



ORLANDO EM TRAJE DE GALA: A PERFORMANCE DAS IMAGENS NA BIOGRAFIA PARÓDICA DE WOOLF, EM EDIÇÃO DE TOMAZ TADEU (2015)

ORLANDO IN FULL DRESS: THE PERFORMANCE OF IMAGES IN TOMAZ TADEU'S (2015) EDITION OF VIRGINIA WOOLF'S MOCK BIOGRAPHY

Marília Dantas Tenório Leite*
Maria Rita Drumond Viana**

* marilia_@live.com
Doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Inglês da UFSC (Florianópolis, SC).

** mritaviana@gmail.com
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP (São Paulo, SP) e professora da UFSC (Florianópolis, SC).

RESUMO: Em 1928, Virginia Woolf publica, em sua editora Hogarth Press, o livro *Orlando: A biography*, composto com nove retratos, entre fotografias e pinturas. Traduzido pela primeira vez por Cecília Meireles em 1948, atualmente Orlando apresenta-se ao público brasileiro em seis traduções diferentes, mas somente em 2015 em edição e tradução de Tomaz Tadeu, tivemos acesso, pela primeira vez, a todo seu paratexto editorial (em conceito expandido de GENETTE, 2009). Tadeu, por meio da coleção Mimo do Grupo Autêntica, ao restaurar o subtítulo e outros elementos paratextuais, especialmente as imagens, torna-se responsável por inserir no mercado literário do Brasil outro perfil do texto e do modernismo woolfianos. Os retratos são imprescindíveis nas negociações dos significados em *Orlando*, pois caracterizam as personagens visualmente, assim como o biógrafo o faz narrativamente. Imagens e vozes narrativas devem ser concomitantemente equiparadas, porém, à função de agentes duplos, sempre atuando na subversão do binômio realidade/ficção. As pinturas e as fotografias participam na composição das mudanças (de século, de estilo, de sexo) ao longo do texto, mas em contraposição às palavras do biógrafo, que tentam imprimir-lhes uma função documental, invocando-as como evidências, elas – as imagens – nada provam. Antes, como veremos, forjam.

PALAVRAS-CHAVE: *Orlando* (1928); Virginia Woolf; Tradução literária; Literatura e artes visuais; Paratextos editoriais.

ABSTRACT: Virginia Woolf publishes *Orlando: A Biography* in 1928, and includes nine portraits, among photographs and paintings, to compose the book edited in her own Hogarth Press. First translated in 1948 by Cecília Meireles, Orlando currently appears before the Brazilian public in six different translations, but the 2015 edition translated by Tomaz Tadeu was the first to include all the volume's editorial paratext (as expanded from GENETTE, 2009). In this edition for the Mimo series by the Grupo Autêntica press, because it restores the subtitle and other paratextual elements, especially the images, Tadeu brings to the Brazilian literary market a different profile of Woolf and her modernist text. The portraits are indispensable in negotiating meanings in *Orlando* because they give the characters visual identity, just as the biographer does in narrative terms. To the images and narrative voice are ascribed, however, the function of double agents, since they are always subverting the binomial reality/fiction. The paintings and photographs portray the many changes (in century, in style, and in sex) throughout the text, but in opposition to the words of the biographer, who tries to impress them with a documentary function. Invoked as evidence, however, they prove nothing; rather, as we shall see, they forge it.

KEYWORDS: *Orlando* (1928); Virginia Woolf; Literary translation; Literature and the visual arts; Paratext.

Introdução: O projeto editorial como a vestimenta do texto woolfiano

Em pouco depois da metade de *Orlando: A biography*, que Virginia Woolf publica pela primeira vez na Inglaterra em 1928, encontra-se uma longa digressão sobre um assunto aparentemente mundano, mas que toma contornos filosóficos. Em sua consideração sobre as mudanças no comportamento da protagonista Orlando, a essa altura já fantasticamente transformada em mulher, o narrador-biógrafo pondera:

A mudança de roupa, diriam alguns filósofos, tinha muito a ver com isso. Por mais que pareçam vãs ninharias, as roupas têm, dizem eles, funções mais importantes do que a de simplesmente nos manter aquecidos. Elas mudam nossa visão do mundo e a visão que o mundo tem de nós. (WOOLF, 2015, p. 124)

A despeito de seu ceticismo em relação à filosofia institucionalizada (ver LACKEY, 2006), podemos considerar que dentre os “filósofos” aludidos esteja a própria autora, cujo interesse em vestimentas leva, para além das representações ficcionais, à escrita de um panfleto político sobre o uso de penas de aves em chapéus femininos, publicado com alarde na imprensa britânica em 1920 (WOOLF, 1991, p. 243). Ao considerar o que as pessoas vestem para além do meramente

funcional ou como simples adorno, Woolf estreita a ligação entre as roupas e a performance da identidade na esfera pública e nos fornece uma analogia para pensar a relação entre o texto verbal e a materialidade do livro. O presente artigo analisa como *Orlando – Uma biografia*, em edição e tradução de Tomaz Tadeu (2015), apresentou, pela primeira vez ao público leitor em português do Brasil, uma versão de *Orlando* que não vem despida de paratexto essencial à sua caracterização, em que se incluem, com destaque, oito das nove imagens quem compõem o original em inglês.

A analogia das imagens como roupa em *Orlando* procede, primeiramente, em sua relação intrínseca com o gênero – desta feita, textual – da obra, compreendida como *mock biography*, em inglês. Woolf não era a única escritora desse tipo de biografia, obviamente. Há um forte paralelo entre os experimentos biográficos de Woolf e os de Lytton Strachey, amigo próximo de Woolf e também membro do Grupo de Bloomsbury. Nas publicações *Eminent Victorians* (1918), *Queen Victoria* (1921) e *Elizabeth and Essex: a tragic history* (1928), Strachey desafia o modelo de biografia vitoriano, enfocando aspectos obscuros e pouco lisonjeiros das vidas das figuras históricas que biografava. Uma vez que não há um correlato em língua portuguesa, utilizaremos ao longo deste artigo as expressões “biografia ficcional” e “biografia paródica”, que compreendem os aspectos identificados no gênero em questão.

Orlando: A biography (1928) foi à época de sua publicação um verdadeiro sucesso de vendas e, não por coincidência, é um dos textos de Virginia Woolf mais traduzidos no Brasil. Ocupa ainda uma posição cronológica de destaque na história das traduções da escritora no país, tendo sido sua segunda obra vertida para o português brasileiro. Desde 1948, quando foi traduzida pela primeira vez para a língua portuguesa por Cecília Meireles, através da editora Globo, a paródia de biografia coleciona, até o presente momento, outras cinco traduções no país: a de Laura Alves (1994), inicialmente publicada pela Ediouro e relançada pela Nova Fronteira em edições de diversos formatos; a de Doris Goettens (2013), pela Landmark; a de Jorio Dauster (2014), pela Cia das Letras; a de Tomaz Tadeu (2015), objeto de nossa análise, pelo grupo Autêntica; e, mais recentemente, a da dupla Eliane Fittipaldi e Katia Orberg (2019), pela Martin Claret, que continua no caminho aberto por Tadeu, incluindo, também, maior parte do paratexto da versão inglesa.¹

