



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ**  
**Departamento de Letras e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações**

**JOSÉ PEDRO DE CARVALHO NETO**

**AS LEIS DE ORLANDO: TRADUÇÕES, GÊNEROS E  
INDECIDIBILIDADES**

**ILHÉUS — BAHIA**  
**2021**

**JOSÉ PEDRO DE CARVALHO NETO**

**AS LEIS DE ORLANDO: TRADUÇÕES, GÊNEROS E  
INDECIDIBILIDADES**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Élide P. Ferreira.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Linguística Aplicada.

**ILHÉUS — BAHIA  
2021**

C331 Carvalho Neto, José Pedro de.  
As Leis de Orlando: traduções, gêneros e indecidibilidades / José Pedro de Carvalho Neto. – Ilhéus, BA: UESC, 2021.  
177 f. : il.

Orientadora: Élide P. Ferreira.  
Dissertação (mestrado) –Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.  
Referências: f. 171-176.

1. Derrida, Jacques, 1930-2004. 2. Tradução e interpretação. 3. Tradução. 4. Biografia. 5. Desconstrução (Filosofia). I.Título.

CDD 418.02

## **AS LEIS DE ORLANDO: TRADUÇÕES, GÊNEROS E INDECIDIBILIDADES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Élide P. Ferreira.

22 de fevereiro de 2021.

### **Banca Examinadora**

---

**Élide P. Ferreira** (Orientadora)

Doutora em Linguística Aplicada — Universidade Estadual de Santa Cruz

---

**Rafael Haddock Lobo** (Examinador)

Doutor em Filosofia – Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

**André Luís Mitidieri Pereira** (Examinador)

Doutor em Linguística e Letras — Universidade Estadual de Santa Cruz

---

**Alexandre de Oliveira Fernandes** (Suplente)

Doutor em Ciência da Literatura — Universidade Estadual de Santa Cruz

*Para minha mãe [como khôra], Anailza*

## PREFÁCIO DO AUTOR

Muitos amigos me ajudaram na escrita desta dissertação. Alguns, mortos, e tão ilustres, que mal me atrevo a nomeá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem ficar em perpétua dívida com Virginia, Cecília, Derrida, Blanchot, Ottoni, Shakespeare — para nomear os primeiros que me vêm à mente. Outros estão vivos e, por isso mesmo, embora talvez, à sua própria maneira, igualmente ilustres, não pareçam tão grandes. Sinto-me especialmente em dívida para com a minha querida professora Élide Ferreira, sem cujo conhecimento da desconstrução e das leis de tradução esta dissertação jamais poderia ter sido escrita [e também pelas leituras linha a linha, pelas leituras entre-extra linhas, pelo carinho, cuidado, amorosidade, amizade, hospitalidade, confiança, entrega, compreensão *et tout la folie du jour*]. A vasta e peculiar erudição de Aryadne Bezerra a respeito da obra de Derrida poupou-me, assim espero, de alguns traumas e feridas. Aproveitei-me — o quanto, só eu posso avaliar — do conhecimento dos estudos de gênero de Tatiana Duarte. Sérgio Magno mostrou-se sempre disposto a corrigir o meu francês. Às inigualáveis simpatia e imaginação de minha amiga Tácia Aparecida devo qualquer parcela de compreensão que eu possa ter tido da arte de escrever sobre a vida. Em outro setor, beneficiei-me, assim espero, da crítica singularmente penetrante, ainda que severa, de duas amigas, Tess Chamusca e Rita Argollo. Pelas considerações inestimáveis na avaliação deste trabalho, agradeço e me sinto honrado pelas leituras atenciosas dos professores Rafael Haddock Lobo, André Luis Mitidieri Pereira e Alexandre de Oliveira Fernandes. Outros amigos me ajudaram das mais variadas formas, o que torna impossível especificá-las. Devo contentar-me em nomear Lilia Souza; Tonica; Marta Matsimbe; Mailén Salminis; Amanda Gomes; Graziela Rezende; Girleane Araújo; Delma Reis; Elionai Silva; Elisabete Silva; Lahiri Argollo (cujo conhecimento sobre contratos revelou-se inestimável); Leila Raposo; Josane Souza; Maiane Tigre; minhas irmãs, Priscila e Stella Carvalho; meus sobrinhos, Carolina, Maria Gabriela, Maria Júlia e Pedro Henrique; o mais encorajador de meus críticos, o professor Nabil Souza; Vanessa Meneghetti; Shaira Shaurb; Dayanna Monstans; meu pai, J. P. de Carvalho Filho; Gleice, Jorge e Otto Klotz; Giuliana Kauark; à sra. Fernanda Brito e sua esposa, a sra. Lilian Cardoso; Rosaly Satana e o marido; minha mãe, Anailza Carvalho, que me deu passagem; a psicóloga Bárbara Gomes (que muito contribuiu com questões sobre identidade); Elisa Oliveira (antiga e valiosa colaboradora em matéria de filosofia); do PPGL, as professoras Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro, Gessilene Kanthack, Paula Siega, e os professores

Rodrigo Aragão e Maurício Beck; a honorável Jaine Andrade Pereira; e minha irmã da vida, Danielle Maia — mas a lista ameaça se tornar grande demais e já é ilustre o bastante. Pois, ao mesmo tempo que desperta em mim memórias das mais agradáveis, inevitavelmente provocará no/a leitor/a expectativas que a dissertação só poderá frustrar. Concluirei, pois, agradecendo à sra. Capes pelo valiosíssimo apoio financeiro; à minha gata, Virginia Woolf, por um serviço que ninguém a não ser ela poderia ter prestado em tantos dias e noites de trabalho; e à minha querida esposa Roberta, pela paciência com a qual inevitavelmente me ajudou nas minhas pesquisas e pela persistência na renovação do contrato de casamento, mesmo com tantas inequivalências na divisão de nosso tempo juntos — a você, agradeço e retribuo o amor. Finalmente, agradeceria, se não tivesse perdido o nome e endereço, a uma antiga revisora, que generosa e gratuitamente incentivou muito a minha carreira acadêmica, corrigindo a pontuação e gramática de algumas produções anteriores e, assim espero, não poupará seus préstimos na presente ocasião.

*J.P.C.N.*

CARVALHO NETO, José Pedro de. **As leis de Orlando**: traduções, gêneros e indecidibilidades. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras Linguagens e Representações) — Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2021.

## RESUMO

Em *Orlando: a biography* (1928), de Virginia Woolf, seu/sua personagem homônimo/a se identifica como homem-mulher. Além disso, o texto permite ser lido como (auto)biografia, paródia biográfica e romance, engendrando uma mistura dos gêneros e apontando para o que denominamos, junto com Derrida (2011), de indecidibilidade de gêneros. Este trabalho objetivou analisar o diálogo entre a tarefa do/a biógrafo/a de *Orlando* — desconstruindo gêneros — e a tarefa tradutória de Cecília Meireles e Tomaz Tadeu da Silva, lidando com os gêneros desconstruídos nas duas traduções brasileiras da obra. Refletimos sobre as leis de tradução e a tarefa do tradutor pela perspectiva da desconstrução e examinamos as duplas invaginações entre as leis dos gêneros sexual e literários. Consideramos que há uma sobreposição da tradução/desconstrução que lemos em Orlando (obra e personagem) com a língua da tradução na filosofia de Jacques Derrida e, a partir dessa sobreposição, comparamos as duas traduções referidas anteriormente. Os resultados de nossa análise demonstraram que: a) a obra *Orlando* performa uma lógica trans e sua indecidibilidade de gêneros interfere diretamente na tarefa dos tradutores; b) a tarefa do biógrafo é similar à tarefa do tradutor, marcada pelas leis de (im)possibilidade e (in)traduzibilidade, assim como por sobrevidas e transformações; c) a tradução e a biografia dão sobrevida tanto ao *bios* quanto ao *graphos* dos sujeitos que narram/relatam e são narrados/relatados; d) Virginia Woolf e Jacques Derrida rasuram a noção de biográfico e propõem uma otobiografia; e e) as memórias e experiências de vida de Cecília mulher e Tadeu homem obrigam-lhes a praticar a alteridade entre os gêneros para marcar suas escolhas tradutórias. A partir do pensamento da desconstrução, nosso trabalho convoca o transbordamento da discussão sobre a diferença sexual em cruzamento com os gêneros literários, que ganham passagem pela tradução.

**Palavras-chave:** Jacques Derrida. Desconstrução. Biografia. Virginia Woolf. Tradução Literária.



CARVALHO NETO, José Pedro de. **As leis de Orlando**: traduções, gêneros e indecidibilidades. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras Linguagens e Representações) — Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2021.

