological time. With an immortal protagonist who begins her journey in the Elizabethan Age, Lord Orlando, still as a male subject, goes through history for ages like Jacobean and Victorian times, undergoing a transformation of gender, becoming from then on, Lady Orlando. From then, we searched to understand how Sally Potter's filmic adaptation entitled *Orlando* (1992) and starring Tilda Swinton, portrays Bourdieu's conception of symbolic violence (2010), which approaches to the debate initiated by Woolf herself in her essay *A Room of*

¹ Graduando em Letras Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba. (seltonuepb@gmail.com)

² Graduada em Letras Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba. (ruth.deoliveira98@gmail.com)

³ Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. (auriceliosoaesfernandes@gmail.com)

One's Own (1929) and other readings on female representativeness. We also try to understand how, in the midst of the symbols, a representation of the feminine is constructed in the nineteenth century, referring to the period of Queen Victoria's reign. Beyond those considerations, we focus on the symbolism employed in the construction of the *mise-en-scène* and the intertextuality present in it, as a fictional value factor. For this research we based on theoretical framework by Chevalier and Gheerbrant (2015). The contributions of Linda Hutcheon (2006) and Robert Stam (2006) on intertextuality and adaptation have been taken into account as a bridge between this literary and film art. In a general outline, it is relevant in this research the reflection on the sociocultural constructions of the woman and how the role of the feminine, allegorically put in question in the novel, is translated under the lenses of the cinema.

Keywords: Orlando. Virginia Woolf. Symbols. Filmic adaptation. Victorian Era.

1 Introdução

Um dos nomes mais fortes do modernismo é o de Virginia Woolf (1882-1941), escritora inglesa que iniciava sua carreira literária com a publicação do romance *The Voyage Out*, em 1915. Ascendia diante de uma sociedade, em um período conhecido como “entreguerras”, o espaço compreendido entre o fim da primeira guerra mundial e o início da segunda. A produção da escritora conta com grandes romances que ganharam notoriedade como *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), porém, há também coletâneas de contos, diários, cartas e diversos ensaios publicados. Esta pesquisa respalda-se na leitura da obra *Orlando: A Biography* (1928).

A narrativa modernista da autora lidava com técnicas de escrita e temas ainda incomuns à literatura da época, como textos de cunho feminista, além de utilizar-se do fluxo de consciência – ou monólogo interior, por exemplo. O romance *Orlando*, no entanto, é uma de suas obras que não se utiliza desse recurso, sendo apresentado o enredo de forma linear e em tempo cronológico.

Publicado originalmente em 1928, nesse romance, acompanhamos a trajetória de um jovem nobre da corte inglesa, que nasce durante o reinado da Rainha Elizabeth I. Orlando, a personagem protagonista, inicia sua jornada no final do século XVI e o acompanhamos até o século XX. O místico sopra toda esta narrativa woolfiana, desde a imortalidade de seu herói, até sua súbita mudança de sexo. Emblemático em sua realidade ficcional, Orlando ganha a admiração das mulheres e até mesmo dos homens com sua beleza e sua aparência andrógina:

[...] O vermelho de suas faces era coberto por uma pele aveludada, e o buço sobre os lábios era apenas um pouco mais espesso do que a penugem do rosto. Os lábios finos e ligeiramente repuxados sobre dentes de uma extraordinária brancura de amêndoa. Nada perturbava o voo curto e tenso do nariz afilado; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e rentes à cabeça. (WOOLF, 2018, p. 12)

Embora tivesse uma aparência delicada, é enfatizada reiteradamente a identificação de Orlando com o sexo masculino. Notamos, desde as páginas iniciais do romance, uma preocupação em reforçar a ideia de que “[...] não havia dúvida quanto ao seu sexo, embora a moda da época fizesse algo para disfarçá-lo” (WOOLF, 2018, p. 11). Com essas virtudes, o jovem ganha atenção até mesmo da Rainha Elizabeth I, permitindo que Orlando tenha diversos privilégios e notoriedade na nobreza. Para a rainha, o pequeno aristocrata tinha “um par das mais lindas pernas em que um jovem da nobreza já se apoiou; e olhos violeta; e um coração de ouro; e *lealdade e encanto masculino* [...]” (WOOLF, 2018, p. 16, *grifo nosso*). Enfatizamos aqui a forma como a figura masculina é enaltecida, o que nos mostra as vantagens dadas aos homens na sociedade por

características ou traços de reconhecimento negligenciado às mulheres. Assim, misterioso, ambíguo e imortal, em sua fantasia histórica, Woolf constrói seu personagem transgressor, Orlando, e a maior carta de amor da literatura – dedicada à Vita Sackville-West, sua mais íntima amiga.

O romance de Woolf foi adaptado para as telas através do filme *Orlando – A Mulher Imortal* (1992), dirigido por Sally Potter (1949-), com o roteiro baseado no romance homônimo de Virginia Woolf, sendo indicado ao Oscar de direção de arte e figurino. O longa-metragem foi distribuído pela Sony Pictures Classics e, no elenco, temos nomes como: Tilda Swinton como Orlando; Quentin Crisp como Elizabeth I; Jimmy Somerville como Falsetto/Anjo e John Wood como o arquiduque Harry.