É nosso argumento que o projeto de tradução e edição de Tadeu, ao insistir na inclusão desses elementos do paratexto woolfiano, compreende que eles não desempenham uma função meramente acessória, de uma estética reservada a edições de luxo, alinhando-se, portanto, àqueles filósofos elencados pelo biógrafo em *Orlando*, que ressalta que “Há,

assim, muitos argumentos em apoio da opinião de que são as roupas que nos vestem, e não nós a elas; podemos moldá-las ao nosso braço ou ao nosso peito, mas elas moldam nossos corações, nossas mentes, nossas línguas ao seu bel-prazer” (WOOLF, 2015, p. 125). Para tal, subscreve-se aqui à teorização de Gérard Genette em sua defesa do caráter funcional do paratexto: “Qualquer que seja a intenção estética que se lhe acrescente, o paratexto não tem por desafio principal ‘tornar bonito’ o entorno do texto, mas, sim, assegurar-lhe um destino conforme os desígnios do autor” (GENETTE, 2009, p. 358). O presente artigo discute, portanto, a função dos diversos elementos paratextuais para, na primeira seção, evocar o gênero “biografia”. A análise do paratexto icônico (como ilustrações), uma prática que Genette deixa de incluir em seu estudo por “constitui[r] sozinha um imenso continente” (2009, p. 356) é justificada aqui na seção seguinte, em que levantamos o papel das artes visuais na vida e obra de Woolf, para então nos dedicarmos ao tipo específico de ilustração incluído em *Orlando*, tanto em termos de tipo (retrato) quanto arte-mídia (pinturas e fotografias). Por fim, consideramos a liberdade de que gozaram sua escritora, Virginia Woolf, e, analogamente, Tomaz Tadeu, autor da edição traduzida analisada, e que tornam o paratexto analisado simultaneamente editorial e autorial.

1. O retrato de Thomas Sackville, conde de Dorset, que ilustra a sobrecapa da edição da Hogarth Press, não está presente nem na edição da Autêntica (2015), nem na da Martin Claret (2019).

Orlando, uma biografia?

Publicada pela Hogarth Press, editora que pertencia à escritora e a seu marido, Leonard Woolf, como *Orlando: A biography*, o subtítulo foi motivo de confusão quando da primeira edição do texto, em 1928. Embora os Woolf planejassem comercializar o livro como romance, as livrarias o colocaram na prateleira de biografias. O próprio preço, que estava um pouco acima do valor comum dos romances naquele período – o que se deve também aos custos com a impressão das ilustrações – colocavam *Orlando* numa espécie de limbo catalográfico (BATTERSHILL, 2018, p. 93). De maneira paralela e complementar, as imagens que compõem o livro também foram motivo de confusão. Com exceção da imagem que domina a sobrecapa, os retratos nessa primeira edição não são acompanhados de indicação de fonte, apenas do título dado pela escritora em referência às personagens da trama, o que causou dúvidas entre leitores operando em um paradigma de representação realista, principalmente no que diz respeito a supostos anacronismos entre, por exemplo, as roupas usadas e data indicada (idem, p. 94). A complementaridade das confusões geradas pelo subtítulo e pelas imagens fundamentou-se principalmente no conhecimento prévio de leitores sobre o gênero biográfico, que suscita expectativas de linearidade, coerência cronológica e correspondência histórica entre retratos e as épocas que ilustram.

Tais confusões dificilmente teriam acontecido com a primeira tradução brasileira de *Orlando*, não só devido às flagrantes diferenças temporais e sócio-históricas em que se inseria a comunidade de leitoras/es de Virginia Woolf em terras brasileiras em 1948 – comunidade esta bastante reduzida, de acordo com Marília Barcellos (2005, p. 7) –, até recentemente por uma questão de maior simplicidade: a ausência dos gatilhos paratextuais da confusão nas edições disponíveis. Primeiramente, o subtítulo, que passa a figurar nas edições brasileiras somente no ano de 2013 – quando constaria, pela primeira vez, na tradução de Doris Goettems, e até mais recentemente, dos retratos e índice onomástico, até o ano de publicação da tradução de Tomaz Tadeu, em 2015. Apesar de pequeno em extensão textual, argumentaremos que o subtítulo e demais elementos paratextuais são responsáveis por inserir no mercado literário do Brasil um outro perfil do texto woolfiano e de seu modernismo.

O subtítulo *Uma biografia* insere *Orlando* no contexto das reflexões e experimentações com a escrita de vida (*life writing*) que acompanharam a escritora inglesa ao longo de toda a sua trajetória. Motivo constante nas reflexões de Woolf, a escrita biográfica e o potencial da literatura para representar a vida ocupam lugar de destaque em sua obra, como pode-se observar em ensaios como “The Art of Biography” (“A arte da biografia”, em tradução de Leonardo Froés para a Cosac

Naify, WOOLF, 2014), “The New Biography” e “The Lives of the Obscure”, por exemplo. Dessa maneira, embora Orlando seja uma personagem em grande medida ficcional, o subtítulo não é gratuito, pois a narração de *Orlando* desliza entre os papéis de narrador e biógrafo, numa estratégia que trata não tão somente de expor as limitações de seu próprio discurso, que habita a fronteira entre ficção e a suposta realidade, mas de produzir sentidos e propor questionamentos a partir desses limites, dessa fronteira.

Ao considerar o viés biográfico do texto, temos que o famoso epíteto de “*the longest most charming love-letter in literature*”, atribuído à obra por Nigel Nicolson (1990, p. 201), condensa de certa maneira a referencialidade de *Orlando*, que é apresentada mais diretamente na dedicatória do livro. A protagonista homônima da biografia paródica baseia-se justamente na figura da também escritora Vita Sackville-West – de quem Nicolson era filho –, parte do círculo íntimo de Woolf. As duas vieram a se apaixonar e mantiveram um relacionamento amoroso, que foi eternizado em sua troca epistolar. Portanto, não é por acaso que, quando começou a tomar forma, o projeto constava no diário de Woolf como *Orlando: Vita*, título inicialmente cogitado para a obra (WOOLF, 1972, p. 116).

Situando a questão do subtítulo no universo das publicações de Virginia Woolf, temos que ela escreveu ao longo de sua

vida três biografias longas em prosa, duas delas com forte conotação ficcional: após *Orlando*, publicou *Flush* (1933) – que logo também se tornou um *best-seller* (CAUGHIE, 1991, p. 143), e a terceira, *Roger Fry* (1940), dedicada ao pintor e membro do grupo de Bloomsbury.

Fry era um amigo querido de Woolf e a biografia atendia ao pedido de Margery Fry, irmã do artista, conforme esta registra em uma curta nota de agradecimento a Woolf, que prefacia a biografia (FRY, 1940). Em uma das mais consagradas biografias dedicadas à vida de Woolf, Hermione Lee argumenta que em *Roger Fry* o envolvimento pessoal e a pressão de um público composto por família e amigas/os concorreram para a escrita de uma biografia mais convencional. *Flush* e *Orlando*, por outro lado, foram escritos e propostos como paródias, de gênero (textual e social, particularmente no caso de *Orlando*), assim como das normas sociais inglesas. Por estes motivos, seria fundamental destacar que o maior grau de liberdade na escrita dos dois últimos textos tornou possível um maior escopo para experimentações (LEE, 1997, p. 656).