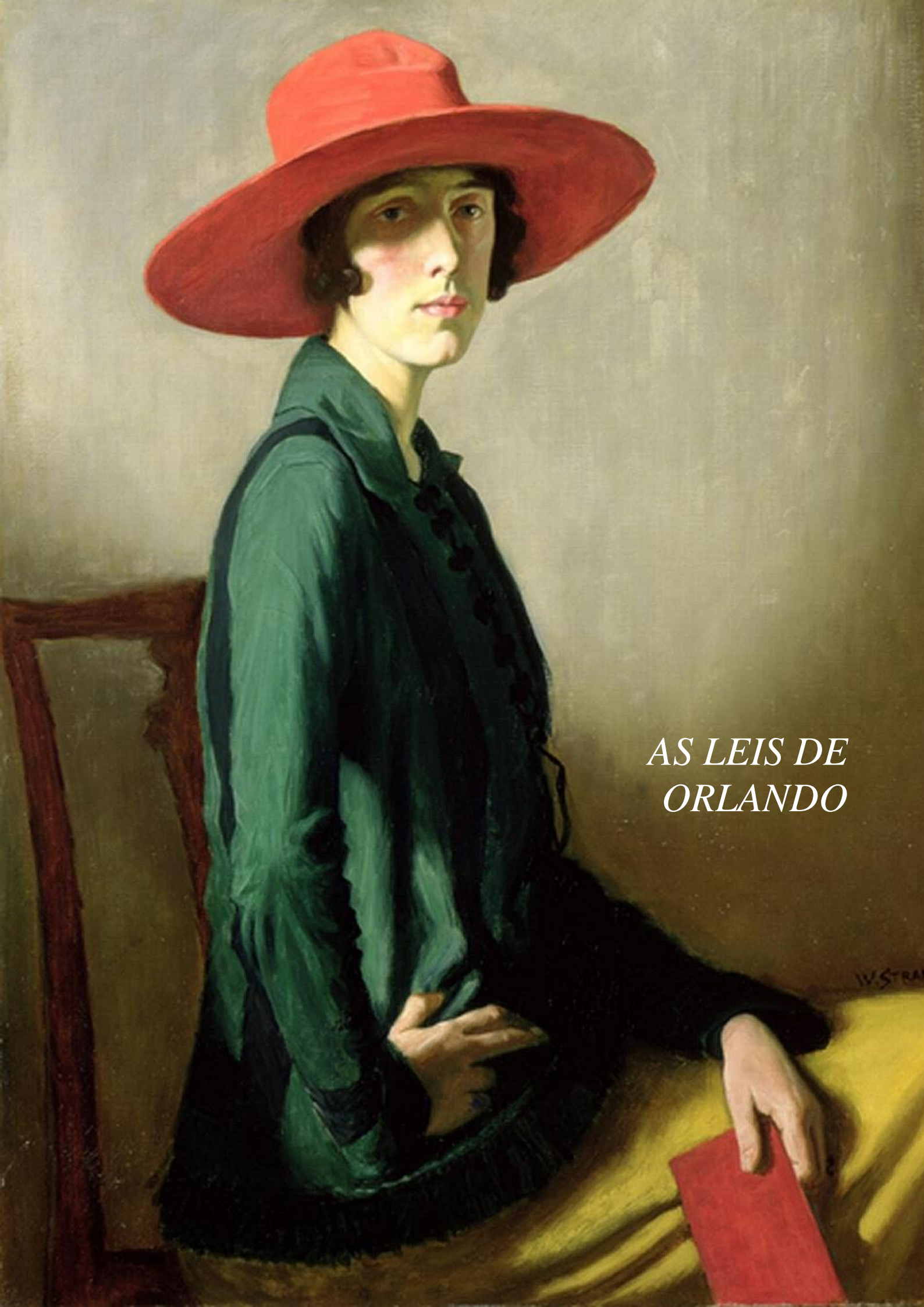
### ABSTRACT

In *Orlando: a biography* (1928) by Virginia Woolf, the eponymous character identifies themselves as fe-male. Other than this predicament, amongst other genres, the text can be read as a[n] [auto]biography, a biographical parody, and as a novel, engendering a mixture of genres, thus pointing to what we call, along with Jacques Derrida (2011), undecidability of genres/genders. An objective of this study was to analyse the dialogue between the task of the biographer of *Orlando* [Virginia Woolf] and the task of the translators of *Orlando* [Cecília Meireles and Tomaz Tadeu da Silva] — the writer, deconstructing genres/genders; the translators, dealing with this deconstruction in their works. We reflected upon the laws of translation and the task of the translator from the perspective of deconstruction. We also examined the double invaginations between the laws of genres and genders. We consider that the translation/deconstruction in our reading of eponymous Orlando overlaps the language of translation in the philosophy of Jacques Derrida. From this overlapping, we compare both the Brazilian Portuguese translations. The current study found that: a) the undecidability of genders/genres of *Orlando* interferes directly in the task of the translators; b) the task of the biographer mirrors the task of the translator, marked by both the laws of (im)possibility and (un)translatability, as well as by survival and transformation; c) the *bios* and the *graphos* of narrators and narrated live on translation and biography; d) Virginia Woolf and Jacques Derrida erase the notion of biography and propose an otobiography; and lastly e) the memories and the life experiences of Cecília—as a woman—and Tadeu—as a man—pushed them to alterity between genders in order to mark their translation choices. Based on the deconstruction thinking, our work calls for the overflowing of a discussion on the sexual difference crossed with literary genres, which takes place through translation.

**Keywords:** Jacques Derrida. Deconstruction. Biography. Virginia Woolf. Literary Translation.

## SUMÁRIO

1. UM *RÉCIT*? 12
  2. A LEI DA TRADUÇÃO 19
    - 2.1 ...ou tradução ou desconstrução... 19
    - 2.2 título a precisar [*ceci n'est pas un titre*] 35
  3. A LEI DO GÊNERO 51
    - 3.1 o arranhar de uma pena 51
    - 3.2 virginia desconstrutora, derrida desconstrutor 63
    - 3.3 o corpo e o corpus 73
    - 3.4 a dupla invaginação quiasmática das bordas (lei e indecidibilidade) 79
  4. ORLANDOS 92
    - 4.1 ele, sem dúvida... apesar da moda 94
    - 4.2 melhor confessar do que esconder 113
    - 4.3 qual o êxtase maior? o da mulher ou do homem? 133
  5. UM *RÉCIT* 157
- ÍNDICE 169
- REFERÊNCIAS 171
- CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES 177



*AS LEIS DE  
ORLANDO*

W. STRA...

## 1. UM RÉCIT?

“Eu não sou sábio, nem ignorante”. Quem disse isso? Quem é esse eu? Esse eu é homem ou mulher? Agora é outro eu, e eu sou mais de um — sou eu-nós [uma intraduzibilidade que tentarei explicar ao longo do texto; é preciso ter paciência agora]. Começo esta dissertação dizendo eu, uma palavra (im)possível, de maneira intraduzível, anunciando indecisões e loucuras que vão tomar as páginas que se seguem. A dissertação deve ser argumentativa, amarrada às convenções estabelecidas para a construção de um gênero textual acadêmico. No entanto, minha dissertação está tomada pela liberdade da prosa [poética], embora tenha função argumentativa-dissertativa. Eu rasuro a lei acadêmica, mas sem romper a corda [parece]. M[eu] texto, portanto, transborda as margens da dissertação e pertence, sem pertencer, a outros gêneros textuais ditos não acadêmicos. Há a lei, mas a desafio desde antes de iniciar esta introdução, como você já deve ter observado.

Além de suas obras de ficção, Virginia Woolf escreveu uma vasta gama de textos acadêmicos e jornalísticos, ensaios, artigos, diários e cartas, muitos dos quais ganharam publicações póstumas e contribuíram para a formação do espaço biográfico da autora. Em *Diários*, publicação autobiográfica, em carta a Vita Sackville-West, datada de 9 de outubro de 1927, Woolf (*apud* TADEU, 2017, p. 219) declara:

mergulhei a pena no tinteiro e escrevi estas palavras, como que automaticamente, numa folha em branco: Orlando: Uma biografia. [...] Suponha que Orlando acabe por ser Vita; [...] de repente ocorreu-me que posso revolucionar a biografia numa única noite e, assim, se a ideia lhe agrada, gostaria de jogá-la para o ar para ver o que acontece.

O projeto revolucionário da autora é, então, levado a cabo.

Quando publicado na Inglaterra e nos Estados Unidos, simultaneamente, em 1928, *Orlando: a biography* logo se tornou um sucesso de venda e entrou para o rol dos clássicos da literatura mundial (SANTIAGO, 2017). A trama do texto se desenvolve ao longo de 342 anos, com início em 1586, quando Orlando (personagem) tem 16 anos, e fim em 11 de outubro de 1928 (aos 36), mesma data de publicação do título. Evidentemente, o tempo cronológico da obra não equivale ao tempo psicológico da/do personagem. Aos 30 anos, após dormir por uma semana, ele — que nascera homem, “pois não podia haver nenhuma dúvida sobre o [seu] sexo” (WOOLF, 2017, p. 11) — desperta mulher. Assim, Orlando

não só oscila entre os gêneros masculino e feminino, ou seja, é *ele* e é *ela* física, fraseológica e pronominalmente falando, como também experimenta e põe à prova — em corpo masculino e em corpo feminino — três séculos gloriosos da irrequieta e trepidante história ocidental nos parcos 36 anos de vida inquieta (SANTIAGO, 2017, p. 265, grifos do autor).

A partir daí o romance problematiza a transformação da identidade sexual. As vivências de quando era homem passam, então, a ser interditas a Orlando mulher. Todavia, sua subjetividade e experiências não são apagadas com a transformação de seu sexo:

Orlando tornara-se uma mulher — não há como negá-lo. Mas, em tudo mais, continuava exatamente como fora. A mudança de sexo, embora lhe alterasse o futuro, em nada contribuiu para lhe alterar a identidade. [...] A memória dele — mas no futuro diremos, conforme a convenção, “dela”, e não “dele”, e “ela”, e não “ele” — a memória dela, então, voltava a todo os acontecimentos da vida passada sem encontrar qualquer obstáculo (WOOLF, 2017, p. 93).

Curiosamente, das cinco traduções<sup>1</sup> brasileiras de *Orlando: a biography*, apenas a mais recente, de Tomaz Tadeu da Silva (2015), adota o subtítulo “*uma biografia*”, conforme lemos no “original”. Embora muitos estudiosos considerem o texto uma paródia de biografia (ANASTÁCIO, 2006; LEITE, 2019; SANTIAGO, 2017; DVERGSDAL, 2015), chama-nos a atenção o fato de as outras traduções em circulação no país não adotarem o subtítulo, elemento fundamental para problematizar as configurações do espaço biográfico na obra.

Tal qual em *La folie du jour*, pelo menos dois dos eus de *Orlando* se identificam como homem [Orlando] e como mulher [Orlando]. E como o de Blanchot, o gênero do texto de Virginia é também de difícil decisão, uma vez que transformações nos elementos textuais e paratextuais da obra, evidenciadas principalmente nas traduções em análise, problematizam sua identidade — *récit* [gênero do discurso ou literário; relato ou narrativa?]. Nem homem, nem mulher; nem relato, nem narrativa. Orlando é de difícil decisão, e é isso o que vai mobilizar a nossa tarefa neste trabalho. A partir disso, levantamos alguns questionamentos: quais são os limites do gênero biográfico desafiados pelo texto *Orlando: a biography*, de Virginia Woolf? O que/quem é *Orlando*? (Auto)biografia, paródia biográfica, romance? Quem é Orlando? Homem? Mulher? Homem-mulher?

---

<sup>1</sup> Traduções conforme anos de produção: Cecília Meireles (1948); Laura Alves (1994); Doris Goettems (2013); Jorio Dauster (2014); e Tomaz Tadeu da Silva (2015). Neste trabalho, lemos as reimpressões dos trabalhos de Tomaz Tadeu, de 2017; e de Cecília, de 1983. Além disso, vale ressaltar que a tradução de Jorio Dauster (2014) apaga o subtítulo da capa, mas é apresentado na folha de rosto e na ficha catalográfica.

O desafio desta dissertação é, portanto, comparar duas traduções brasileiras da obra *Orlando: a biography* (1928), de Virginia Woolf — a de Cecília Meireles (1948) e a de Tomaz Tadeu (2015). Nela, eu-nós investigo, a partir do pensamento da desconstrução de Derrida e da desconstrução de Virginia, como as traduções representam as identidades ligadas à indecidibilidade dos gêneros literário e sexual de Orlando. Minha promessa é evidenciar a indecidibilidade dos gêneros (literários e sexuais) na configuração linguística do texto de Virginia Wolf; identificar as estratégias de Cecília Meireles e Tomaz Tadeu para traduzir a indecidibilidade de gênero em *Orlando*; comparar as traduções, evidenciando semelhanças e diferenças quanto às representações de gênero; e refletir sobre a tradução e a tarefa do tradutor a partir da perspectiva da desconstrução, assim como sobre a tarefa do biógrafo. Conseguirei? É o que a-trairei nas páginas por vir.