Nessa obra cinematográfica, Potter toma para si o desafio de adaptar um dos romances mais complexos de Woolf no tocante à sensibilidade, para retratar temas como androginia e questões de gênero e sexualidade. Entretanto, para este diálogo intertextual entre a literatura e o cinema, há outro grande desafio, já que o romance perpassa do século XVI ao XX e acompanhamos a jornada da personagem protagonista Orlando entre essas diferentes épocas, culturas, espaços, estações, amores e gêneros.

Ademais, a diretora e roteirista aposta em recursos da arte fílmica, como a quebra da quarta parede, quando a personagem dialoga diretamente com os espectadores, com a intenção de aproximar a personagem de seu público. Outra ferramenta utilizada é o que Hutcheon (2006, p. 18) chama de “cirurgia artística”, que ocorre quando a obra adaptada é muito longa e precisa ser diminuída ou quando é curta e precisa ser aumentada. Apropriando-se destas possibilidades do cinema, a narrativa fílmica, após passar pelas lentes cirúrgicas de Potter, recebe uma divisão em sete partes, sendo elas: 1600/Death (morte da rainha Elizabeth); 1610/Love (Orlando conhece e se apaixona por Sasha, porém tem o coração partido); 1650/Poetry (passa a dedicar-se à poesia e se decepciona ao receber críticas desagradáveis); 1700/Politics (envolve-se com questões políticas e, durante uma viagem oficial, transforma-se em mulher); 1750/Society (passa a conviver em sociedade enquanto mulher, notando as dificuldades enfrentadas); 1850/Sex (conhece Shel, com quem se relaciona sexualmente); e Birth (o nascimento de sua filha). E na construção da *mise-en-scène*, Sally Potter opta por recriar cenários padrões das respectivas épocas, além de utilizar-se de símbolos metafóricos e outras referências intertextuais para reforçar ou construir determinadas metáforas.

2 O diálogo entre as obras literária e fílmica e a reconfiguração da personagem

A linguagem cinematográfica é algo novo se comparada à linguagem literária, que vem há muito sendo discutida. Freire e Zaninelli (2008) apontam uma agravante falha que percorre entre os críticos que, ao discutirem sobre a arte fílmica, “persistem em compará-la com a linguagem escrita, desconsiderando assim, novas idéias, implícitas, que permeiam algumas obras adaptadas” (p. 179). A inquietação inicial dizia respeito à impossibilidade do cinema de levar para as telas as especificidades do discurso literário, no qual a palavra é utilizada no seu maior grau de nível semântico, como Pound (1972) apresenta, mas também como fator estético.

Robert Stam, em seu ensaio *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade* (2006), inicia um diálogo sobre adaptação de romances para o cinema, oferecendo-nos uma reflexão sobre os termos utilizados pela crítica. Segundo Stam (2006), esta linguagem convencional voltada à crítica das adaptações não funciona tão bem, pois engessa a intertextualidade entre as artes. O escritor sublinha alguns desses termos “como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’,

‘vulgarização’ e ‘profanação’” (STAM, 2006, p. 19) e diz que o discurso por trás desses termos traz uma “carga específica de ignomínia”. Explica:

“Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (p. 21)

Esses termos colaboram para reforçar e manter uma ideia negativa sobre as adaptações. Hutcheon (2006) resgata em sua pesquisa que, até mesmo Virginia Woolf tinha uma visão contrária às adaptações. Essas ideias, as quais permearam as inquietações de Woolf sobre esta nova arte, são as questões base de seu ensaio *The Cinema* (publicado originalmente em 1926), como lembrado por Hutcheon (2006), onde a romancista inglesa pontua seus contrapontos, considerando “a arte do cinema [...] uma arte simples e até mesmo estúpida” (WOOLF, 2017, p. 93), posto que sua preocupação girava em torno da automatização da leitura, na qual Woolf apontava que “o olho devora tudo instantaneamente, e o cérebro, agradavelmente provocado, se acomoda para ver coisas acontecendo sem se preocupar em pensar (p. 94). É inegável que a literatura serviu de grande apoio para o cinema, como texto-fonte para enredos e grandes personagens adotados dos grandes clássicos. Sendo esta, mais uma das preocupações da escritora, que temia o esvaziamento da profundidade ou distanciamento da obra literária ao ser sobreposta às lentes, questionava: “Mas quais são, então, os seus próprios recursos? Se deixasse de ser um parasita, de que maneira ele caminharia ereto?” (2017, p. 96).