Tratando mais especificamente de *Orlando*, objeto de nossa análise, quando delineamos os elementos formais e paratextuais que participam da composição do gênero biográfico, é possível elencar no jogo de experimentações, além do já discutido subtítulo, o prefácio com agradecimentos; o índice onomástico – com menções que vão de figuras

2. Em *Virginia Woolf and the flight into androgyny* (1977), Elaine Showalter desenvolve severas críticas a Orlando precisamente pela androginia da protagonista, vista pela crítica da teórica americana como uma estratégia para escapar à descrição da experiência feminina. Na introdução de *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985), Toril Moi busca rebater as críticas de Showalter recontextualizando o conceito de androginia em Woolf para os estudos feministas. As controvérsias acerca da caracterização de Orlando ganharam mais um ponto de contenda com o desenvolvimento dos estudos transgêneros, como destaca Hamans (2019).

ilustres, como Shakespeare e Rainha Elizabeth, até os cães de Orlando; e ainda das nove imagens que retratam, além de Orlando ao longo de sua vida, algumas outras personagens que cruzam seu caminho. Todas as figuras que aparecem retratadas têm um aspecto em comum: seu caráter andrógino, sendo a androginia um tema ao mesmo tempo central e caro ao texto.²

Todos os elementos acima mencionados funcionam no exercício paródico de Woolf, sendo assim, ao mesmo tempo que preenchem as expectativas genéricas da estrutura de biografias vitorianas, promovem o deslocamento necessário para que o texto seja mais que uma réplica do modelo consolidado. Deste modo, em *Orlando*, Woolf reescreve não só o modelo de biografia, como também o modelo de herói, retomando, desde o nome da protagonista, os poemas épicos *Chanson de Roland*, *Orlando Inamoratto*, de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, e também o Orlando da peça shakespeariana *As You Like It*, em sua sátira às convenções do amor cortês. Entre as refrações executadas no Orlando de Woolf, estão a sua caracterização como alguém taciturno, solitário e amante da poesia – características que mantém após tornar-se mulher. O clímax da mudança de sexo, entretanto, é possivelmente o maior dos deslocamentos.

Dessa união paradoxal entre mudança e continuidade empreendida no gênero biográfico, o texto woolfiano

dialoga com o conceito “da paródia como repetição com distanciamento crítico que permite a marcação irônica da diferença, no coração da própria similaridade” (HUTCHEON, 1995, p. 26). Os retratos são imprescindíveis nas negociações dos significados em Orlando, pois caracterizam as personagens visualmente, assim como o biógrafo o faz narrativamente. Imagens e vozes narrativas devem ser concomitantemente equiparadas, porém, à função de agentes duplos, sempre atuando na subversão do binômio realidade/ficção, como veremos em mais detalhes nas seções subsequentes deste estudo.

A fim de analisar o papel desempenhado pelas fotografias e pinturas em *Orlando* dentro desse jogo paródico, enfocando precisamente a relação entre imagem e texto escrito, é significativo dizer que os nove retratos encontrados no texto em língua inglesa, tal qual publicado pela Hogarth Press em todo seu paratexto – oito presentes no corpo do texto e um figurando na sobrecapa –, conforme argumentaremos, não servem à função de ilustrar a narrativa de maneira acessória. Antes, palavra e imagem funcionam numa relação de interdependência, diálogo, oposição e complementaridade. Principalmente devido à ênfase dada no ao fato de ser uma escritora modernista, conforme as ocorrências nos jornais brasileiros – geralmente relacionadas a questões estéticas – em que aparece junto a outras/os escritores modernistas

(OLIVEIRA, 2018), a ausência das imagens nas edições brasileiras (o que também é observável em edições em língua inglesa, principalmente nos casos de edições de bolso) representa certo apagamento do que consideramos uma característica importante de seu modernismo: a relação com a cultura visual, particularmente quando tomamos o panorama da efervescência das artes plásticas entre suas/seus companheiras/os do grupo de Bloomsbury e também o momento que vivia o cinema no início do século 20.

As experimentações com os gêneros biografia e romance estão presentes em inglês, na edição da Hogarth Press, desde o projeto editorial à extensão do texto como um todo. A paródia do gênero biográfico está presente no corpo dos textos traduzidos através da fala do biógrafo-narrador, afinal não há em nenhuma das traduções brasileiras a supressão das reflexões empreendidas por essa voz narrativa quanto à natureza de seu discurso, suas limitações e consequentes extrapolações desses mesmos limites, como é possível observar no trecho em que o biógrafo se vê na obrigação de reportar a mudança de sexo:

E, agora, de novo a obscuridade se impõe e, oxalá, fosse mais profunda! Oxalá, quase temos vontade de exclamar, fosse tão profunda que não conseguíssemos enxergar nada através de sua opacidade! Oxalá pudéssemos, neste ponto, empunhar

a pena e escrever a palavra Finis em nosso trabalho! Oxalá pudéssemos poupar o leitor do que está por vir e dizer-lhe, sem meias palavras: Orlando morreu e foi sepultado. Mas aqui, ai de nós, a Verdade, a Candura e a Honestidade, as austeras deusas que fazem guarda ao lado do tinteiro do biógrafo, gritam Não! Levando aos lábios suas trombetas de prata, elas exigem em uníssono: a Verdade! E de novo gritam: a Verdade! (WOOLF, 2015, p. 90)

Intensificando ainda mais essa flexibilização do discurso biográfico, que, de acordo com o biógrafo tradicionalista, teria o objetivo de elaborar uma narrativa fiel da vida da protagonista seguindo-a passo a passo,³ segue-se ao excerto acima um longo trecho que escapa à estrutura puramente representativa que defende o biógrafo. Para dar conta da tarefa nada usual de relatar a mudança de sexo que se dá de forma instantânea, sem agência direta da personagem e efetivamente de forma fantástica, recorre-se a interlúdio muito similar ao das peças de moralidade medievais inglesas, em que personificações de virtudes se sucedem em falas e ações descritas pela voz narrativa.

Embora essas problematizações do gênero biografia possam ser observadas textualmente em todas as traduções, elas não podiam ser observadas em nenhum dos projetos editoriais até o advento da tradução da coleção Mimo. Aos avanços nas

3. “Ele [Orlando] deve ir, seu escriba seguindo atrás, de feito em feito, de glória em glória, de investidura em investidura, até atingirem a posição, seja lá qual for, que siga o ápice de seu desejo.” (WOOLF, 2015, p. 12)

tecnologias de impressão, assim como sua popularização – em comparação com o contexto da primeira tradução brasileira, em 1948 – somaram-se um projeto editorial que se alinha ao perfil de uma edição crítica, o que tornou possível que a tradução brasileira assinada por Tadeu apresentasse pela primeira vez às/aos leitoras/es brasileiras/os não apenas todo o texto e paratexto, com exceção de um retrato, mas ainda reproduções coloridas das pinturas.

É neste panorama que concentramos nossa análise justamente na edição da coleção Mimo, devido à inclusão das imagens. Vale ressaltar ainda que, com exceção das edições da Landmark, da própria Mimo e, mais recentemente, da Martin Claret, as demais foram publicadas em formatos mais populares e em coleções de bolso, que geralmente objetivam produções de baixo custo, com o intuito de serem acessíveis a públicos mais amplos. Como é sabido, ilustrações aumentam o custo de reprodução de um livro e implicariam, nesse caso, no pagamento de direitos de imagem. Esses são alguns dos fatores que poderiam explicar a ausência de ilustrações nos textos, o que observamos também em edições de bolso inglesas e americanas. Ressaltamos, contudo, que, embora tenha relevância na análise, em se tratando da reprodução das imagens, a questão financeira não é capaz de responder pela ausência dos outros elementos paratextuais como o subtítulo, o sumário e o índice onomástico.