A primeira tradução brasileira para *Orlando* foi realizada por Cecília Meireles, em 1948, pela Ediouro, exatamente 20 anos depois do lançamento da obra original. A trad(a)utora, ícone da segunda geração do modernismo brasileiro, tinha o interesse de divulgar obras com temas caros à discussão feminista no país e também traduziu, entre outros clássicos, *Yerma*, de García Lorca — obra que problematiza os conflitos entre feminino e masculino (LEITE, 2017). Vale lembrar que esse contexto é justamente o da primeira onda do feminismo — marcado pelo movimento sufragista e pela reivindicação à participação das mulheres na vida pública —, quando também foi lançado *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir.

A segunda tradução, de Laura Alves (1994), foi publicada 46 anos depois da de Cecília. Mais recentemente, na década de 2010, surgiram outras três: as de Doris Goettems (2013), Jorio Dauster (2014) e a mais recente delas, a de Tomaz Tadeu (2015), publicada pela Autêntica Editora. Um intervalo de 67 anos separa os trabalhos de Cecília e Tadeu, em um contexto, marcadamente o da terceira onda do feminismo, no qual as questões de gênero e sexualidade, interpretadas por uma visão pós-estruturalista, ultrapassam o binarismo de gênero e problematizam as diversas identidades da mulher, além de incluir os corpos que não estão na ordem do masculino, nem do feminino (BUTLER, 2003). Tadeu, vale ressaltar, está engajado no processo de tradução das obras de Virginia Woolf no país. De 2013 até 2019, traduziu oito obras da autora, todas pela Autêntica. Além do mais, também traduziu textos que tratam das temáticas que serão discutidas neste texto, a exemplo de *Posições* (DERRIDA, 2001).

Esse empreendimento tradutório surge em um momento em que as questões de gênero estão em evidência no âmbito acadêmico brasileiro. A produção bibliográfica de Virginia Woolf, por exemplo, vem sendo analisada por diversas chaves de leitura nos domínios da investigação acadêmica, desde abordagens literárias em interseção com o feminismo, lesbianidades e psicanálise (CECCON, 2011), até diversas correntes dos estudos em tradução (ANASTÁCIO, 2006; LEITE, 2017). Todavia, embora haja uma prolífica produção científica em torno de *Orlando*, uma mínima parte aborda a obra a partir dos estudos da tradução, e nenhum adota a perspectiva derridiana, aqui proposta, evidenciando uma lacuna que este trabalho busca preencher. Considerando-se o contexto no qual se inserem Cecília Meireles (mulher, contemporânea de Virginia Woolf, escritora modernista) e Tomaz Tadeu (homem, contemporâneo de Derrida, escritor acadêmico), é de valioso interesse investigar como as marcações de gênero são representadas em seus trabalhos. Considerando-se, então, os contextos sociopolíticos e culturais vividos por Cecília Meireles e Tomaz Tadeu da Silva, *tradutora e tradutor de Orlando*, não se deve esperar que suas traduções transportem sentido pleno, ausentes desde sempre no “original” de Woolf, já que os sentidos são edificados a partir da leitura e da mediação dela e dele como sujeita/sujeito (FERREIRA; SILVA, 2017).

Este trabalho se alinha com os objetivos do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz, ao se debruçar sobre os estudos da linguagem e suas variadas representações. Estabelece, então, uma interface entre as linhas B (Linguística Aplicada) e C (Linguagem e Estudos de Gênero), respectivamente, cruzando os estudos de tradução com os do campo literário, concernentes principalmente à diversidade de sexos e identidades de gênero. A necessidade e (im)possibilidade de resistir à violência do binarismo é também a lei deste texto. Eu-nós espero/esperamos que ele contribua para os estudos da linguagem, que transborde os domínios da academia e chegue ao mundo para transformar e desconstruir as estruturas conservadoras que produzem violências a quem não se encaixa em quaisquer que sejam as normas de gênero.

\*\*\*

A dissertação está dividida em duas partes. A primeira, onde apresentamos a fundamentação teórica, é composta por duas seções — “A lei da tradução” e “A lei do gênero”. Na segunda parte, intitulada “Orlandos”, apresentamos nossa análise, que é também uma tradução, mobilizando a mistura de ambas as leis discutidas na primeira parte do trabalho.

“A lei da tradução” está subdividida em dois itens: ...*ou tradução ou desconstrução e título a precisar [ceci n’est pas un titre]*. No primeiro item, apresentamos, brevemente, dados do corpo [biográficos] e do *corpus* [bibliográficos] de Jacques Derrida. Abordamos o percurso da desconstrução na academia, e em especial para os estudos da linguagem, na França, nos Estados Unidos e no Brasil. Em seguida, discutimos, como a leitura desconstrutivista de Derrida sobre o signo saussureano abala a ideia de um significado transcendental. A partir daí, discutimos algumas noções — como escrita, jogo, rastro, indecidibilidade e *différance* — importantes para pensar a tradução. No segundo item, *título a precisar [ceci n’est pas un titre]*, tratamos, mais especificamente, das questões sobre tradução anunciadas, ainda de forma (in)traduzível, na subseção anterior. Nela, fazemos uma ampla discussão sobre a tradução e a tarefa do tradutor. A tradução é vista não como cópia, mas como um processo constante de indecisão e transformação. (Re)encenamos um julgamento da tradução, isto é, fazemos nossa leitura sobre a leitura de Derrida para o clássico texto de Shakespeare *O mercador de Veneza*. Dito de outra forma, em *Qu’est-ce qu’une traduction relevante?*, Derrida (2000a) toma o texto do dramaturgo inglês para fazer falar uma linguagem da tradução, onde discute questões ligadas à tradução e à tarefa do tradutor — como a necessidade e a (im)possibilidade de converter um corpo textual em outro, a promessa e sua inevitável quebra, as (in)equivalências, trocas, economias e transformações nesse jogo das conversões. Também convocamos outros textos do filósofo, como o clássico *Torres de Babel* e *Sobreviver*, para suplementar nossa tarefa de traduzir seu pensamento. A sobrevida, vale dizer, é um tema valoroso para nossa discussão, pois nos possibilita formar um elo, um hímen, com a segunda seção, que “espelha” a primeira — e também forma um hímen entre Jacques Derrida e Virginia Woolf, e entre *Orlando* e *O mercador de Veneza*.

A segunda seção da primeira parte, “A lei do gênero”, está subdividida em quatro tópicos, a saber: *o arranhar de uma pena; virginia desconstrutora, derrida desconstrutor; o corpo e o corpus*; e, por fim, *a dupla invaginação quiasmática das bordas (lei e indecidibilidade)*. De maneira geral, tratamos dos limites da noção de espaço biográfico, no seu cruzamento com o conceito de (auto)biografia, e da indecidibilidade e entrelugar dos gêneros, literário e sexual, considerando a perspectiva *trans*, mobilizada na obra *Orlando: a biography*, de Virginia Woolf. Na primeira subseção, *o arranhar de uma pena*, abordamos e bordejamos o entrelaçamento da vida e da obra de Virginia, narramos/biografamos alguns *milestones* de sua vida — a relação com a família, a violência do patriarcado, aquela casa de todas as mortes, a



subversão do Bloomsbury Group, a escrita e as crises pós escrita [esse suplemento perigoso], a Horgarth Press, o legado para a posteridade, os amores platônicos [Lytton, Leonard], o amor proibido [Vita], a traição [de Vita], a carta de amor [para Vita]... Vida! Vida! Vida!... ao menos Virginia teve um teto todo seu. Na segunda subseção, *virginia desconstrutora, derrida desconstrutor*, apresentamos uma breve historiografia do gênero biográfico (PEREIRA, 2008; NEVES, 2002; GONÇALVES, 2011). Focamos especificamente na virada biográfica que acontece na transição do século XIX para o XX — da “velha” biografia para a “nova” biografia, como argumenta Virginia (2019b, 2019c). A velha biografia, o modelo vitoriano, moralista, é abalada pela crítica e pelas experimentações não só de Virginia, mas também, e principalmente, de outros membros do Bloomsbury Group, como Harold Nicholson e Lytton Strachey. Em dois textos, *The New Biography* e *The Art of Biography*, Virginia aponta os limites da biografia, que, na nossa leitura, complementada/suplementada pelo pensamento derridiano, funciona como um corpo de passagem, assim como a tradução. Na terceira subseção, *o corpo e o corpus*, discutimos o espaço biográfico a partir dos mecanismos de autenticação do gênero autobiográfico, como propostos por Lejeune (2008) e sua ideia de pacto autobiográfico; a leitura de Arfuch (2010a, 2010b), principalmente sobre a não unidade do sujeito e a vida do “eu” como narração; e, por fim, com Derrida (1985a, 1985b), problematizamos as fronteiras da autobiografia, discutindo a (im)possibilidade de separar os fatos empíricos da vida e da obra do autor. Na subseção final do capítulo, *a dupla invaginação quiasmática das bordas (lei e indecidibilidade)*, apresentamos a noção “lei do gênero”, de Derrida (2011), que nos permite problematizar a relação entre os gêneros literário e sexual. Para isso, confrontamos *Orlando* com *The law of genre*, texto em que Derrida (2011) discute a origem e os limites do gênero a partir de uma leitura de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot.

Na segunda parte, “Orlandos”, a dissertação enlouquece. Os gêneros e as traduções se misturam. A dificuldade de dizer quem disse eu é impositiva. Nesse capítulo, ao mesmo tempo em que apresentamos nossa análise, misturando as leis da tradução e do gênero, discutidas nos capítulos anteriores, traduzimos *Orlando* [obra] e Orlando [personagem] a partir de três textos — o de Virginia, o de Cecília e o de Tadeu. A obra *Orlando* é composta de seis capítulos, que foram organizados nas três subseções agrupadas nessa segunda parte do texto, e cada subseção aborda uma temática transversal, utilizada como categoria de análise. Na primeira subseção, *ele, sem dúvida... apesar da moda*, o tema transversal é indecidibilidade e corresponde ao capítulo um de *Orlando*. Na segunda, *melhor confessar do que esconder*, correspondente aos

capítulos dois e três de *Orlando*, e as temáticas abordam questões em torno do gênero biográfico. Por último, na subseção *qual o êxtase maior? o da mulher ou do homem?*, que correspondem aos capítulos quatro, cinco e uma parte do capítulo seis de *Orlando*, a temática norteadora é a perspectiva trans dos gêneros.

E o capítulo seis? Você deve agora estar se perguntando. Mais uma vez, eu-nós rasuro/rasuramos a lei e apresento/apresentamos o resto do capítulo seis de *Orlando* — fora da seção de análise [existe um fora?], cuja temática transversal é desconstrução e unicidade por vir —, na última seção do texto, “Um *récit*”, quando a dissertação é posta em suspensão.