Hutcheon, ao fazer uma leitura do ensaio *The Cinema*, sublinha a fala de Virginia Woolf ao descrever o cinema como um parasita que transforma as obras literárias em suas presas (2006, p. 3), apresentando um outro detalhe importante, ainda sobre a concepção de Woolf e acrescenta que, apesar de não ter uma visão tão positiva sobre o assunto, a escritora inglesa entendia que “esse meio transpõe muitos símbolos e emoções que as palavras não conseguem explicar” (2006, p. 3). Mesmo defendendo as particularidades e o potencial do fazer cinematográfico, Woolf (2017) comenta:

Até mesmo a mais simples das imagens, como a do verso de Burns (“Meu amor é como uma rubra, rubra rosa, que acaba de brotar em junho”), nos presenteia com a umidade e o calor e o brilho do carmesim e a maciez das pétalas inextricavelmente misturadas e encadeadas no balanço de um ritmo que sugere a ternura emocional do amor. Tudo isso, que é acessível às palavras e apenas às palavras, o cinema deve evitar”. (p. 98)

Contudo, atualmente, a partir do desenvolvimento da sétima arte e das pesquisas nesta área, compreende-se que o cinema constituiu uma linguagem própria e completa, a qual possui suas especificidades e variantes, como também é proveniente de discursos históricos, econômicos e, principalmente, tecnológicos. Apesar de, por vezes, ainda recorrer à literatura, não ocupa um lugar secundário, podendo ser vista como “transposição de uma obra ou de várias obras conhecidas; um ato criativo e interpretativo de apropriação; um compromisso intertextual com o trabalho adaptado” (HUTCHEON, 2006, p. 8). E todo esse processo é dado pelo trabalho criativo de adaptação e/ou tradução do roteirista e diretor.

Torna-se necessário, então, ao iniciarmos a análise de uma adaptação, considerar alguns pontos como “o tempo, o espaço, sociedade em particular e a cultura”, pois é “o que explica porque até mesmo adaptações que se passam em determinado período na história, são recebidas e interpretadas de formas diferentes” (HUTCHEON, 2006, p. 28). Essas considerações nos permitem, então, realizar infintas leituras e, apropriando-nos disto,

iniciamos nossa análise da obra fílmica *Orlando*, de Sally Potter, que adapta o romance de mesmo nome de Virginia Woolf, discutindo a representação da mulher vitoriana dada por meio deste diálogo intersemiótico, pontuando os vestígios da época proposta à análise e seus reflexos em ambas as obras.

3 Entre linhas: O sujeito feminino no entrelaçar da história

Virginia Woolf, em seus ensaios, já demonstrava uma inquietação sobre a representação da mulher na arte, mais especificamente na produção escrita, visto que a figura feminina surge nos romances a partir da visão do sexo oposto. Para ela, se estes fossem frutos de mãos femininas, teriam uma visão diferente, podendo ser considerada até mais trivial e sentimental (WOOLF, 2012), a respeito dos demasiados estereótipos reforçados por uma escrita masculina, que parodia ou distorce a realidade feminina, representando-a de forma superficial ou apenas retratando-a com sua própria concepção, influenciada pelo meio.

A representação da mulher na produção literária denuncia muito sobre o contexto social, histórico e cultural de onde surge. A literatura é uma fonte infinda de possibilidades analíticas, que, como aponta Ezra Pound (2013, p. 43), “[...] é a linguagem carregada de significado, até o máximo grau possível”. Esta construção de carga semântica está presente nos signos representativos utilizados no processo criativo do texto literário. Esses signos podem se manifestar sob influência da época, da política ou dos movimentos históricos, tornando assim possível, em análise, verificar como se configurava o sujeito feminino através de “uma visão de mundo apreendida a partir das relações sociais que os indivíduos estabelecem entre si e que são determinadas pela sua classe social, que, por sua vez, é determinada historicamente” (PACHECO, 1985, p. 31), retratado em uma obra literária.

Os estudos mais atuais sobre esta performance feminina dentre as obras literárias apontam grandes mudanças positivas em relação à personagem mulher. As personagens despedem-se dos rótulos que seguiam sendo reforçados “a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros” (ZOLIN, 2009, p. 226). As pesquisas na área são importantes para refletirmos sobre a “maneira pela qual as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados como personagens de ficção” (BONNICI, 2007, p. 79) e como isso reflete no sujeito feminino da vida real.

Ao escrever *Orlando*, Woolf traz uma personagem protagonista que vivencia os dois gêneros, masculino e feminino, e que entra em devaneios, ao perceber e comparar as violências simbólicas sobre si, ao encontrar-se em um corpo de sexo oposto ao qual se identificava inicialmente no romance. Para Bourdieu (2010), a violência simbólica é aquela não apenas física, mas que pode ser encontrada, por exemplo, em *Orlando*, ao ter seus bens confiscados por não ser homem ou não ter parentes homens. Em suma, temos a história de um homem que tem um mundo de possibilidades em suas mãos e que, ao transformar-se em mulher, tem sua vida, de séculos, toda ameaçada a ruínas, literalmente da noite para o dia.