Como tratado anteriormente, o texto é dedicado a Vita Sackville-West, e os aspectos biográficos do texto são motivados majoritariamente por episódios de sua vida e pela linhagem nobre de sua família. A narrativa inicia no período Elizabetano e chega ao Edwardiano (finalizando no ano de publicação da obra), fundindo as fases de Orlando (retratadas nas pinturas e fotografias) às referências aos ancestrais da aristocrata. Por sua característica limítrofe, entretanto, as referências diretas à vida de Vita Sackville-West estão sempre em paralelo com elementos fantásticos e com referências à tradição dos poemas épicos e ao Orlando de Shakespeare em *As You Like It*. É também deste modo que a paródia em *Orlando* torna permeáveis as fronteiras do romance e da biografia, da ficção e da realidade.⁴

Enquanto a protagonista homônima navega ao sabor dos séculos, as cores, roupas e paisagens, assim como o espírito da época, se superpõem e substituem no jogo de composição woolfiano, e no centro no redemoinho: Orlando. Embora seu rosto siga intocado pelos séculos e mudanças sociais (como “provam” os retratos), o mesmo não pode ser dito de sua identidade. As pinturas e as fotografias participam na composição das mudanças (de século, de estilo, de sexo) ao longo do texto, mas em contraposição às palavras do biógrafo, que tentam imprimir-lhes uma função documental, invocando-as como evidências, elas – as imagens – nada

4. Condensando os questionamentos de Woolf sobre capacidade, tanto de biógrafos quanto de romancistas, de apreender a vida, Cecília Meireles dirá em sua tradução de *Orlando* que “A vida é o único tema do novelista” (WOOLF, 1978, p. 150)

provam. Antes, como veremos, forjam. Woolf é capaz de problematizar o caráter documental dos retratos em grande parte pelo profundo conhecimento que possuía sobre as artes visuais, tanto do ponto de vista histórico quanto de algumas das vanguardas de seu tempo.

Woolf e as artes visuais

A pintura, a fotografia e, um pouco mais tarde, o cinema estiveram sempre muito presentes na vida de Woolf e são lidos como influências bastante significativas em seu reconhecimento enquanto escritora modernista. Maggie Humm (2010) elabora um panorama da relação de Woolf com a cultura visual, enfatizando o interesse da escritora pelo cinema e chegando mesmo a afirmar que suas características modernistas estão associadas ao seu constante diálogo com a cultura visual.

Woolf escreveu, por exemplo, um ensaio intitulado “The cinema”, publicado em 1926 pelo jornal *The Arts*, em que discute a então nova arte do cinema através dos filmes *Anna Karenina* (1915) e *O gabinete do Dr. Caligari* (1920). Já traduzido no Brasil duas vezes como “O cinema”, o ensaio indica a necessidade de uma busca por estratégias narrativas próprias, visto ser essa uma arte que, ao interpelar espectadoras e espectadores, desperta novas relações entre visão e cognição. Woolf também

critica possíveis relações parasitárias – e desastrosas, de acordo com suas palavras – entre o cinema e outras artes, em particular a literatura (2019, p. 11), e mais adiante expande seu argumento ao apontar as possibilidades e potenciais particulares a essa arte e a seus dispositivos. O mais interessante para a nossa discussão é, porém, perceber como a escritora busca compreender a especificidade das linguagens artísticas a partir de suas diferentes formas de criar imagens, quer no caso da fotografia, quer nos do cinema e da literatura. Sobre as formas como as artes plásticas a literatura e o cinema se relacionam com os estímulos visuais, desenvolve: “se muito do nosso pensamento e sentimento está conectado com a visão, deve haver algum resíduo de emoção visual não apreendido pelo/a artista ou pintor/a [...] uma vez que algum novo símbolo para expressar pensamento é encontrado, o cineasta terá enormes riquezas ao seu comando” (WOOLF, 2019, p. 14).

No âmbito da escrita mais puramente ficcional de Woolf, a centralidade das artes visuais é representada em vários de seus romances, como na figura de Lily Briscoe, em *To the lighthouse* (1927). Um dos textos mais estudados da escritora inglesa e também um de seus livros mais traduzidos no Brasil, o *kunsteroman* acompanha o desenvolvimento de uma pintora, não de uma escritora. Já em *O quarto de Jacob* (em tradução de Lya Luft), por exemplo, as imagens são essenciais à narrativa na medida em que expressam a perspectiva das personagens,

como quando, logo nas primeiras linhas, encontramos Betty Flanders escrevendo uma carta:

Brotando lentamente do bico da sua pena de ouro, a pálida tinta azul dissolveu o ponto final; pois sua caneta parou ali; seus olhos tornaram-se fixos, lágrimas inundaram-nos devagar. A baía inteira oscilou; o farol cambaleou; e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do Sr. Connor se inclinava, como uma vela de cera ao sol. A Sra. Flanders pestanejou depressa. Acidentes eram coisas terríveis. Piscou de novo. O mastro estava ereto; as ondas, regulares; o farol, em pé (WOOLF, 2008, p. 15).

As sensações da personagem mediam a construção das imagens verbais, assim como suas mudanças, no texto. A essa técnica, que podemos relacionar ao que Alperin associa ao pictorialismo, soma-se também no texto, de acordo com o autor, a técnica da fotografia instantânea: ágil, corriqueira e parcial, que podemos associar à estrutura fragmentária do romance. “Woolf mistura o realismo autêntico e a cândida fotografia do dia a dia com os embelezamentos artísticos e a expressividade do pictorialismo para melhor capturar e representar o tema de sua literatura” (ALPERIN, 2017, p. 4).⁵

O diálogo de Woolf com a cultura visual não era idiossincrático, mas representativo da relação entre as artes

visuais e a literatura que foram centrais ao modernismo. O ano de publicação de *Orlando* praticamente coincide com a produção de uma das pinturas mais icônicas do modernismo: *La trahison des images* (1928-1929), do surrealista belga René Magritte. O grande cachimbo subscrito pela frase *Ceci n'est pas une pipe* é representativo da relação entre imagem, palavras e referente. Nas artes, as relações entre significado e representação encabeçavam as discussões nas vanguardas da época. A traição das imagens diz justamente da forma de relacionar imagens e significados. A legenda sob a pintura do cachimbo indica o intervalo entre o concreto e sua representação, e é também no aparente choque e contradição entre a palavra e a imagem que *Orlando* se articula.

De fato, a partir do círculo de relações pessoais de Woolf é fácil estabelecer as ligações tanto com a fotografia quanto com artes plásticas. Sua irmã, Vanessa Bell, assim como o já mencionado Roger Fry, além de Duncan Grant e Dora Carrington (que inclusive foi responsável, junto com Vanessa Bell, por muitas das capas da Hogarth Press), todos membros do Grupo de Bloomsbury, foram importantes personalidades na movimentação das artes plásticas da época. Fry, por exemplo, organizou entre 1910 e 1912 as primeiras exposições de pinturas do pós-impressionismo francês, numa época em que a Inglaterra direcionava um olhar de suspeição ao que vinha da França (SPALDING, 2014, p. 71). Em sua

5. No original: “Woolf blends the authentic realism and candid everyday nature of snapshot photography with the artistic embellishments and expressiveness of pictorialism to better capture and represent her literary subject matter.”

argumentação em torno do modernismo em suas vinculações com as artes visuais, Humm (2010) enfatiza algumas das grandes descobertas da segunda metade do século XIX e do início do século XX, tais como a própria fotografia, o raio-x e o cinema.

Voltando o foco para a fotografia, temos que o acesso de Woolf a esse universo se deu desde muito cedo, já que havia na família a grande influência pioneira de sua tia-avó, Julia Margaret Cameron, renomada fotógrafa vitoriana, responsável por fotos de inúmeras personalidades da época – tais como Robert Browning, Thomas Carlyle, Alfred Tennyson e Charles Darwin. Cameron fotografou, além disso, retratos e encenações inspiradas em textos literários e na Bíblia. Dentre as várias mulheres fotografadas por Cameron, a mãe de Woolf, então Julia Jackson, era uma de suas favoritas. Necessário reforçar que, durante o século XIX, era extremamente raro que uma mulher fosse fotógrafa.