## 2. A LEI DA TRADUÇÃO

### 2.1 ...ou tradução ou desconstrução...

*“Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...*

*e vivo escolhendo o dia inteiro!*

*Não sei se brinco, não sei se estudo*

*se saio correndo ou fico tranqüilo.*

*Mas não consegui entender ainda*

*qual é melhor: se é isto ou aquilo.”*

(CECÍLIA MEIRELES, *Ou isto ou aquilo*).

Argelino, porque não havia dúvida a respeito de sua naturalidade, embora a nacionalidade francesa concorresse para disfarçá-lo. Filósofo, pois não podia haver nenhuma dúvida sobre a sua profissão, embora a moda de seus textos contribuísse para mascará-lo. Os predecessores de Derrida construíram a história da tradição filosófica. A sua filosofia trata de desconstruí-la, não como se atacasse a cabeça de um mouro que aparecera, repentinamente, em uma noite enluarada, nos campos bárbaros da África, não como a força destruidora do martelo de Nietzsche, mas como um gesto de amor, amor pela filosofia, amor pelo texto que desconstrói, e que mais adiante, diremos, traduz.

Jacques Derrida importa a mim, e/ou a nós, aqui, neste trabalho, pela força de ter sido quem foi, pelo valor de sua biografia, e pela força de seu trabalho — de certa forma, os seus escritos são também autobiográficos, como os de Virginia, que lemos em tradução. E tudo o que acontece em sua vida — ao menos tudo que foi colocado em suspensão, editado, bricolado e que está publicado em seu prolífico trabalho — serve para pensarmos a tarefa dos tradutores e a desconstrução de gêneros, sexual e literários, em duas traduções brasileiras da obra *Orlando: a biography*, de Virginia Wolf; a primeira, realizada por Cecília Meireles, em 1948, e a mais recente, de Tomaz Tadeu da Silva, em 2015.



*Derrida quando menino*

Ter nascido na Argélia, mas ter nacionalidade francesa; ser francês, mas não ter a hospitalidade francesa; ser estrangeiro ante a origem, nem magrebino, nem francês; *eu não sou francês nem argelino, eu só tenho uma língua e ela não é minha*; ser judeu, mas com uma face cristã; ter [mas não ter] lugar — Derrida esteve numa fronteira entre ser e não ser. Mas não seria a nacionalidade uma parte importante de nossa identidade? A breve biografia de Derrida anuncia já um problema de identidade. Não existe mesmo uma identidade idêntica a si. Da mesma forma que não existe uma identidade nacional para o *bios* de Derrida, não existe uma identidade para os seus *graphos*<sup>2</sup>. Então, é a partir desse fenômeno de pertencer sem pertencer, que atravessa tanto o corpo quanto o *corpus* de Derrida, e uma temática que doravante vai ser central, que v[ou]amos construir esta dissertação.

Por onde começar? Embora o texto já tenha começado, não há um ponto de partida para o pensamento de Derrida, sua obra pode ser lida de qualquer ponto, ela já nasce no desvio, o próprio filósofo performa a enxertia. Seus textos não são unidades fechadas; longe disso, estão abertos à desconstrução/tradução. Contudo, para não cairmos na loucura contingencial, comecemos pela desconstrução.

O termo *desconstrução* nunca foi central no trabalho do filósofo Derrida. Na verdade, ele surge de uma operação tradutória, quando tentava converter *Destruktion ou Abbau*, do alemão de Heidegger, para o francês. Desconstrução foi, então, usado, se consultarmos uma certa correspondência de Derrida (2005) a um amigo japonês, como um termo arcaico na língua francesa, que foi resgatado por ele para evitar o sentido niilista do vocábulo destruição. Por isso, a desconstrução já nasce em tradução.

Uma vez que critica os textos que lê, Derrida parece ser radical, principalmente para os defensores da tradição filosófica, que não [ou mal] compreendem sua visada, que o acusam de hermético, de incompreensível. Por muito tempo sofreu, e ainda hoje sofre, com o preconceito, principalmente em alguns departamentos de filosofia de universidades brasileiras, onde, por vezes, é considerado um filósofo menor. Confusão dos filósofos, confusão dos departamentos de filosofia, confusão da língua acadêmica, mas é no campo dos estudos da linguagem que ele ganha hospitalidade. A leitura de Derrida é marcada menos pelo gesto destruidor e mais pelo amor que tem pelos textos que lê. Mas claro que é uma leitura [já podemos dizer desconstrução

---

<sup>2</sup> A vida (*bios*) e a escrita (*graphos*) de Derrida.

ou tradução aqui] atenta e, sobretudo, descentralizadora. As estruturas desses textos são abaladas pelas falhas, brechas, fissuras e incoerências que eles mesmos expõem. Derrida os traduz à sua maneira, sempre os alterando, dizendo-os de outro modo. Mas não dizendo a mesma coisa. Quando dito como ele dita, já é o meu próprio processo de elaboração que está em jogo, a-traduzir Derrida, que esteve a-traduzir Hegel, Nietzsche, Heidegger, Husserl... Aristóteles, Platão, sempre.

Na desconstrução, a pergunta filosófica *o que é?* está suspensa. Para voltar a dizer de outro modo, não há uma ontologia, não há o ser, o ser é im(possível) de ser compreendido, jamais alcançável, presentificado. Ser ou não ser? Eis que as questões colocadas por Derrida (1976) passeiam sempre pelas bordas, encontram fissuras, mas não se perdem ou se fixam nos centros da estrutura em tradução.

Dito isto (dito isto, arriscando outro recomeço, de outra forma), vagueemos agora pela suposta origem da obra derridiana e sua relação com a tradução. Segundo Ottoni (2003), Derrida assumiu uma responsabilidade com a tradução, desde o seu primeiro trabalho como tradutor — na prática, uma dupla tarefa tradutória, a de introduzir e a de verter para o francês o texto de Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, de 1962. Não por acaso, a obra trata da noção de origem e de outras questões importantes para o pensamento da tradução derridiano.

É importante ressaltar que o trabalho de Jacques Derrida desponta em 1967, quando publica suas três obras seminais *Gramatologia*, *A escritura e a diferença* e *A voz e o fenômeno*, em meio a um momento histórico, com vários conflitos irrompendo no mundo. No cenário sociopolítico da França, por exemplo, em maio de 1968, estudantes universitários reivindicavam o fim da separação de dormitórios masculinos e femininos na Universidade de Nanterre. Entre outras tantas inquietações, os protestos ganharam apoio dos trabalhadores em geral e de outros setores da sociedade, o que levou à renúncia do general Charles de Gaulle.

Já no campo intelectual, Derrida e seus contemporâneos, como Michel Foucault e Louis Althusser, rompiam com a tradição da filosofia existencialista, que tinha Jean Paul Sartre como um dos seus grandes expoentes. Simone de Beauvoir, autora de *O segundo sexo*, também era membro desse grupo, e o pensamento de Derrida, mais tarde, foi valoroso para Judith Butler realizar uma leitura desconstrutora da obra da filósofa francesa no início dos anos 1990.

Abrindo um parêntese, embora não tenhamos a condição de aprofundar essa questão aqui — mas ela já acha uma fissura e quer vir à tona —, quando desconstrói a oposição sexo/gênero, refutando a máxima de Beauvoir *não se nasce mulher, torna-se mulher*, e afirmando que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído, “Butler retira da noção de gênero a ideia de que ele decorreria do sexo e discute em que medida essa distinção sexo/gênero é arbitrária” (RODRIGUES, 2012, p. 149). Ela, então, questiona se seria mesmo possível o fato de o sexo ter sempre sido o gênero, não havendo diferença alguma entre ambos, pois, se o sexo fosse uma categoria tomada em seu gênero, não faria sentido conceituar o gênero como a interpretação que a cultura faz dele (BUTLER, 2003). Com isso, já anunciamos uma questão de gênero, prometemos um ensaio, mas essa promessa já se tornou uma dívida, porque a abandonamos por aqui. Pelo menos, por enquanto.

Entre os anos 1950 e 1960, concomitantemente a essa *nouvelle vague* filosófica, surfada por figuras como Jacques Derrida e Gilles Deleuze, houve também uma ascensão do movimento estruturalista, encabeçado por figuras como Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. Em 1964 a Sorbonne perdeu sua soberania e, com a recém criada Universidade de Nanterre, os estudos de linguística geral ganharam espaço, desvinculando-se dos antigos departamentos de língua ou filologia tradicional (DOSSE, 1993). O *Curso de linguística geral*, de Ferdinand de Saussure, foi a obra fundadora do movimento estruturalista e, mais adiante, como veremos, sua revolucionária semiologia não escapou do gesto desconstrutor de Derrida. Esse gesto, é claro, transbordou as fronteiras francesas, e a onda do pensamento de Derrida, ou da desconstrução, levada por um vento transatlântico, aportou na costa de Connecticut, nos EUA, entre os anos de 1970 e 1980. Derrida chegou, e chegou como um maremoto, abalando as estruturas da Universidade de Yale. Na época, seus textos influenciavam a teoria literária e contribuíram para a mudança no ambiente acadêmico desejada por figuras como Jonathan Culler e também pelo grupo de Yale, como Paul de Man, Eugênio Donatto, Geoffrey Hartmann, Harold Bloom e Hillis Miller.



*Derrida (à direita) com Paul de Man, nos EUA, fins dos anos 1970*



Foi no contexto estadunidense que Derrida e outros pensadores franceses foram denominados de pós-estruturalistas, mas não poderíamos dizer de um movimento pós-estruturalista porque ele jamais se formou enquanto tal, se se considera um antes e um depois do estruturalismo. O fato é que o grupo de Yale precisava de Derrida para empreender seu projeto de desconstrução na teoria e crítica literária, e Derrida precisava que seu pensamento sobrevivesse além-mar<sup>3</sup>. É tanto que desse casamento surgiu *Living on/borderlines*, um texto que já nasce em tradução, em inglês, para só depois ser publicado como *Survivre/journal de bord*, na língua (mesma?) de Derrida. Um texto sobre a aliança entre as línguas francesa e inglesa, entre Blanchot e Shelley, possibilitada pela tradução. Da mesma forma, tentaremos — conseguiremos? — demonstrar uma aliança entre Virginia Woolf e Jacques Derrida, também em jogos de tradução.

Chegou o momento de anunciarmos um evento importante, o casamento entre Virginia e Derrida, uma inglesa e um francês, uma romancista e um filósofo, um casamento que só existe porque assim o lemos, porque assim os aproximamos. Da mesma forma que Derrida lê textos clássicos da filosofia e da literatura para desconstruí-los, Virginia faz um movimento similar em *Orlando*. Em seu texto, ela desafia os limites dos gêneros, desafia o tempo da narração, passeia pela história e literatura da Idade Moderna, até o ponto em que a obra entra em suspensão, no início do movimento modernista. Também, arrasta consigo uma procissão de homens escritores, como Shakespeare e Shelley, admirando-os, mas não sem criticá-los. E até notamos, em sua voz, um discurso com tom filosófico. Da mesma forma que notamos, na voz de Derrida, um discurso com tom literário [se é que tal coisa existe]. Ela desconstrói o gênero literário e, principalmente, a noção de biográfico. Para nós, isso permite discutir os laços de matrimônio entre os corpos e os *corpora* de Virginia e de Derrida. Anunciado um casamento, anunciado um binarismo?