Ainda enquanto homem, mesmo com uma vasta lista de possibilidades de união matrimonial facilitadas pela sua encantadora feição, que poderiam proporcionar ao jovem uma maior influência e posses, envolve-se com Sasha, uma nobre russa de feitio forte, por quem se apaixona, se relaciona durante um inverno inglês e tem sua primeira desilusão afetiva. Podemos, a partir de Sasha, perceber uma das representações da mulher como aquela que desilude e age em razão de suas próprias ações. Este pode ser mais um dos estereótipos femininos que foram reforçados e que receberam uma conotação

negativa através dos tempos, visto que a mulher que não fosse dócil e submissa às vontades dos homens não era bem-vista socialmente. Sasha, por sua vez, já se encontrava em uma posição de ascensão, sendo uma princesa russa, e não necessitava se preocupar em conseguir um casamento para ter reconhecimento social. Identificamos também outras figuras femininas que representam outros papéis sociais, como a Sra Bartholomew, que, viúva, ganha sua liberdade social, visto que já cumprira seu papel de esposa, mulher e dona de casa.

4 Torna-se mulher: As simbologias em *Orlando*

Orlando sempre foi um misto de sentimentos, era “estranhamente composto de muitos humores – de melancolia, de indolência, de paixão, de amor à solidão [...]” (WOOLF, 2018, p. 45) e após a partida inesperada de sua amada Sasha, se isola e dedica-se ao estudo da literatura, porém em segredo, pois não era uma atividade para ser exercida por um nobre, e sim pelos “paralíticos e os moribundos” (p. 46).

O jovem aristocrata sempre teve um contato especial com a arte das palavras, “ele era um nobre angustiado pelo amor à literatura” (WOOLF, 2018, p. 46). Além de recitar poemas para a rainha Elizabeth I, Orlando também escrevia. Em sua bagagem de leitura, havia obras clássicas da mitologia como: *A morte de Ajax*, *O nascimento de Píramo*, *Ifigênia em Áulis*, *A Morte de Hipólito*, *Meléagro* e *O Retorno de Ulisses* e “[...] antes de completar 25 anos, escrevera cerca de 47 peças, histórias, romances, poemas; alguns em prosa, outros em verso; alguns em francês, outros em italiano; todos românticos e todos longos” (WOOLF, 2018, p. 47).

Após todas as situações já vivenciadas por Orlando, ele vai a Constantinopla, com fins oficiais. Aproximando-se a data de seu aniversário de trinta anos, o Lorde inglês cai em um sono profundo durante sete dias e “no sétimo dia de seu transe (quinta-feira, 10 de maio) [...] Os turcos levantaram-se contra o sultão, incendiaram a cidade e passaram à espada ou ao bastão todos os estrangeiros que encontraram” (WOOLF, 2018, p. 80). Muitos ingleses conseguiram escapar. O quarto onde Orlando estava foi invadido, porém, como o jovem encontrava-se “estirado com aparência de morto” (p. 81), foi ignorado pelos inimigos, que “somente roubaram a coroa e os trajes da Jarreteira” (p. 81). Ao despertar após o sétimo dia, Orlando havia se transformado em uma mulher e o narrador enfatiza que a única mudança ocorrida havia sido física:

Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para fazer certas declarações. Orlando tinha se transformado numa mulher - não há como negar. Mas, em todos os outros aspetos, Orlando permanecia exatamente como era antes. A mudança de sexo, *embora tenha alterado seu futuro* nada fizera para alterar sua identidade” (WOOLF, 2018, p. 83-84, *grifo nosso*).

Destacamos a fala do narrador sobre essa alteração no futuro da personagem, pois iremos retomá-la mais à frente ao discutirmos sobre as violências sobre o sujeito mulher. Para este *renascimento* simbólico de Orlando, agora como mulher, Sally Potter monta uma narrativa fotográfica (figura 1) a partir da cena em que Orlando acorda como mulher, que podemos aproximar à pintura *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (figura 2). Hutcheon (2006) alerta sobre essa possibilidade de leitura de outros textos diferentes na construção da adaptação (p. 21), fazendo parte da contribuição da roteirista/diretora, utilizando de sua liberdade e criatividade na leitura da obra literária.

Figura 1 - Orlando se reconhece enquanto mulher



Fonte: Printscreen do filme *Orlando – A Mulher Imortal*.

Ao observar a cena (figura 1), notamos a forma que a diretora se utilizou da *mise-en-scène* para estabelecer uma relação de semelhança entre Orlando e a Vênus de Botticelli, desde suas características físicas à forma como se posiciona diante do espelho. Chevalier e Gheerbrant (2015), em seu dicionário de símbolos, levantam e respondem alguns questionamentos: “o que reflete o espelho? A *verdade*, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (p. 393, *grifo nosso*). E, no romance, o despertar de Orlando ocorre com “os trombeteiros, organizando-se lado a lado, [soprando] um terrível toque: - A VERDADE!” e esta afirmação se repete, reafirmando a transição da personagem. Orlando levanta-se e fica “de pé completamente despido diante de nós, e enquanto as trombetas soavam Verdade! Verdade! Verdade! não temos escolha senão confessar - ele era uma mulher” (WOOLF, 2018, p. 83). Agora, ao analisarmos a cena, podemos notar que a utilização do símbolo espelho traduz esta significação sobre a verdade, podendo, assim, ler a cena como um momento de autoconhecimento, nos deixando claro como, a partir de agora, Orlando se identifica com seu novo corpo feminino. O espelho ainda pode ser “símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. É também do Intelecto *divino* que reflete a manifestação criando-a como tal à sua imagem” (p. 394, *grifo nosso*). Dentre essas trocas intersemióticas, do romance e da obra fílmica em diálogo com outras artes, podemos encontrar representações do divino.