Pode-se afirmar que a importância de Cameron e o interesse de Woolf na vida e no trabalho da tia tornam-se palpáveis principalmente em duas ações: na publicação pela Hogarth Press, em 1926, de uma seleção de fotografias de Julia Cameron, intitulada *Victorian photographs of famous men and fair women* – fotografias estas que foram introduzidas por um ensaio de Woolf; e na sua única peça teatral: *Freshwater*

(1923/1935), escrita por Woolf com base na vida de Cameron e seu grupo de amigos e conhecidos.

Para além da ligação histórica e familiar, a fotografia tomava um espaço de relevância no cotidiano dos Woolf, que mantinham vários álbuns e investiam uma quantia significativa em aparatos fotográficos:

Os Woolf claramente levavam a fotografia muito a sério. Os diários de Leonard registram gastos corriqueiros com fotografia e as quantias despendidas revelam tanto sobre as divisões de classe na sociedade britânica quanto sobre a própria tecnologia. Em abril de 1922, por exemplo, Leonard gastou dez xelins em fotografias, mas pagou a sua empregada doméstica Lottie apenas dois xelins (HUMM, 2010, p. 217).⁶

Embora fosse profundamente interessada em fotografia, cinema e artes plásticas, Woolf tornou-se avessa a posar. Apesar disso, em junho de 1939 acabou cedendo à pressão da escritora argentina Victoria Ocampo, que levou Gisèle Freund à casa dos Woolf, apesar de a escritora inglesa ter anteriormente declinado o convite da fotógrafa alemã (SPALDING, 2014, p. 69). A sessão com Freund, que já fotografara muitos escritores e escritoras modernistas, foi produtiva. As fotos, que são as únicas de Woolf em

6. No original: “Certainly the Woolfs took photography very seriously. Leonard’s diaries record a regular expenditure on photography, whose amounts are as revealing about British class divisions as about technologies. For example, in April 1922 Leonard spent ten shillings on photography but paid their servant Lottie only two shillings”.

cores, foram publicadas na *Vogue*. Durante a sessão, Woolf mencionou o trabalho de sua tia e presenteou Freund com o livro de fotografias de Cameron que havia sido publicado pela Hogarth Pess. As fotografias desse encontro fizeram parte, em 2014, da exposição organizada pela National Portrait Gallery de Londres, sob curadoria de Frances Spalding, que ofereceu através de fotos e pinturas uma narrativa visual da vida de Woolf.

A arte de retratar em Orlando e suas pinturas e fotografias

As primeiras páginas do texto de *Orlando* nos apresentam uma sucessão de imagens: Orlando golpeando a cabeça de um mouro, seus ancestrais emergindo de brumas atemporais com suas cabeças coroadas e Orlando banhado pela luz do sol que, refratada no vitral heráldico, cobre seu corpo de cores. Logo em sequência, o biógrafo ficcional, acompanhando a luz solar, encontra o rosto da protagonista e compõe seu retrato na narrativa:

O rubro de suas faces recobria-se de uma penugem de pêssego; a penugem dos lábios era apenas um pouquinho mais espessa que a das faces. Os lábios, esses eram finos e levemente puxados sobre os dentes, que eram de uma alvura rara e amendoada. [...] assim que vemos Orlando de pé junto

à janela, temos de admitir que ele tinha olhos que eram como violetas encharcadas, tão grandes que a água parecia tê-los desbordado, alargando-os; e uma fronte que era como o bojo de uma abóbada de mármore espremida entre os dois medalhões lisos que eram suas têmporas. Assim que vemos os olhos e a fronte, começamos os louvores. Assim que vemos os olhos e a fronte, temos de admitir mil detalhes desagradáveis que todo bom biógrafo tem por objetivo ignorar. (WOOLF, 2015, p. 12. Trad. Tomaz Tadeu)

Através desse retrato, capturamos, para além das feições da personagem, a vacilação da voz narrativa, que oscila entre objetividade do biógrafo e a subjetividade do narrador. A construção de imagens por meio das palavras, em *Orlando*, remonta à proximidade entre as artes verbais e as artes plásticas investigada desde a antiguidade clássica, como consta na *Arte Poética* de Horácio pela analogia *ut pictura poesis*:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORÁCIO, 2005, p. 65)

É também nas primeiras páginas do texto woolfiano que nos deparamos com o retrato de *Orlando como menino*. O retrato em questão é já um recorte da pintura a óleo de Cornelius Nuie, fotografada por Woolf na mansão de Knole, pertencente à família de Vita e representando seu antepassado, o Honorável Edward Sackville. Assim, se nos apresenta mais uma vacilação: a da dupla referencialidade das imagens, que apontam ao mesmo tempo para a linhagem de Sackville-West e para a personagem ficcional Orlando.

Tanto imagens quanto texto estão sempre brincando com a ideia da arte que, como um espelho, seria capaz de refletir a realidade. Dada a localização temporal, durante o reinado da rainha Elizabeth, é possível associar a tentativa também ao Renascimento e, conseqüentemente, à tradição efrástica, com suas raízes greco-romanas e a proposta de criar imagens verbais que trouxessem aos olhos aquilo que estava sendo descrito:

Estava descrevendo, como fazem sempre todos os jovens poetas, a natureza, e para acertar com precisão o matiz do verde olhou (e aqui revelava mais audácia que a maioria) para a própria coisa, que por acaso era um pé de louro que crescia debaixo da janela. Depois disso, é claro, não conseguiu escrever mais nada. O verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura, outra. A natureza e as letras

parecem nutrir uma mútua e instintiva antipatia; junte-as e uma destruirá a outra. (WOOLF, 2015, p. 13. Trad. Tomaz Tadeu)

São justamente as diferentes naturezas do fato e da ficção que motivam os questionamentos de Woolf sobre a categorização das biografias enquanto obras de arte, conforme discute no já citado “A Arte da Biografia” (WOOLF, 2014, p. 394), por exemplo. No trecho acima, o conflito é localizado na capacidade de representação das palavras na literatura, visto que o factual não pertence ao seu domínio. Mais uma vez, a questão é posta por meio do paralelo entre artes plásticas e literatura: o escritor que olha para a natureza, tal qual um pintor, na tentativa de acertar o tom da cor que observa, e falha.

Ainda pensando a relação entre fato e ficção, romance e biografia, é válido associar a presença das fotografias no texto às origens dessa mídia. Desde seu surgimento, em meados do século XIX, fotografias relacionam-se com a ideia de verdade, mesmo pela sua origem científica e pelo positivismo em voga na época, em que a câmera fotográfica, enquanto máquina, se opunha, na ciência, à subjetividade do registro humano, afirmam Marita Sturken e Lisa Cartright (2001), que complementam sua análise sobre a fotografia e o mito de verdade dizendo que o “o significado fotográfico deriva dessa

7. No original: “Photographic meaning derives from this paradoxical combination of affective and magical qualities and the photographic status as cold proof.”)

combinação paradoxal entre qualidades afetivas e mágicas e o seu status como prova concreta (p. 18).⁷

De forma paradoxal, *Orlando* constrói significado através da subversão de limites tradicionais entre romance e biografia ao passo que, concomitantemente, usa da pressuposta referencialidade do texto biográfico para fazer críticas relacionadas à sexualidade e aos papéis sociais vinculados aos gêneros masculino e feminino. Essas críticas e problematizações se tornam aceitáveis a um grande público à moda cavalo de Troia: à medida que figuram nas roupagens do gênero romanesco, por sua vez temperado por elementos fantásticos. Desta maneira, sua aceitação pelo grande público é potencializada pela capacidade de entreter.