A questão do binarismo tem lugar de destaque no trabalho de Derrida. Pensar no par de oposição homem-mulher interessa-nos muito aqui, já que a desconstrução performada por Virginia, em *Orlando*, aproxima-se do que Derrida (1973, 1976, 2001, 2011) fala sobre a desconstrução do signo, *différance*, deslocamentos, descentramentos, invaginações e misturas dos gêneros. Virginia, com *Orlando*, põe em xeque a estabilidade das estruturas binárias e

---

<sup>3</sup> Para entender mais sobre essa chegada do pensamento de Derrida nas Américas, ler os capítulos II e IV da tese de doutoramento da professora Élide P. Ferreira (2003).

desafia a tradição falocêntrica, que só **deseja** falar de Orlando no masculino ou no feminino, já que o neutro e o complexo estão proibidos, como afirma Barthes (2004).

Chegamos até aqui, mas pelas bordas, anunciando sem anunciar do que se trata a desconstrução ou a tradução. Na visada derridiana, o logocentrismo — ou Metafísica da presença — nunca rompeu seu laço com a *phoné*. Há nele uma indissociabilidade entre a racionalidade e sua ligação direta com o som da voz masculina greco-europeia e a verdade (DERRIDA, 1973). O som dessa voz, diria Aristóteles, seria o símbolo primeiro do estado da alma, pois entre “o ser e a alma, as coisas e as afecções, haveria uma relação de tradução ou de significação natural; entre a alma e o *logos*, uma relação de simbolização convencional” e universal, uma escritura inteligível, a linguagem falada (DERRIDA, 1973, p. 13). Por outro lado, “a escritura sensível [...] designada como escritura no sentido próprio” (DERRIDA, 1973 p. 18), fenômeno antinatural, seria um desvio meramente técnico e representativo, o termo rebaixado do par *physis-tekhnè* — uma relação que nos interessa muito para discutir os gêneros e os gêneros dos gêneros —, um signo da falsidade, um suplemento que ameaça o himeneu estável entre *logos* e *phoné* e sua suposta verdade.

Se a noção de signo sempre implica “a distinção do significado e significante [...] Tal noção permanece, portanto, na descendência desse logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido” (DERRIDA, 1973, p. 14). Consequentemente, o logocentrismo nunca rompeu seu laço com o binarismo. E é por isso que a estrutura do fonocentrismo e do falocentrismo pode se perpetuar. Nessa estrutura hierárquica, sempre um dos elementos do par tem posição privilegiada, dominante, racional, natural; do outro lado, encontra-se a posição naturalmente derivada, dominada, dependente. Como exemplos, podemos dizer clássicos, temos os pares homem-mulher e masculino-feminino.

A conjunção entre falo e logocentrismo (falocentrismo), associada aos estudos feministas de matriz pós-estruturalista e *queer*, é importante para problematizar o poder na razão masculina (A TRAIR..., 2020)<sup>4</sup>. Numa tentativa de tradução, para abalar a nossa leitura de *Orlando*, arriscaríamos uma outra conjunção: etnofonofalocisheterologocentrismo. Mas essa

---

<sup>4</sup> Informação de Carla Rodrigues no curso de extensão A-Trair Derrida, transmitido pelo canal GELPOC/IFBA (Porto Seguro), no Youtube, disponível no intervalo 43’20”–48’38”.

é uma palavra muito longa e (im)pronunciável. Por uma questão de economia, contentemo-nos com logocentrismo e deixemos ainda a questão em suspenso e em suspense, no tempo-espaço desta dissertação.

Agora, mais um recomeço para o gesto da desconstrução e os movimentos que a constituem. A fissura, o rastro, a quebra da unidade anunciada impõem um abalar das oposições binárias. O que a desconstrução faz é identificar, na estruturalidade de determinada estrutura [vamos dizer de um casamento harmonioso], um ponto de ruína, algo que estremeça a sua solidez [algo de dentro, e não de fora, como um-a amante sem escrúpulos], para então iniciar um processo de desmantelamento [e não de destruição, um divórcio litigioso!], que permita a reorganização de seus fragmentos, ou estilhaços, ou o que estava recalcado pelo termo dominante da oposição binária, criando-se, assim, diferentes e novas configurações, arranjos.

Pela boca de Derrida (2001, p. 48, grifos do autor), seria como um gesto que implicaria uma inversão da hierarquia dos termos que compõem um binômio, que não ocorreria de forma cronológica e estanque, mas atenderia a uma necessidade de combater a hierarquia e sua violência:

Insisto muito e incessantemente na necessidade dessa fase de inversão que se pode, talvez, muito rapidamente, buscar desacreditar. Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia.

Desdobrando esse gesto da inversão [do pôr em questão], é preciso se afastar desse sistema já desconstruído, no qual o termo secundário assumiu o lugar do primário, e é esse deslocamento que vai marcar “a emergência repentina de um novo ‘conceito’, um conceito que não se deixa mais — que nunca se deixou — compreender no regime anterior” (DERRIDA, 2001, p. 48). É um movimento incessante e insaciável, que tem relação com a língua, a linguagem e o pertencer sem pertencimento. *Verdade! Verdade! Verdade! Ele era uma mulher! Orlando era homem, não havia dúvida sobre o seu sexo. Verdade, Verdade, Verdade! Orlando era homem, mas agora é mulher. Orlando é homem e mulher, ou homem ou mulher, homem-mulher, trans, travesti, crossdresser, pessoa andrógina? Orlando é biografia, autobiografia,*

otobiografia<sup>5</sup>, paródia biográfica, romance, romance histórico, relato, narrativa, *récit*? A qual gênero sexual e literário pertencem Orlando? Sim, pertencem mesmo! Porque Orlando não é um nem dois. Nem só personagem, nem só obra. Mas personagens e obras. Até aqui, tudo intraduzível, tudo indecidível. Adieemos por enquanto esse movimento.

Já citamos que a desconstrução estabelece uma aliança com a filosofia, que essa tradição filosófica confere primazia ao som em detrimento da escrita, e anunciamos um relato, ou seria narrativa?, sobre o signo, esse suplemento perigoso. É justamente pela vilania desse suplemento, que presentifica sem presentificar aquilo que seria da ordem fonologocêntrica, que nosso herói-vilão desconstrói a Metafísica da presença, o logocentrismo, a própria história da filosofia. Segundo Evando Nascimento (2015, p. 129, grifos do autor), é pela textualidade dos textos filosóficos, de pensar a filosofia como texto, e texto escrito, que Derrida aborda a filosofia “enquanto *filosofia da linguagem*, não só porque eventualmente tematiza questões linguísticas, mas também porque a determinação logocêntrica é fundadora tanto do discurso quanto da instituição filosófica”.

Ao colocar em evidência a importância do papel da linguagem, principalmente num cenário marcado pela crise da representação, Derrida “apoia-se na dupla necessidade de pensar a filosofia *como texto*, tanto quanto de desconstruir as teorias da linguagem e do signo que informam nossa ocidentalidade”, complementa Nascimento (2015, p. 130, grifos do autor.)

A desconstrução do signo de Saussure serve como um suplemento para a crítica e a teoria literária e para os estudos da linguagem, em geral, e da tradução em particular. Também é fundamental para desconstruir as noções de gênero — como foi o caso de Judith Butler e Paul B. Preciado, e também é o nosso. É a partir do evento desconstrutor, marcado em *Gramatologia* (DERRIDA, 1973), que pensamos a questão da desconstrução e/ou da tradução.

Em seu projeto semiológico, Saussure (2012, p. 108) critica a tradição metafísica — embora não a radicalize como o fez Derrida —, fundamentando que *significante* (imagem acústica) e *significado* (conceito) estão intimamente ligados, como a mesma face de uma moeda, que o som não pertence à língua e que a imagem acústica não seja fônica, além de

---

<sup>5</sup> Derrida (1985a, 1985b) rasura a noção tradicional de autobiografia, submetendo-a ao duplo gesto de inversão e propõe um *oto* (ouvido/escuta do outro) no lugar do *autos* (eu), para evidenciar que é pela alteridade que se contrassina a verdade do eu que diz “eu” no texto biográfico.

definir que “o laço que une o significante ao significado é arbitrário”. Sua ruína, porém, diz Derrida (2001), foi confirmar a tradição que confrontava quando se resignou a usar o termo “signo”, por impossibilidade de substituí-lo por outro. Assim, Saussure caiu nas teias do significado transcendental e ficou preso à estrutura que tentou abalar. Circundou, circulou, arroteou, mas foi atraído para o centro dela. A pureza da Metafísica o seduziu, já que o significado transcendental, “em sua essência, não remeteria a nenhum significante, excederia à cadeia dos signos, e não mais funcionaria ele próprio, em um certo momento, como significante” (DERRIDA, 2001, p. 25-26).

O significado transcendental impõe sua verdade, a única possível, exigindo um atestado de pureza na escrita, em geral, e na tradução, em particular. Tradução, aliás, é o que permite a vida do significado transcendental, sua originalidade. A tradução é o meio. O transporte. A própria pureza. Tanto é que, na História, os tradutores [quando, nessa historicidade, poderíamos falar de tradutoras?] foram condenados por suas máculas aos textos originais. *Desonestos? Imprudentes? Impuros?*

No entanto, Derrida (2001, p. 26) — que é sem ser [lembramos aqui de sua origem sem origem] — diz que, quando “se coloca a possibilidade de um tal significado transcendental” [*a Verdade, a Verdade, nada mais que a Verdade!*] e “se reconhece que todo significado está também na posição de significante, a distinção entre significado e significante” torna-se impura e “problemática em sua raiz” — como é o caso do significante **Orlando** na obra de Virginia: homem, mulher, biografia, romance, o que mais? Ainda não decidimos. Conseguiremos?

Então, onde tal distinção seja ou pareça possível, a diferença entre significante e significado é praticada pela tradução. Nas palavras de Derrida, “Mas, se essa diferença não é nunca pura, tampouco o é a tradução, e seria necessário substituir a noção de tradução pela de transformação: uma transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro” (DERRIDA, 2001, p. 26). Portanto, signo algum pode fixar um significado permanentemente, já que o significado se produz através de um jogo de diferenças. Toda tradução ocorre na diferença, deixa de ser transporte de corpo a corpo [corpo espiritual, corpo material; lembra dos egípcios?] e passa a ser um jogo do corpo a corpo [joguemos com *Orlando*].