Na pintura (figura 2), a representação do divino é dada pela deusa Vênus, que nasce como um ser purificado sobre uma concha, que é utilizada no ato do batismo, assim como a água, que também representa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), fonte de vida, meio de purificação e fonte de restauração. De acordo com o *The Hutchinson Dictionary of Symbols in Art* (2005),

O nascimento da Vênus de Botticelli a mostra sendo soprada pelos ventos em sua concha de vieira para a ilha de Chipre. Também foi dito que ela desembarcou em Cythera, cujo nome é alternativamente conhecido, mas logo foi levada para o reino dos deuses. (p. 224, tradução nossa⁴)

⁴ Venus was believed to have been born of the sea from the semen of Uranus, after he was castrated by his son, Saturn. Botticelli's Birth of Venus shows her being blown by the winds on her scallop shell to the island of Cyprus. She was also said to have landed at Cythera, by which name she is alternatively known, but she was soon taken to the realm of the gods. (HUTCHINSON, 2005, p. 224)

Figura 2 - *O nascimento de Vênus*, 1483. Galleria degli Uffizi, Florença



Fonte: Google Imagens.

A primavera é a estação da Vênus e, segundo Garcia (2006), Botticelli retrata esta estação a partir da representação dada pelos personagens da pintura, como Zéfiro, o vento oeste primaveril; Flora, a ninfa das Horas da estação; e a própria Vênus. A primavera representa o renascimento, é a época em que tudo se renova, se multiplica e é purificado, além de ser conhecida como estação do amor. Esta pureza, diante do padrão da mulher perfeita do período Vitoriano, “era considerada sua maior beleza – o rubor de suas faces, sua graça maior” (WOOLF, 1996, p. 44), característico do “anjo do lar”.

A obra literária de Virginia Woolf também mantém alguns possíveis pontos de diálogo com esta pintura. Ainda enquanto no sexo masculino, Lord Orlando escrevia, de forma secreta, alguns sonetos dedicados às mulheres por quem sentia algum tipo de afeto:

As moças eram rosas, e suas estações tão breves quanto as das flores. Precisavam ser colhidas antes do anoitecer; pois o dia era curto, e o dia era tudo. [...] Poderia ser Doris, Clóris, Délia, ou Diana, pois ele fizera versos para todas elas; poderia igualmente ter sido uma dama da corte ou alguma aia. (WOOLF, 2018, p. 19; *grifos nossos*)

Clóris, na mitologia grega, era a deusa da primavera, que regia a formação dos brotos e das flores. Na pintura de Botticelli, ela está representada à esquerda, abraçada com Zéfiro, o vento do Oeste, seu marido. No romance, o despertar de Orlando ocorre entre o místico e o fantástico: “as portas foram abertas delicadamente, como se um sopro do mais amável e sagrado zéfiro as tivesse empurrado, e três figuras entram” (WOOLF, 2018, p. 81; *grifo nosso*). Estas três figuras que acompanham a entrada do vento são as três santas: da Pureza, da Castidade e da Modéstia.

Na adaptação, o movimento das cortinas traduz essa metáfora utilizada por Woolf sobre o sutil vento do oeste, o Zéfiro. A presença das entidades que entram no cômodo é representada de forma simbólica. A primeira santa é a da Pureza. Ao despertar, Orlando levanta-se da cama e banha seu rosto em águas cristalinas (figura 3). Na literatura, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 15), “a água simboliza a vida”, como também “pureza e é empregada como instrumento de purificação”.

Figura 3 - Orlando lava o rosto em águas cristalinas enquanto usa uma joia na mão esquerda



Fonte: Printscreen do filme *Orlando – A Mulher Imortal*.

A segunda santa a entrar é a da Castidade, “em cuja frente é ornada com fitas da mais branca lã de cordeiro; cujo cabelo é como uma avalanche de neve; e cuja mão repousa em pluma branca de uma gansa virgem” (WOOLF, 2018, p. 81). Na literatura, mais recorrentemente, nos poemas *carpe diem*, as joias eram utilizadas como metáfora amorosa e erótica, onde tínhamos um eu-lírico tentando conquistar esse bem precioso da dama. Um exemplo pode ser encontrado no poema de Andrew Marvell, *To His Coy Mistress*, no qual o autor utiliza a pedra Rubi para fazer uma alusão ao órgão genital feminino, além de ser “a pedra dos enamorados, que inebria sem contato” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 792). No século XIX, “todo o edifício de controle feminino é baseado naquela pedra fundamental; a castidade é sua jóia” (WOOLF, 1996, p. 93; *grifo nosso*). E, na adaptação fílmica (figura 3), podemos notar uma joia no dedo de Lady Orlando ao lavar o rosto, o que pode representar a presença da santa da Castidade.