8. No original: “we cannot see Orlando without seeing Vita too, nor can we see Vita without seeing the Sackville features, the continuation of the family line”.

Como Elena Gualtieri propõe, “não é possível ver Orlando sem ver Vita, da mesma forma que é impossível ver Vita sem ver os traços dos Sackville, dando continuidade à linhagem da família” (2013, p. 315).⁸ Quer no caso das imagens que são retiradas de seu contexto histórico para serem inseridas nesse novo, da biografia/romance, quer no caso das que, como veremos, foram forjadas para habitar esse universo, que promove o flerte entre a ficção literária e a narrativa de vida da família de Sackville-West, devemos voltar as atenções para as tensões entre texto e imagem, uma vez que estas últimas são compreendidas por Woolf como ferramentas igualmente válidas.

As fotografias promovem um contradiscurso do texto do romance, sobrepondo uma história pessoal à biografia ficcional à medida que introduzem piadas internas que somente Woolf, Vita Sackville-West ou Vanessa Bell podem compreender e que, muitas vezes, contradizem a narrativa estrategicamente (SCHAFFER, 1994, p. 26-27).⁹

Na publicação da Hogarth Press há, ao todo, como mencionado, nove imagens, cinco são pinturas, quatro das quais são retratos pertencentes à família de Sackville-West; e a última, representando Marmaduke Bonthrope Shelmerdine, é um retrato de autoria desconhecida de um homem também desconhecido. As demais imagens são fotografias, três das quatro feitas por sua irmã, Vanessa Bell e uma por Leonard Woolf (FOUIRNAIES, 2016, p. 25). As fotografias representam Sasha, a princesa russa – e a modelo nesse caso foi Angelica Bell, sobrinha de Woolf; e Orlando, nas três outras fotografias – todas tendo Sackville-West como modelo. Importante dizer que Vita demonstrou prazer em ajudar: com suas memórias, fotos de Knole e também posando – como possível observar em sua correspondência com Woolf (NICOLSON; TRAUTMANN, 1975, p. 427). Durante a escrita de *Orlando*, muitas das cartas trocadas pelas escritoras trazem referências ao processo de escrita ou a visitas e encontros para escolher e tirar fotografias. Em 25 de outubro de 1927, Sackville-West escreve a Woolf “Querida, encontrei umas fotos adoráveis em

9. No original: “The photographs provide a counterdiscourse to the novel’s text. They superimpose a personal history upon the fictional biography by introducing private jokes that only Woolf, Vita Sackville-West, or Vanessa Bell might find legible and that often contradict the narrative in strategic ways”.

10. No original: “Darling, I have found some lovely pictures at Knole. I do want you to come [...]. Oh I do want you to come. Let me know: Thursday or Friday – or Saturday or Sunday if you prefer.”

Knole. Eu quero que venha [...]. Oh, como quero que venha. Me diga: quinta ou sexta – ou sábado ou domingo, se preferir” (DESALVO; LEASKA, 1984, p. 201).¹⁰

Das nove imagens, tal qual observado, é fundamental ressaltar que apenas uma das pinturas a óleo retrata uma mulher, Mary Curzon, reproduzida para representar a personagem Arquiduquesa Harriet, como explicita a legenda. Por outro lado, todos os retratos fotográficos são de mulheres. A oposição das pinturas a óleo e das fotografias constrói uma polarização que apresenta, em um dos extremos, a elitização dos retratos feitos por pintores ilustres e, no outro, a cultura de massa associada à fotografia (FOUIRNAIES, 2016, p. 31-32), com sua maior agilidade e acessibilidade.

Mantendo a investigação em torno dessa polarização das imagens, Schaffer (1994) oferece uma leitura interessante sobre masculinidade e performatividade de gênero gerada da contraposição entre texto e imagem. De acordo com a estudiosa, o texto de Woolf apresenta a masculinidade como natural enquanto a feminilidade é totalmente performativa: “Ninguém vê suas atividades masculinas como performance. [...] Porque é homem, ele é também absolutamente natural” (p. 39).¹¹ Para Schaffer, as imagens figuram de maneira a desafiar essa narrativa textual. Ao enfatizar que os homens são representados por meio de pinturas enquanto as mulheres, por outro lado, são apresentadas em fotografias, a autora

parece jogar com a ideia discutida acima de que fotografias são, em alguma medida, representações diretas da realidade, enquanto as pinturas são formas de representação artificiais. Ao analisar as pinturas ela afirma: “‘Orlando menino’ e ‘Orlando embaixador’ mostram homens como produções estéticas, não indivíduos ‘reais’. Os trajes renascentistas masculinos incomodam leitores do século XX por sua androginia e ressaltam sua artificialidade surreal” (p. 40).¹² Enquanto o texto elabora o discurso da masculinidade como natural, os retratos também concorrem para reforçar a performatividade subjacente à personagem enquanto homem.

Autonomia editorial: paralelos entre Tadeu na coleção Mimo da Autêntica e Woolf na Hogarth Press

Embora estabeleça uma separação entre o texto verbal e o pictórico mais bem demarcada que a que consideramos até agora, o arcabouço teórico sistematizado por Gérard Genette em *Paratextos Editoriais* (2009) é compreensivo e pode informar a discussão dos elementos que vestem o livro. Segundo o autor, o termo *paratexto* denomina os elementos que principalmente emolduram o que seria o texto principal, ocupando o limiar entre o texto e o seu exterior, e mediando sua recepção pelos diversos públicos do objeto livro. Os chamados paratextos são organizados pelo teórico francês em duas grandes categorias, que se baseiam no espaço ocupado pelo elemento: se estiver

12. No original: “[O]rlando as a boy’ and ‘Orlando as Ambassador’ show men as costumed aesthetic productions, not ‘real’ individuals. The males’ Renaissance costumes, disturbingly androgynous to twentieth-century readers, enhance our sense of their surreal artificiality”.

11. No original “Nobody sees his male activities as performances. [...] Being male he is also completely natural”.

no mesmo volume em que se encontra o texto, trata-se de um peritexto (como os títulos, subtítulos, capas, dedicatórias e prefácios); a paratextos que não estão vinculados ao mesmo volume em que se encontra o texto (como entrevistas e diários), Genette dá o nome de epitextos. Nossa análise tem focado majoritariamente os elementos contemplados pela primeira categoria. O conceito de paratexto direciona a discussão para os limites da narrativa, e pondera que não há uma fronteira bem definida entre o texto e aquilo que seria externo a ele.

A tradução de *Orlando* empreendida por Tomaz Tadeu e publicada na Coleção Mimo se insere num nicho editorial bastante atípico no panorama do mercado do livro no Brasil, e seu ano de lançamento, 2015, foi coincidentemente o ano em que a Cosac-Naify, uma das editoras mais reconhecidas no Brasil pelo primado da qualidade editorial e gráfica de seu catálogo, decidiu fechar as portas em função de prejuízo financeiro.