A radicalidade proposta por Derrida, de que é problemática tal distinção entre significante e significado [chamemo-los Metafísica da presença], se dá a ler num jogo de

diferenças em movimento. Ora, é uma falta do significado transcendental que rompe com a estruturalidade da estrutura, que instaura uma crise da representação na linguagem [não! já foi, vem sendo, será...], que desregula a centralidade do centro, que “estende *ad infinitum* o domínio e a interação da significação” (DERRIDA, 1976, p. 262). Muitos tentaram destruir a Metafísica [acabamos de recontar a ruína de Saussure]. Nietzsche deu uma martelada no signo e disse: *fora daqui, Pureza, signo sem verdade!* Freud sentenciou: *fora daqui, Castidade, tu és, pelo menos, três!* Heidegger, aniquilante, vociferou: *vai-te embora! Fora daqui, Modéstia! Abaixo a Metafísica! Matemo-la!* Mas todos esses discursos, afirma Derrida (1976, p. 263, grifos do autor), atacaram “a Metafísica da presença com auxílio do conceito de *signo*”, o que ainda resta problemático. Não se pode apagar radicalmente a historicidade metafísica, é preciso ter cumplicidade e um gesto de amor por todos aqueles que vieram antes, levantaram a bola e iniciaram o jogo. Derrida, com a desconstrução, não acaba o jogo para iniciar outro. Ele aborda o jogo, mas com múltiplas estratégias, numa livre interação que muda sem mudar a própria ideia de signo. Desloca-o constantemente, para lá e para cá, adiando um *match point*. Mesmo jogo, *play, jeu* [talvez]; diferente jogada.

Jogemos! Para jogar um jogo de diferenças com o significante **jogo**, pela dificuldade de presentificação, pela insurgência da ausência em se anunciar, seremos remetidos a outros significantes, como passatempo, folia, brincadeira, competição, instabilidade, direção, vilipêndio, manejo... um movimento, como já dissemos, incessante e insaciável. Nessa *loucura do dia da folia do dia da loucura do dia do jogo* [aqui, a *différance* como um prelúdio para uma discussão que se apresenta no terceiro capítulo deste trabalho], será impossível fugir de uma coisa que estará sempre no lugar da outra, mas sem jamais dar um fechamento. Nesse sentido, haverá sempre espaçamento e temporalização, haverá *différance*. *Não sou sábio, nem ignorante, sou différence. É muito pouco dizer que já estive a diferir e diferenciar. Daquela vez que eu fui ao Brasil, alguns me chamavam de diferença, outros de diferença. Eu quase sempre atendia, mas logo mudava e me permitia estar num novo corpo*<sup>6</sup>.

O corpo a corpo da *différance!* Como seria possível traduzir algo que está em movimento no espaço-tempo [no som-letra, sonletra, söletra] — como a desconstrução, a

---

<sup>6</sup> Aqui é uma paródia de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot, cujo/a protagonista não tem uma identidade fixa, assim como o próprio texto. A partir dele, Derrida (2011) discute a lei do gênero, tema de grande importância para este trabalho.

tradução e, como veremos mais adiante, Orlando? Podemos adiantar que a *différance* não se presentifica, nem se ausenta, ela é sem ser, desde antes da origem, pois não tem historicidade — ela está em trânsito.

*Eis aqui um de seus jogos. Eu reclamava que esse jogo me cansava muito, mas, para a minha glória, différence era insaciável.* Então, outro gesto explicativo. O termo é um neografismo utilizado por Derrida em uma conferência proferida à Sociedade Francesa de Filosofia, em 27 de janeiro de 1968. Trata-se de uma intervenção, uma diferenciação, uma *trans-forma-ção* na escrita da palavra *différence*. O *a* toma o lugar do *e*, e *différence* difere/ncia-se de *différance*. A *différance* se dá pela escrita, porque a *différance* provocada por Derrida (1991a, p. 35) à palavra em nada altera o seu som: “Eu não posso, de fato, fazer saber pelo meu discurso, pela minha palavra proferida agora à Sociedade Francesa de Filosofia, de que *différance*<sup>7</sup> [aqui transformo a tradução de Joaquim Costa e António Magalhães] estou a falar no momento em que falo dela”. O jogo que Derrida faz com seus ouvintes, em uma conferência sobre filosofia, para filósofos, está atravessado pela escrita, esse perigoso suplemento, e desafia a fala — e toda a sua historicidade filosófica —, esta estatutária da presença. *Espere! Espere! Aí vem a presença; não, a presença não vem.*

Se, de fato, a escrita fonética fosse uma verdade, uma aberração como a *différance* jamais seria possível. “Se não há, pois, uma escrita inteiramente fonética é porque não há *phonê* puramente fonética. A diferença que faz emergir os fonemas e os dá a entender, em todos os sentidos dessa palavra, permanece, em si, inaudível” (DERRIDA, 1991a, p. 36).

Mas transformar uma grafia e engendrar uma homofonia quer dizer instaurar uma *différance*? Se tomarmos a homofonia *different/differend* emprestada do próprio Derrida (1991a), o primeiro termo terá valor de diferente, e o segundo de disputa — ambos jogarão em redes diferentes. Há grafia diferente e homofonia, mas há uma possível decisão. Com a *différance*, não. Nem com Orlando. A grafia de *différance* e a grafia de Orlando não mudam, mas mudam os sentidos de acordo com os tempos e espaços em que se situam — e sabemos

---

<sup>7</sup> Não podemos pensar a noção *différance* como um termo original, porque ela já nasce no desvio; diferencio, já nasce nos desvios, no plural, pois desvios é o que ela dissemina. Na transformação para a língua portuguesa, ela pode *estar* como diferância, diferença, diferança, diferensa, diferença... Não cabe aqui discutir a tradução do termo. Antes de mim, muitos outros já tiveram essa alegria. Remeto ao termo somente para começar por algum lugar, a *différance* agora está à sua escolha.

que Orlando transitou da Idade Moderna para a Contemporânea, entre nobreza e plebe, homem e mulher, sem/com distinção. Vemos Orlando, que tem múltiplos gêneros, como um indecível, já que suas diferenças estão cobertas — digamos sexo e subtítulo. *Você é mulher, Shel!*, disse Orlando, que em algum ponto do relato-narrativa de Virginia já se transformara em mulher. *Você é homem, Orlando!* [também é verdade], disse ele, Shel, seu amante do sexo masculino [?]. A *différance*/Orlando resiste ao binarismo.

A *différance*, então, desafia e contamina a soberania da palavra falada. Desafio e contaminação porque a fala já é uma forma de inscrição, ou melhor, uma escritura. A escritura, aqui, deixa de ser compreendida somente como “os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica” e dá lugar a outras formas de inscrição, como a própria voz (DERRIDA, 1973, p. 11). A inscrição é uma espectralidade, um fantasma, uma não presença a diferir, a demorar [há de ferir/ há de morar], um rastro, um *grama*, um grafema entre tantos outros a-traduzir, a ser traduzido, sempre.

*Voilà!* Adiamos e deslocamos o rastro mais uma vez. Façamos um retorno à origem sem origem. O quase abalo de Saussure (2012) à Metafísica da presença aponta duas diferenças importantes, para podermos falar de uma filosofia da diferença: a) o signo é arbitrário, isto é, todo significante só se constitui enquanto tal pela diferença na relação com outros significantes e não possui nenhuma relação natural com o significado; b) a escrita é a derivação daquilo que já é derivado [o símbolo primeiro, ligado à alma], e não se pode atribuir a ela [esta vilã intrometida] o estado de presença que supostamente está garantido pela fala.

Essa arbitrariedade do signo, que Derrida (1973) chama de rastro instituído imotivado, leva uma segunda diferença, à *différance*. Se há arbitrariedade e não há significado transcendental, se todo significado está na posição de significante, isto é, se todo significante aponta para outro significante, a arbitrariedade desse significante estará numa relação com todos os outros significantes existentes na língua. Portanto, uma coisa estará sempre no lugar da outra, a-diferir e deslocar, tornando problemática a própria ideia de origem. A suposta origem estará sempre assombrada pelo fantasma da origem anterior ou da origem arquiprimeira. Como o fantasma de Sacha, que assombrou Orlando, antes mesmo de seu encontro [haverá uma cena de patinação em algum momento deste texto], que assombrou Orlando quando se embrenhou pelos porões do navio [uma cena de traição], que assombrou Orlando numa loja de departamento [muitos séculos depois da origem da traição], que assombrará indefinidamente



Orlando, pois Orlando segue a trilha da eternidade e apenas houve suspensão em seu relato-narrativa.

Todas essas diferenças entre diferenças nos levam a pensar em tradução. Mesmo no interior de uma língua, do que se supõe ser uma única, a tradução trabalha o tempo todo e dá vida à desconstrução, à *différance*, que denuncia os vestígios. São essas marcas, isto é, são esses feixes de *grama* circunscritos num contexto que, apreendidos por um processo de leitura, constroem a significação. Se não há um significado transcendental e a significação só pode ocorrer no jogo de diferenças, a tradução não se deixa tomar como “um acontecimento secundário e derivado em relação a uma língua ou a um texto de origem” (DERRIDA, 2005, p. 27). A palavra, então, escapa da mera operação de transporte de uma língua a outra e exige uma interpretação, uma leitura, uma apropriação da língua do outro que implica, inexoravelmente, o sujeito tradutor em uma tarefa ao mesmo tempo im(possível) e necessária.

De maneira breve, traduzo e não traduzo Derrida (2000a, p. 18): “não creio que nada seja sempre intraduzível — nem traduzível”. Essa noção de tradução só é possível de ser concebida por um princípio da economia, que se vincula a duas leis, a de propriedade e a de quantidade. Quanto à de propriedade, o tradutor, apropriando-se da língua do outro, poderá/deverá transportar para a sua língua o sentido mais relevante da palavra apropriada; e quanto à de quantidade, pode/deve fazê-lo matematicamente, preservando na língua traduzida uma quantidade de palavras equivalente à da língua a-traduzir (DERRIDA, 2000a). O tradutor se envolve em um jogo de (in)decisão: ou uma tradução dos sentidos ou uma tradução literal, ou fidelidade ou liberdade, endividando-se desde o início nessa tarefa. Assumir a tarefa é, portanto, jurar, prometer algo que lá, no que é entendido como original, no conceito clássico de tradução, não está dado. E o risco de perjúrio, de se apropriar da língua do outro e liberá-la transcendentalmente na sua é altíssimo e inevitável, pois

a tradução é sempre uma tentativa de apropriação que visa transportar para casa, na sua língua, o mais decentemente possível, da maneira mais relevante possível, o sentido mais próprio do original, mesmo se for o sentido mais próprio de uma figura, de uma metáfora, de uma metonímia, de uma catacrese ou de uma indecível impropriedade (DERRIDA, 2000a, p. 19).