E, por último, Nossa Senhora da Modéstia, “cuja face somente é mostrada como a lua é crescente, quando é fina, tem forma de foice e está meio oculta entre as nuvens” (WOOLF, 2018, p. 93). Ao ser convidada para sua primeira reunião enquanto mulher, Orlando encontra, dentre outras personalidades, uma mulher com as descrições da santa da Modéstia, com a lua desenhada no rosto (figura 4).

Figura 4 - Representação da Nossa Senhora da Modéstia



Fonte: Printscreen do filme *Orlando – A Mulher Imortal*.

Além das outras referências à primavera, podemos também encontrar na adaptação fílmica cenas em que a diretora, mais uma vez, utiliza-se da *mise-en-scène* para posicionar flores em locais estratégicos, chamando atenção do público para sua presença (figura 5), e sempre em posições que remetem ao feminino, principalmente após a mudança de sexo de Orlando.

Figura 5 - Flores como representação do feminino



Fonte: Printscreen do filme *Orlando – A Mulher Imortal*.

Notamos, a partir das cenas apresentadas, de que forma a diretora se utilizou da *mise-en-scène* e de elementos físicos específicos para dar lugar às metáforas utilizadas por Woolf no romance. A utilização de componentes como as flores, o anel, ou até o aparecimento de detalhes como uma lua desenhada no rosto ou o vento soprando as cortinas nos mostra algumas das possibilidades de como as metáforas podem ser utilizadas no cinema de modo a não ignorar a leitura literária.

5 Diálogos intersemióticos

A Era Vitoriana é marcada por um moralismo conservador que silenciava o desejo. Segundo Foucault (1988, p. 8), “A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala”. A decência e a moral era o que se almejava e essa idealização refletia arduamente sobre o sujeito mulher acerca de sua conduta social e, principalmente, sexual.

A casa agora passa a ser símbolo da família: “No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais” (FOUCAULT, 1988, p. 9). E para a mulher, restou o papel da boa esposa, o que conhecemos hoje como “anjo do lar”, que, segundo Woolf, trata-se do padrão da mulher que “era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias” (WOOLF, 2012, p. 11-12). Apesar de ser o padrão dominante na época, havia também outros atribuídos às mulheres. Em oposição ao “anjo”, “a nova mulher” (LEDDGER, 1997) diverge do padrão feminino vigente “por sua educação, independência e desprezo pelos antigos valores familiares, além de ignorar os limites entre os comportamentos masculino e feminino” (MORAES, 2009, p. 34). Essas mulheres, que, ou buscavam sua autonomia ou não aceitavam as amarras da sociedade, poderiam ser definidas como “[...] a louca, a inválida, a *femme fatale*” (GILBERT; GUBAR, 1985, p. 985).

Quando Orlando torna-se mulher, conseguimos conceber a ideia do feminino enquanto sujeito sem voz na sociedade, em especial na Era Vitoriana, quando as vontades femininas foram ainda mais censuradas. Assim que volta para casa como mulher, depois de passar um período distante, tem que enfrentar as diversas mudanças do período, desde “a incongruência dos objetos, a associação do totalmente vestido com o parcialmente envolto, a extravagância das diferentes cores e a sua justaposição axadrezada [que] afetaram Orlando muito profundamente” (WOOLF, 2018, p. 138). Sendo imposta aos novos padrões vigentes na época (figura 6), até sua própria liberdade e riquezas, que, enquanto homem, ninguém jamais havia questionado, passam a ser contestadas.

Figura 6 - Exemplo das roupas femininas da época



Fonte: Printscreen do filme *Orlando – A Mulher Imortal*.

Orlando leva um certo tempo para se acostumar às roupas femininas e aos vestidos com muito tecido e aparenta sentir-se presa ao passar pelos móveis na casa, como representado no filme (figura 7). Crane (2006, p. 22), em *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*, detém-se a discutir sobre como a moda também reforça e reflete essas condições a que se submetem as mulheres, e acrescenta: “os estilos de roupa podem ser uma camisa de força”. No mesmo período que a moda feminina sofre essas alterações que fazem as roupas servirem como prisões simbólicas, surgem as ditas *Fallen Women*, que eram mulheres consideradas mal vistas, ou até mesmo loucas, porque seguiam o contraposto às *Angels in the House*, e que além das subversões ao padrão, vestiam-se de forma que, muitas vezes, não correspondia às expectativas da sociedade. Pelo fato de as vestes restringirem “os movimentos e gestos do indivíduo” (CRANE, 2006, p. 22), notamos de que maneira a moda pode ser entendida como uma tentativa de contê-las, como um símbolo do aprisionamento feminino. No filme (figura 7), percebemos que a imagem de Orlando se mistura à dos móveis cobertos com lençóis brancos, tais quais suas roupas, representando essa prisão.