A coleção da qual o *Orlando* de Tadeu faz parte é composta em sua maioria por textos consagrados que contam com um cuidadoso acabamento. Inaugurada em 2009, a coleção publicou os primeiros livros em capa mole, mas a partir de 2010 passou a publicar apenas em capa dura. Pode-se observar na Mimo uma preocupação com a identidade visual da coleção e uma seleção cuidadosa dos paratextos que compõem as edições, que contam com prefácios de nomes como Hermione

Lee e Silviano Santiago, por exemplo. Há em alguns títulos o investimento em ilustrações, que implicam mais custos, tanto de impressão quanto muitas vezes de direitos autorais. As particularidades das edições resultam, conseqüentemente, em livros mais caros.

Tadeu atua na coleção como tradutor e coordenador, e com isso possui autonomia e reconhecimento desejáveis, embora ainda incomuns, no contexto das traduções comerciais. Os títulos da coleção são todos escolhidos pelo próprio Tadeu e, até o momento, Woolf é de longe a autora que mais se repete em seu catálogo, cuja tradução de *Mrs Dalloway* foi, em 2013, reconhecida com o terceiro lugar no Prêmio Jabuti.

Tadeu reconhece a posição de privilégio que ocupa, e em entrevista, afirmou:

[...] meus privilégios na minha editora não se resumem à questão da revisão. O maior privilégio é o de escolher os livros que traduzo e participar de quase todo o processo de produção, incluindo o projeto gráfico, sempre sob o competente comando do designer da editora, Diogo Droschi. Nenhum projeto gráfico pode salvar uma má tradução. Mas uma boa tradução faz melhor figura se sai à rua em traje de gala. (TADEU, 2016)

Em estudo sobre agenciamento e tradução, Outi Paloposki (2009) faz uma análise comparativa do agenciamento de dois escritores finlandeses a partir do acesso a cartas trocadas com editores e a registros pessoais. Com relação às liberdades e limitações de tradutores para fazer escolhas, Paloposki sugere as categorias de agenciamento textual, paratextual e extratextual. O agenciamento textual diz respeito à voz do tradutor no texto e às suas escolhas no processo de tradução; o paratextual diz respeito à liberdade do tradutor para criar paratextos para a edição, tais como prefácios, posfácios e notas de tradução; já o agenciamento extratextual está ligado à condição de sugerir ou mesmo escolher os textos que serão traduzidos. Nesse sentido, Tadeu goza de uma liberdade sem precedentes (no universo de tradutoras e tradutor de *Orlando* no Brasil) nas três esferas apresentadas.

Se para Tadeu a autonomia editorial é determinante no resultado final dos livros da coleção, o mesmo pode ser dito da produção literária de Woolf no contexto da Hogarth Press. Quando em março de 1917 os Woolf compraram uma impressora manual, Virginia Woolf dava um passo fundamental em sua carreira literária, ao tornar-se, além de escritora, editora. Alguns meses mais tarde, publicariam o primeiro livro da editora, *Two stories*, com um conto de Leonard, “Three jews”, e um seu, “A mark on the wall”. A editora tinha como objetivo publicar obras que outras editoras

não publicariam e, como consequência, foi responsável por edições como *The waste land*, de T.S. Eliot e *Prelude*, de Katherine Mansfield. Em carta a Eleanor Cecil, Woolf escreve “Nós estamos pensando em começar uma editora, para as histórias de todos os nossos amigos” (NICOLSON; TRAUTMANN, 1976, p. 120).¹³

Sobre Woolf e autonomia, vale apontar que seus dois primeiros romances, *The voyage out* (1915) e *Night and day* (1919), foram publicados pela primeira vez através da editora Duckworth and Company, que pertencia a Gerald Duckworth, seu meio-irmão. Em *Virginia Woolf and the Hogarth Press* (1996), Laura Marcus enfatiza a importância da editora dos Woolf na produção modernista da época – inclusive por meio da publicação de manifestos, gênero tão praticado durante o período – e indica também o sentimento de liberdade que a editora proporcionou a Woolf, que por sua vez se sentiu respaldada para experimentar. Os dois primeiros romances de Woolf, conforme Marcus afirma, não causaram uma grande impressão na crítica, principalmente por se alinharem bastante às tendências realistas, mas seu experimentalismo encontraria na Hogarth Press um caminho para se expressar, como é possível observar já em *Jacob’s room*, publicado em 1922 (MARCUS, 1996). Considerado o primeiro romance modernista de Woolf, pode-se dizer que, a partir dele, a escritora se sente mais livre para pôr em prática uma série

13. No original: “we are thinking of starting a printing press, for all our friends stories.”

de técnicas que são hoje tão associadas à sua escrita, tais como o próprio fluxo de consciência, as estruturas narrativas mais fragmentárias, que se afastam do realismo mais dominante de seus dois primeiros romances e, também, as experimentações com o tempo, que vão desde *Mrs Dalloway*, narrando a vida da protagonista em um só dia, ao próprio *Orlando*, numa narrativa que cobre 400 anos.

A Hogarth Press é peça basilar na compreensão de um texto como *Orlando*, e para compreender essa publicação é necessário primeiro pensá-la em seu formato: o livro. *Orlando* é sem sombra de dúvidas um produto de Woolf enquanto escritora que se autopublicava. O privilégio e a liberdade resultantes dessa independência tornaram possível a Woolf priorizar a estética à aceitação do mercado (SHANNON, 2012, p. 320). Assim, não seria exagero afirmar que, não fosse a Hogarth Press, provavelmente não conheceríamos *Orlando* tal qual se nos apresenta. Afinal, em sua materialidade, o livro compreende desde o início um projeto a ser executado a partir das múltiplas relações entre as figurações em texto e imagem.

Considerações Finais

Neste artigo, propomos a discussão da importância das fotografias e pinturas em *Orlando* a partir dos mencionados retratos e do gênero biografia. O projeto

modernista que Woolf empreende em *Orlando*, como uma estrutura paródica desde a própria materialidade do livro, foi comprometido no Brasil pela falta de sistematicidade na seleção dos paratextos na maioria das edições, que, como afirmado anteriormente, não diz respeito apenas aos custos editoriais. Prefácio da autora e dedicatória estão presentes em todas as edições, sem exceção, enquanto índice onomástico e subtítulo não estão.

A exclusão das imagens relega à posição de acessório o que de fato faz parte da composição do texto, texto compreendido de maneira mais ampla, extrapolando as definições atreladas à presença de palavras. A presença dos mecanismos efrásticos em *Orlando* não tem o fim de suprir a lacuna de imagens que não poderiam estar lá. Da mesma maneira, as imagens não substituem a criação de imagens verbais. Embora as artes visuais e verbais estejam presentes, elas dialogam, em regime de coexistência e mesmo competição. A construção dos sentidos não é efetuada meramente pelo preenchimento de espaços vazios, em que fotografias e retratos suprem uma falta que as palavras não conseguiriam suprir, e vice-versa. *Orlando* constrói sentidos pela conjugação dessas duas formas artísticas, como se as duas fossem verso e anverso, complementares e indivisíveis, pois precisam justamente afirmar e negar ao mesmo tempo, aproximar e distanciar.

24. Para uma introdução ampla ao tema, cf. WEST, 1974. O corpus dessa produção tem sido paulatinamente traduzido para o português, incluindo Arquíloco (CORRÊA, 2009), Sólon (SILVA, 2018), Calino (ASSUNÇÃO, 1989), Tirteu (BRUNHARA, 2012), Mimnermo (ANTUNES, 2009) e Teógnis (ONELLEY, 2009).

25. Duas traduções recentes das *Odes Olímpicas*, de 2016, e de *todos os seus Epinícios e Fragmentos*, de 2018, oferecem boas referências ao leitor brasileiro.