O que dizer de uma tradução? E, mais: *qu'est-ce qu'une traduction "relevante"*? Considerando-se as leis de (im)propriedade e quantidade, uma tradução relevante seria aquela cuja economia fosse “a melhor possível, a mais apropriante e a mais apropriada possível”

(DERRIDA, 2000a, p. 19). Somado a isso, a tradução também seria uma transformação da/na diferença entre as línguas, com o dever de disseminar os sentidos de uma na outra. Mais de uma língua. Derrida fala mais de uma língua. A tradução não é uma operação, uma transformação, uma transferência, um atravessamento que se faz de uma língua para outra, de um código para outro, é mais uma travessia permeada por várias línguas, uma lambendo a outra, uma se enroscando na outra até não haver mais uma língua pura. Tentei ser econômico, mas precisarei reiniciar — não nego minha culpa, peço perdão. Traduzir ainda é preciso. Tomemos fôlego, então, para cumprir a tarefa do tradutor.

## 2.2 título a precisar [*ceci n'est pas un titre*]

*“Fiel e infiel com razão! Muitas vezes me vejo passar fugazmente diante do espelho da vida como a silhueta de um louco (ao mesmo tempo cômico e trágico) que se mata para ser infiel por espírito de fidelidade.”*

(JACQUES DERRIDA, *De que amanhã...*)

Defronto-me agora com uma necessidade impossível que é melhor talvez confessar do que esconder. Traduzir Derrida, recontar um texto seu é o próprio *double bind*, pois ele convoca seu leitor a fazer aquilo sobre o que teoriza — dever. *Dever* coloca-se aqui, então, como uma primeira necessidade de tradução na minha língua que não é minha. A minha mesma, não sei de onde vem. Mas não direi uma só, direi mais de uma. A isso, deverei mais explicações. Dever, então, é o que faço agora e o faço para marcar o primeiro sentido de *dever*, aquele de faltar, de não cumprir uma tarefa, de ter que restituir [para usar uma linguagem de Benjamin] o que foi tomado do outro. Mas devo, sobretudo, pelo menos, mais um sentido para a palavra dever, aquele do sentido legal, do direito civil, mais especificamente do dever conjugal — o dever de manter uma boa relação matrimonial, uma em que haja respeito e fidelidade.

Tentar dizer a língua do outro, e a de Derrida em particular, é sempre uma promessa. Uma promessa que não é a dele, mas que tenta, a partir dele e na minha língua, despertar o sentido de algo estabelecido em nossa relação. O que está dito na língua inventada, na minha, jamais existiu na língua do outro; pelo menos, não como ele ditou. Daí surge um contrato e, com ele, um dever. Esta dissertação é, portanto, um *récit* do casamento, do matrimônio, do himeneu... um contrato de (im)purezas e (in)equivalências. Nela, a partir da minha aliança com minha orientadora [eu-nós] e da minha/nossa leitura, uma nova dobra se produz sobre a tradução. Dito de outro modo, é uma outra aliança possibilitada por mim/nós, a aliança entre Virginia e Derrida, que dá lugar às questões de tradução tratadas aqui. E é do meu/nosso amor pela língua, pelos textos de Virginia e de Derrida, de uma leitura atenta e amorosa desse

acoplamento que vê a luz do dia o fruto desses relacionamentos, que envolvem outros casais: Cecília Meireles e Tomaz Tadeu, Derrida e Shakespeare, Blanchot e Shelley. Há acoplamento sem acoplamento, um casal se forma, mas sem se formar. Casal improvável, um homem e uma mulher, um contaminado pela herança do outro — Derrida pela literatura, Virginia pela filosofia. Houve uma procissão, uma procissão de casamento. De um lado, os convidados de Derrida, e entre eles, minha orientadora, Saussure, Nietzsche, Heidegger, Hegel, Husserl. Do outro, os convidados de Virginia, e eu, o orientando, estava lá, e Vita, e Cecília. Duas heranças, uma imantando a outra.

Esse casamento, da literatura, da filosofia, da desconstrução, só é possível pelo amor. “A experiência de uma ‘desconstrução’ nunca aconteceu sem isso, sem amor” (DERRIDA, 2004, p. 13). A desconstrução [e podemos dizer a tradução] “começa por render homenagem àquilo, àqueles” a quem ela “se prende, se faz prender e se deixa prender no que compreende e apreende, ao mesmo tempo em que a isso se rende” (DERRIDA, 2004, p. 13-14). Eu *m'en prends* à minha orientadora, que *s'en prend* à Derrida, e todos nós estamos interligados pela responsabilidade de legar o que nos foi legado.

É a partir de nossas heranças que este texto se constrói. Heranças culturais, linguísticas, acadêmicas, literárias... Ela, a herança, chega como que uma violência, impondo pertencimento, mas o que, de fato, da herança a eu-nós pertence? Para Derrida (2004), há uma lei da herança, uma dupla injunção, é preciso saber a herança e saber reafirmá-la — por um lado, não a escolhemos, ela é que nos escolhe; por outro, podemos escolher o que dela manter vivo.

Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário. Seria preciso portanto partir dessa contradição formal e aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer “sim”, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar intacto, incólume, não deixar *salvo* aquilo mesmo que se diz respeitar antes de tudo. E depois de tudo. Não deixar a salvo: salvar, talvez, ainda, por algum tempo, mas sem ilusão quanto a uma salvação final (DERRIDA, 2004, p. 13, grifo do autor).

Eu digo sim à herança derridiana transmitida a mim pela minha orientadora, que disse sim à herança recebida de Paulo Ottoni e Derrida. Digo sim, como um ato de fidelidade, mas se juro fidelidade [já sabemos o que acontece nessas cenas de promessas] é por amor ao *bond* que criamos, aos textos que lemos e, sobretudo, para legar, para manter viva a chama desse amor, da desconstrução, da tradução, de Derrida e de Virginia, àqueles que virão depois de eu-nós.

Compromisso, dever, dívida, promessa e perdão — um léxico envolvido em cenas de herança, de tradução e de contratos nos acompanha a partir de agora. Começemos pelo contrato entre Shakespeare e Derrida, entre *The merchant of Venice* e *Qu'est-ce qu'une traduction relevante? Et voilà la scène*.

O que Derrida discute em *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?* forma uma aliança com as temáticas de *The merchant of Venice*, pois ele usa a trama da narrativa shakespeariana, e em particular a sua linguagem do *trade*, da *troca*, da *transferência*, do *trânsito*, da *transação* e da *transformação*, para fazer falar uma língua da *tradução*. Todos os contratos ali estabelecidos estão diretamente relacionados com aqueles feitos na-pela tradução, que dizem respeito à tarefa do tradutor e que relevam questões como juro e perjúrio, dificuldade de restituição, quantidade e propriedade, (in)traduzibilidade, hospitalidade.

Iniciemos pelo contrato entre Portia e o pai morto. Um contrato de casamento que não envolve incesto, porque, como pode ser percebido, casamento aqui não desfila até o altar para selar um consórcio íntimo para toda a vida, para receber a bênção que junta dois corpos em uma só carne — não carrega consigo o sentido mais tradicional da palavra. Portia, nesse contrato, não pode escolher o amor desejado, nem recusar o indesejado, está destinada a viver um amor engendrado pela loteria de seu pai. Mas pode a vontade de uma filha viva dobrar-se perante a vontade de um pai morto? Não seria duro, como disse Portia a Nerissa, não poder escolher o amor nem recusar o desamor? Não seria, pela lei, uma impossibilidade de traição? Mas, se o amor escolhido jogar a loteria do amor e ganhá-la, será isso acaso? Será isso amor? O que garante que esse jogo não tenha sido trapaceado? Podemos anunciar, é sabido, que o amor triunfou, que Bassanio decifrou, traduziu a loteria, entendeu sua lei, sua forma, as regras do jogo e consumou o casamento com Portia. Podemos dizer que houve fidelidade, que a filha não desobedeceu ao pai.

Se, por um lado, há fidelidade entre filha e pai e, portanto, fidelidade genealógica; por outro, o casamento entre Portia e Bassanio não obedece a uma lei de genealogia — e não passa de um acordo entre tantos outros — e é um contrato de fidelidade selado por meio de um anel. Um anel que não poderá jamais desanelar-se de nenhuma das partes. Mas essa história já a conhecemos, é um *double bind*, uma possibilidade impossível de ser cumprida. Portia dá o anel a Bassanio e fá-lo jurar nunca o remover; em contrapartida — travestida de homem, para salvar

outros contratos, o de seu amante com o amigo Antonio, e desse último com Shylock —, obriga-o a desanelar-se, mas como sabemos, desanelar não significa desposar.

Há ainda o contrato entre Nerissa e Gratiano, que espelha aquele entre Portia e Bassanio [uma tradução de tradução?]; o de Antonio com Bassanio, um contrato de amizade, de amor. Amor pelo outro, amor pela outra [Portia]. Amor pelo casamento. Um tema de fidelidade. Tantos outros contratos falharemos em enumerar aqui, embora haja um desejo de tudo citar.

Mas não poderíamos deixar de comentar os contratos mais explorados por Derrida em *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?*: a) o de Antonio com Shylock, que já nasce em dívida, pois Antonio já deve a Shylock, em primeiro lugar, dignidade, e como segunda dívida, o não cumprimento da promessa de pagamento do empréstimo tomado; b) e o contrato de Shylock consigo mesmo, ele perjura seu próprio juramento [um original não idêntico a si mesmo. O original é o primeiro devedor]. Contratos que levarão a sentenças (in)justas, perdão sem derramamento de sangue, restituições, perdas e ganhos.

Agora, contratos e contratantes já foram brevemente apresentados. É preciso avisar que não se pode relatar uma história de contratos sem narrar uma história de leis. A-traição começa agora, por uma impossibilidade possível de (re)traduzir Shakespeare pela língua de Derrida. Mas os barcos já saíram aos mares, e só podemos esperar que eles não sejam saqueados, que não naufraguem e que retornem com o juro das trocas. Oxalá tivéssemos mais tempo e lugar, mas como isso não é possível, precisaremos ser cautelosos e econômicos.