Figura 7 - Orlando aparenta estar presa à casa



Fonte: Printscreen do filme Orlando – A Mulher Imortal

As roupas também marcavam a divisão social, e como lady, as de Orlando dificultavam até mesmo tarefas simples, como “em vez de abrir o portão, [bater] com a mão enluvada para que o porteiro lhe abrisse” (WOOLF, 2018, p. 146), deixando-a sempre sujeita a ajuda de um outro. Isto porque não era de bom tom que uma mulher de classe alta fizesse algum trabalho, ou seja, “não devia trabalhar nem dentro nem fora de casa”, e isto “refletia-se na natureza ornamental e nada prática do estilo das roupas da moda” (CRANE, 2006, p. 48). Isso incomodava Orlando e, mesmo que não adiantasse “[...] se trancar em Blackfriars e fingir que o clima era o mesmo; que ainda podia dizer o que se queria e usar calças ou saias conforme o gosto” (WOOLF, 2018, p. 137), Lady Orlando retoma suas memórias enquanto menino, quando vestimenta, convenções sociais ou feminilidade não eram suas preocupações, ora que seu visual andrógino em nada interferia.

Retomando as considerações de Foucault (1988), ao pontuar a casa como um símbolo representativo do enclausuramento dos desejos e de tudo aquilo que a sociedade vitoriana almejava esconder, esta cena (figura 7) passa a funcionar como um exemplo do processo de aprisionamento da mulher, ao contrário do homem, que continua com sua liberdade fora da casa, para onde Lady Orlando encontra-se olhando. Ainda partindo das contribuições do filósofo, na Era Vitoriana reforça-se o ideal de família, como supracitado, também representada pela casa: “O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio” (FOUCAULT, 1988, p. 8), sendo esta, mais uma das inquietações de Orlando à época e ao gênero, onde “a vida de uma *mulher normal* era uma sucessão de partos. Ela se casava aos 19 anos, e tinha 15 ou 18 filhos quando chegava aos trinta” (WOOLF, 2018, p. 136, *grifo nosso*). Lady Orlando, portanto, encontrava-se distante de todas essas concepções de “mulher normal”, já que passava dos seus trinta anos e estava no processo de se identificar com seu novo sexo e não almejava o casamento. Podemos ainda, a partir da construção da cena (figura 7), perceber a estruturação dos valores puritanos e estéticos da Era Vitoriana sobre o lar e diretamente sobre a mulher, de forma metafórica e bastante simbólica, como Foucault (1988) expõe:

“ao que sobra só resta *encobrir-se*; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos [...] O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e *reduzido ao silêncio*” (p. 9, *grifos nossos*)

Os móveis completamente cobertos, assim como a personagem, criam entre si um diálogo sobre este processo de velamento, do encobrir o “impuro”, como citado por Foucault, criando uma ironia entre a narrativa e os valores da época, pois a cor branca representa a “pureza, que não é originariamente [ou necessariamente] uma cor positiva [...], mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado *ainda*.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 143, *grifo nosso*). Esse vazio dado pela cor branca, também compreende o silenciamento mencionado por Foucault, e segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), “o branco produz sobre nossa alma o *mesmo efeito do silêncio absoluto* (p. 142, *grifo do autor*).

Diferentemente da dificuldade de locomoção da personagem, podemos facilmente criar um diálogo entre Lady Orlando e o imóvel. Vale ressaltar, novamente, a carga de valores sociais sobreposta à semântica da casa, exposta por Foucault. Já no âmbito literário, a significação [da casa] serve “como um instrumento de análise para a alma humana” (BACHELARD, 1989, p. 20). E não é difícil pontuarmos romances vitorianos que utilizam-se deste espaço e ambiente, principalmente ao tratar de personagens femininas, como *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, por exemplo, cujo enredo se passa majoritariamente dentro das casas da família Reed, de Rochester ou dos irmãos Rivers; ou até *Razão e Sensibilidade* (1815) de Jane Austen, em que todas as cenas se passam dentro de casa e as mulheres solteiras ficam com a mãe esperando os pretendentes, que as fariam ascender socialmente, através do casamento. Esta percepção da necessidade de as personagens permanecerem presas à casa nos mostra, mais uma vez, o que Foucault (1988) disse sobre o casamento ou a construção de uma família ser a única forma da mulher sair de dentro de casa, mesmo que para entrar em outra.