14. No original: "Literary critics often do not investigate the reliability of the texts they study or consider the nonlinguistic elements of books. This not only limits the study, but can also result in problems with accuracy, a tower built on a shaky foundation. Woolf and the Press worked meaning into the nonverbal elements in her texts, and Hogarth Press texts more generally; even the linguistic elements are and were not static".

A crítica literária falha quando não investiga a confiabilidade dos textos que analisa ou deixa de considerar aspectos não-linguísticos dos livros. Tal atitude não só limita os estudos mas também pode torná-los imprecisos, como uma torre construída sobre uma base instável. Woolf e a Hogarth Press inculcavam sentido aos elementos não-verbais de seus próprios textos e a textos da editora de forma mais ampla. Até mesmo os elementos linguísticos não são e não eram estáticos (GORDON, 2007, p. 230).¹⁴

Woolf escritora não se desvincula da Woolf editora, e a tradução de Tadeu materializa essa faceta da autora em projeto que vai além mesmo da publicação de *Orlando*, se estendendo à publicação de *Flush* (2016) e *Três Guinéus* (2019), também com um cuidadoso trabalho paratextual que leva em conta as imagens previstas por Woolf.

Agradecimento

Gostaríamos de agradecer à professora Rosvitha Blume, que orientou a dissertação de mestrado de Marília na PGET/UFSC e nos colocou em contato. Rosvitha é fonte de inspiração como pioneira na área de Estudos Feministas da Tradução no Brasil e como professora dedicada e generosa.

REFERÊNCIAS

- ALPERIN, Jessie. The Aesthetics of Interruption: Photographic Representation in Virginia Woolf's Jacob's Room. *Études Britanniques Contemporaines*, [s.l.], v. 1, n. 53, p.1-20, 1 dez. 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ebc/3981>>. Acesso em: 5 set. 2019.
- BARCELLOS, Marília de Araújo. Apontamentos sobre a História do Livro no Brasil: uma aventura pelos anos de 1930 e 1950. *Escrita*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p.2-12, mar. 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.6181>> Acesso em: 1 maio 2019.
- BATTERSHILL, Claire. *Modernist Lives: Biography and Autobiography at Leonard and Virginia Woolf's Hogarth Press*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- CAUGHIE, Pamela L. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of itself*. Urbana: University of Illinois, 1991.
- DESALVO, Louise; LEASKA, Mitchell (Ed.). *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. San Francisco: Cleis Press. 1984.
- FOURNAIES, Christine. Was Virginia Woolf a Snob?: The Case of Aristocratic Portraits in Orlando. *Woolf Studies Annual*, New York, v. 1, n. 22, p.21-40, mar. 2016. Disponível em: <www.jstor.org/stable/26475599>. Acesso em: 15 mar. 2019.

FRY, Margery. Foreword. In: WOOLF, Virginia. **Roger Fry – A Biography**. New York: Harcourt Press & Co. 1940.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GORDON, Elizabeth Sarah Willson. **Under the Imprint of the Hogarth Press: Material Texts and Virginia Woolf's Corporate Identity**. 2007. 247 f. Tese (Doutorado) - Department of English And Film Studies, University of Alberta, Edmonton, 2007.

GUALTIERI, Elena. The Thoughtless Image: Woolf, Rancière on Photography. **Le Tour Critique**, Groningen, v. 1, n. 2, p.307-320, dez. 2013.

HAMANS, Margaret. On rereading Orlando as a transgender text. In: FRIEDMAN, Susan Stanford (Ed.). **Contemporary revolutions: turning back to the future in 21st century and art**. Londres: Bloomsbury Academic, 2019. Cap. 9, p. 212-236.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 53-68.

HUMM, Maggie. Woolf and visual culture. In: SELLERS, Susan (Ed.). **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. 2. ed. Cambridge: Cambridge Up, 2010. Cap. 11. p. 214-230.

HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction**. London & New York: Routledge. 1995.

LACKEY, Michael. Modernist Anti-Philosophicalism and Virginia Woolf's Critique of Philosophy. **Journal of Modern Literature**, vol. 29, no. 4, p. 76-98, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3831881>. Acesso em: 5 de setembro de 2019.

LEE, Hermione. The Press. In: LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. London: Vintage, 1997. p. 331-344.

MARCUS, Laura. Virginia Woolf and the Hogarth Press. In: WILLISON, Ian; GOULD, Warwick; CHERNAIRK, Warren. **Literary Writers and the Market Place**. London: Macmillan, 1996. Cap. 6. p. 124-150.

MOI, Toril. **Sexual/Textual politics: Feminist literary theory**. Londres: Methuen, 1985.

NICOLSON, Nigel; TRAUTMANN, Joanne (Ed.). **The Letters of Virginia Woolf**. London: Chatto & Windus, 1976. 6 v. v. 2.

NICOLSON, Nigel; TRAUTMANN, Joanne (Ed.). **The Letters of Virginia Woolf**. New York: Harcourt Brace, 1975. 6 v. v. 3

NICOLSON, Nigel (Ed.). **Portrait of a Marriage**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

OLIVEIRA, Maria. Virginia Woolf: Translation, Reception and Impact in Brazil. In: BATTERSHILL, Claire; WILSON, Nicola (Ed.).

Virginia Woolf and the World of Books. Clemson: Clemson Up, 2018. p. 208-219

PALOPOSKI, Outi. Limits of Freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (Ed.). **Agents of Translation.** Philadelphia: John Benjamins, 2009. p. 189-208.

SCHAFFER, Talia. Posing Orlando. In: KIBBEY, Ann; SHORT, Kayann; FARMANFARMAIAN, Abouali (Ed.). **Sexual Artifice: Persons, images, politics.** New York: New York Up, 1994. p. 26-63.

SHANNON, Drew. Woolf and Publishing: Why the Hogarth Press matters. In: GOLDMAN, Jane; RANDALL, Bryony (Ed.). **Virginia Woolf in Context.** New York: Cambridge UP, 2012. p. 313-321.

SPALDING, Frances. **Virginia Woolf: Art, Life and Vision.** London: National Portrait Gallery, 2014.

STURKEN, Marita; CARTRIGHT, Lisa. Images, power and politics. In: STURKEN, Marita; CARTRIGHT, Lisa. **Practices of Looking.** New York: Oxford UP, 2001. p. 9-47.

TADEU, Tomaz. Entrevista concedida a Franciele Graebin. In: GRAEBIN, Franciele. **As quatro traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o português do Brasil: aspectos estilísticos.** 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: Acesso em: 15 jan. 2017.

WOOLF, Virginia. A Arte da Biografia. In: WOOLF, Virginia. **O Valor do Riso e Outros Ensaios.** Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 389-402.

WOOLF, Virginia. **O Cinema.** Tradução de Emanuela Siqueira. Joinville: Micronotas. 2019.

WOOLF, Virginia. The Cinema. **The Arts,** New York, p. 314-316, jun. 1926. Disponível em: <[https:// http://www.woolfonline.com/](https://http://www.woolfonline.com/)>. Acesso em: 11 set. 2019.

WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf.** Ed. Andrew McNeillie. Nova York: Houghton Mifflin, 1991. 5 v. v. 3.

WOOLF, Virginia. **Flush: uma biografia.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia.** Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

WOOLF, Virginia. **Orlando: A Biography.** Tradução de Doris Goettems. São Paulo, SP: Landmark, 2013.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia.** Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Katia Maria Orberg. São Paulo, SP: Martin Claret, 2018.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia.** Tradução de Tomaz Tadeu. 7. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Trad. Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008.

WOOLF, Virginia. **Três guinéus**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary**. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1972.

Recebido em: 01-12-2019.

Aceito em: 29-05-2020.