O fato de estes romances apresentarem protagonistas femininas nos dá uma profundidade psicanalítica, já que “a casa também é símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197) e ver essas personagens sempre nesse mesmo lugar, nos transmite, inconscientemente, a ideia de que a casa é o lugar a que a mulher deve pertencer. E tratando-se da obra de Woolf, podemos notar uma frequência na utilização destes espaços e ambientes, como em *Ao farol*, *O quarto de Jacob* e *Mrs Dalloway*, ou até mesmo em ensaios como *Um teto todo seu*, onde a escritora ressignifica a posição da mulher no [seu próprio] lar. “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197) e a análise desta cena (figura 2) nos permite leituras sobre convenções sociais, de modos à moda da época, como também acesso à subjetividade da personagem.

Assim ficou pesarosamente à janela da sala de visitas [...] arrastando o peso da crinolina que submissamente adotará. Era o mais pesado e banal de todos os trajes que já usara. Nenhum lhe impedirá tanto os movimentos. Não poderia mais passear pelos jardins com os seus cachorros nem galgar apressadamente a alta colina e lançar-se sob o carvalho. (WOOLF, 2018, p. 145)

Na janela quadrada, que representa o desejo, mas um desejo vetado, Lady Orlando observa o exterior, ao qual antes pertencera, e recebe sobre seu corpo, agora feminino, os raios solares. Esta janela, que simbolicamente permite o acesso à verdade e à consciência, faz com que Orlando reflita sobre sua posição social, segundo as concepções de Ferreira (2013, p. 109), permitindo a “apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior”. Já de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 512), se a janela “é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu”, sendo assim, duplamente divino, visto que o que adentra pela janela na cena são os raios do sol que, ainda segundo os autores, trata-se de uma “manifestação divina” (p. 836), como também

pode representar “ressurreição e de imortalidade” (p. 836), assim como a própria personagem, que mesmo imortal, renasce em outro sexo: [ORLANDO] “Same person, no difference at all, just a different sex” (ORLANDO, 1992, 00:57:21-00:57:34).

Em *Orlando*, temos uma desconstrução desses padrões, sendo apresentados a uma personagem que aparenta não se preocupar por perder seus bens e que não faz questão de casar-se para manter sua posição social. Por já ter sido homem, vemos que Lady Orlando não aceita se subjugar e casar com o arquiduque Harry para não perder suas posses e, mesmo sabendo que como mulher, ficaria impossibilitada de ascender socialmente por si só, prefere manter sua liberdade.

6 Considerações finais

Escrito por Virginia Woolf e publicado em 1928, *Orlando* perpassa séculos com sua atualidade. Em sua adaptação, dirigida por Sally Potter, em 1992, podemos observar um cuidado especial em transpor os símbolos semânticos para a construção do filme e configuração da personagem principal, Orlando.

Vale ressaltar o recorte artístico feito pela diretora e os métodos utilizados por ela para trazer ao cinema a adaptação de um romance histórico ficcional que passa por cinco séculos, tratando de aspectos relevantes a cada época. É importante também atentarmos à delicadeza com a qual são retratadas questões contemporâneas, como transexualidade, representação feminina na história, na sociedade e nas artes, principalmente na literatura e no cinema.

A excelência com que o romance foi traduzido a partir de signos adaptados para a linguagem cinematográfica se faz perceptível durante todo o filme, com a apresentação de elementos essenciais para a construção metafórica dos símbolos como as flores, o espelho, a estação do ano e a intertextualidade com outras artes. Percebemos, assim, a atenção que a diretora teve ao traduzir as especificidades da linguagem literária para a fílmica.

7 Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2010.
- CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac de São Paulo, 2008.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Orgs.). **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. 998 p.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. 225 p.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Editions Gallimard, 1988. 155 p.
- FREIRE, Flávio; ZANINELLI, Renata. Literatura e adaptação cinematográfica: Diferentes linguagens, diferentes leituras. **Revista SOLETRAS**, ano VIII, n. 15. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4869/3599>>. Acesso em: 20 mai. 2019.
- GARCIA, Fernanda Mazza. **Uma leitura hegeliana narrativizada de O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli**. Revista Educação, Arte e História da Cultura, Volume 5/6, número 5/6, ano 2005/2006.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Norton Anthology of literature by women: the tradition in English**. Nova York/Londres: W. W. Norton & Company, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- LEDDGER, Sally. **The new woman: Fiction and feminism at the fin de siècle**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- MORAES, Rita Mara Netto de. **A condição feminina no matrimônio, delineada pela ficção**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- **ORLANDO: A Mulher Imortal**. Direção: Sally Potter. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 1992, 93 min. Disponível em: <<https://megafilmes.club/romance/20159-orlando-a-mulher-imortal.html>>. Acesso em: 12 mai. 2019.
- PACHECO, Elza Dias. **Pica-pau: herói ou vilão?** São Paulo: Loyola, 1985.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. New York University, 2006.
- **THE HUTCHINSON Dictionary of Symbols in Art**. Abingdon: Helicon, 2005. 233 p.
- WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: _____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Edição de bolso. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012. p. 9-19.
- WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: Kew Gardens, **O status intelectual da mulher, Um toque feminino na ficção, Profissões para mulheres**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Orlando**. Tradução: Laura Alves. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 200 p.

- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009.