Veneza. Século XIV. A lei é cristã, masculina e antijudaica. Bassanio, falido, precisa de dinheiro para jogar a loteria do amor e conquistar Portia, herdeira de uma rica fortuna. Pela herança, quer dizer, por Portia, Bassanio pede a Antonio que lhe empreste o dinheiro. Antonio, um mercador de Veneza [um agiota! que não cobra juros], não tem dinheiro vivo, pois seus barcos trafegavam mar afora. Por fidelidade, o mercador cristão, devoto, é convencido pelo amigo a tomar dinheiro emprestado de um [outro] agiota [que cobra juros], o judeu Shylock. O contrato entre Bassanio e Antonio é um contrato sem contrato, fundado na lei do amor, da devoção, um ato de misericórdia entre amigos e que leva ao contrato contratado na letra da lei, entre Antonio e Shylock. O contrato entre o cristão e o judeu é marcado pelo (des)amor [amor pelo amigo, repúdio pelo agiota]. Como os sentimentos das partes não devem ser envolvidos nessa cena, o acordo é realizado. Há nele, pelo menos, duas fontes de *obligation* [será esta

palavra francesa ou inglesa?], obrigação pelo amor e obrigação por vínculo jurídico. A primeira, *merciful*, a segunda dependerá de *mercy*. Na letra da lei, as partes assinam o contrato, mas, antes de o selarem, Shylock faz um discurso sobre o antijudaísmo de Antonio, que lhe retruca: *faz o acordo com teu inimigo, cão, tire tudo de mim se não cumprir minha dívida. Veja que, por amizade, eu me comprometo*. Antonio tem crédito na praça, Shylock pondera. Mas haverá crédito se o mar se agitar e barcos se perderem? Acordados, se Antonio não pagar a dívida, uma libra de sua carne será cortada de uma parte do seu corpo. Contrato feito. Casamentos realizados. De fato, os barcos se perdem, a promessa é rompida, o perjúrio ocorre. Shylock cobra sua parte, pela lei.

Até aqui, Derrida já anunciou, por meio dessas cenas, a lei, o dever e a dívida na/da tradução. Ora, uma tradução é herdeira de um original. Há um laço, um *bond*, um acordo, uma lei que [pretende] assegura[r] fidelidade a assinaturas e propriedades. É preciso, por lei, garantir a identidade do texto. Mas como garantir a identidade de um texto se ele já foi vertido para outra língua? Como pode tal identidade ser garantida se há dupla assinatura? Só há possibilidade de travestimento.

Veneza. Uma corte de justiça. O Doge, alto representante da lei, pede a misericórdia do judeu, pede-lhe que desconsidere o contrato. Bassanio apela ao judeu, pede-lhe sua misericórdia e lhe oferece o dobro do que previa o contrato. Shylock recusa e quer fazer valer a letra da lei: *se me negas a restituição daquilo que me é devido, que a desgraça caia sobre a lei de Veneza, uma lei sem valor. Se não receber a libra de carne, a lei não vale nada. I stand for law! Estou aqui para fazer cumprir a lei. Estou diante da lei e peço justiça*.

Entra Nerissa travestida de Stephano, transportando uma carta endereçada ao Doge, representando Portia, travestida de Balthazar. Portia é representante de Bellario, outro representante da lei, e representa a lei na cena de julgamento. Representantes de representantes. Significantes remetendo a significantes estão em jogo, nesta que é uma cena de dívida, perdão e justiça (e não esqueçamos, de tradução).

Portia recebe autorização do mais alto representante da lei e inicia sua representação, como homem, e como homem da lei: “*Which is the merchant here, and which the Jew*”<sup>8</sup> [Qual é o cristão, e o judeu?]. Não há nada na cristandade, nem na judeidade, de maneira exterior, que os possa identificar como um ou como outro? O que marca sua origem, então? Um nome? “*Is your name Shylock?*”, pergunta Portia. “*My name is Shylock*”, replica, ao pé da letra, o judeu que requer equidade. A lei concede direito a Shylock, Portia a confirma. “*Do you confess the bond* [você reconhece o trato, assume a culpa]?”. “*I do*”, incrimina-se Antonio. “*Then must the Jew be merciful*”, roga Portia. O judeu, *the Jew* “representa também todo Judeu, o Judeu em geral, na sua diferença com o parceiro cristão, o poder cristão, o Estado cristão: o Judeu deve perdoar” a falta do cristão, sua dívida, seu pecado confessado (DERRIDA, 2000a, p. 28). Um judeu singular sendo atravessado pelo judeu plural, histórico, sem lugar.

Portia toma o lugar da verdade [significado transcendental] da lei cristã e masculina, uma mulher que se traduz de homem e expõe a indecidibilidade da própria lei, sem uma verdade dada na pureza da letra. Ela cobra de Shylock o perdão, o perdão pela traição de Antonio, ela, também traidora, cobra o incobrável, expondo aí o *double bind* de toda tradução. Ela oferece três vezes o valor do *bond* desfeito para compensar a dívida insolúvel, a libra de carne devida a Shylock [rompendo com a lei de economia, evidenciando o (in)traduzível]. “*An oath, an oath, I have an oath in heaven/ Shall I lay perjury upon my soul?/ No, not for Venice*”, exclama Shylock, que se mantém fiel à letra da lei, que prometeu ele mesmo segui-la à risca. Onde há promessa há risco de dívida. Ele mesmo o lembrou a Antonio, e agora não pode perjurar, mas jura por cima da jura, risca por cima do risco: “*Juro pela minha alma que nenhuma língua humana é capaz de demover-me de minha decisão. Só quero a letra*”.

O juramento é, portanto, *na* língua humana, um compromisso que, todavia, a língua humana não saberia, por ela mesma, desfazer, dominar, apagar, assujeitar-se ao desfazê-lo. Um juramento é um laço, *na* língua humana, que a língua humana, como tal, como humana, não pode desfazer. É, *na* língua humana, um laço (*bond*) mais forte que a língua humana etc. Mais que o homem no homem. É, na língua humana (elemento da tradução), uma lei inflexível que impede a tradução de transação [*Shylock quer ser pago em carne, como diz a letra da lei, e não em moeda, mesmo que o signo monetário cubra três vezes o valor da carne a ser cortada*], mas, ao mesmo tempo, impõe o respeito pela literalidade original ou pela palavra dada. É uma lei que preside à tradução, impondo-lhe respeito absoluto, sem transação [*a tradução é uma*

---

<sup>8</sup> Todas as citações de *O mercador de Veneza/The merchant of Venice* foram extraídas, em português e em inglês, respectivamente, de Shakespeare (2012, 2018).



*transação*], pela palavra dada na sua letra original. O juramento, a fé jurada, o ato de jurar, é a própria transcendência, a experiência da passagem para além do homem, a origem do divino ou, se preferirmos, a origem divina do juramento. Isso parece ser verdadeiro para a lei da tradução em geral (DERRIDA, 2000a, p. 26-27, grifo do autor).

Shylock e Portia falam em nome da lei divina e em nome do perdão divino, mas ambos usam a linguagem e a lei humana para evocar uma essência que está acima da lei e da linguagem humana. Não há, para Shylock, na linguagem poderosa do homem, nada que o faça mudar de ideia [ele exige uma economia impossível do cálculo, “*a pound of flesh, to be by him cut off nearest the merchant’s heart*”]. Para Portia, o perdão também passa pela linguagem, mas vai além dela, atravessa a lei e a linguagem e atinge, assim como o juramento, as esferas do divino. De um lado, a fidelidade de Shylock se associa ao divino juramento. Do outro, o discurso de Portia sobre *grâce*, sobre *mercy*, se associa ao poder divino de perdoar eternamente. O perdão divino é estrangeiro à lei humana e está acima dela, não pode ser ordenado, é como uma bênção, como a chuva que cai do céu, que cai do mais alto como para revelar sua hierarquia. O perdão é uma troca entre quem o pede e quem o concede, mas o poder de perdoar só pode vir de quem está no poder. Perdão e poder, poder perdoar, então, são atributos cristãos. Até aqui, Shylock se mantém irredutível, não se dobra ao apelo de misericórdia, não se dobra à conversão cristã, é ele o circuncidado e quem recebeu um nome judeu [Shylock, a marca divina], é ele o filho de uma mãe judia [a herança divina], o seu destino é seguir a lei de Deus [onipotente, onisciente, onipresente], é ele o representante direto de Deus na Terra [um original].

Portia, ou melhor, Portia travestida de Balthazar [uma tradução], atesta: *a letra está vencida, que se retire a libra de carne do cristão!* Shylock a exalta — *como é nobre, sábio, justo e extraordinário, oh, douto juiz*. Portia ordena que Antonio mostre o peito, que Shylock cobre sua dívida [agora começa a derrocada do judeu]. Ela encontra uma brecha na lei [ela mesma já é uma brecha — uma tradução!] para liberar Antonio da pena. Bellario, um respeitável homem e velho representante da lei, transmite a ela, por genealogia, por herança, o saber, o poder. O poder terreno, genealógico, hereditário, masculino e estatal, somado ao poder cristão e divino de perdoar [poder de perdão mais divino que o divino] garantem a seguinte tirada de Portia: *a corte lhe concede o corte da carne do cristão, judeu, mas nenhum sangue pode ser derramado!* A partir daí, Shylock perde tudo. Perde a sentença, perde as posses, perde as economias, e mais importante, perde a judeidade e pede a piedade compulsoriamente — é convertido em cristão. *Fin de la scène!*

Até agora, fizemos muitas investidas, queimamos etapas, bordejamos para lá e para cá, mas é hora de nos engajarmos numa tradução relevante. Traduzamos as traduções de Derrida (2000a) para a cena de perdão em *The merchant of Venice*. Traduções no plural, porque, em *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?*, o filósofo faz múltiplos jogos de tradução, servindo-se da narrativa shakespeariana para tratar de temas da tradução, ao mesmo tempo em que enxerta, nessa, uma outra história de tradução, além de jogar com os termos dos quais trata — a indecidibilidade ao falar mais de uma língua, as promessas e dívidas, as homofonias, homonímias, quantidades e (in)equivalências, (in)traduzibilidades, transformações e abas de outros textos.

A maior parte dos trabalhos que compõem o *corpus* de Derrida, como é o caso de *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?*, é, primeiro, proferida, lida em eventos de natureza acadêmica para, só então, ser publicada em livros ou outros formatos impressos. O texto em questão foi proferido em 1998, no 15º *Assises de la Traduction Littéraire à Arles*, na França, numa conferência inaugural para um público de tradutores. Derrida inicia seu discurso replicando a cena de perdão no seu próprio discurso dirigido a seus ouvintes, agradecendo-lhes a hospitalidade [pois compartilham a mesma língua e isso implica certa traduzibilidade, entendimento mútuo], mas logo, ao lhes dar graças, pede-lhes *grâce*, e que sejam *merciful* consigo, prometendo-lhes uma economia necessária, mas impossível. Jura não se perder em filosofemas, mas é o que faz desde o início de sua apresentação. Ele faz promessas que, deliberadamente, não cumpre. Aborda o tema da tradução relevante, que em breve discutiremos [prometemos!].

Uma vez que estamos a-traduzir, e a tradução deve ser relevante, manteremos o suspense performado por Derrida aqui também. De onde releva, pois, a palavra relevante? Quando se diz relevante, essa palavra é francesa ou inglesa? Esse é um questionamento que moverá toda a argumentação de Derrida, ao tempo em que constrói um jogo de palavras em mais de uma língua, como *merci* e *mercy*, extraindo-as do léxico da obra de Shakespeare — que lê em inglês, mas também em tradução —, para, então, (re)montar sua torre de babel.

Tudo na peça de Shakespeare se traduz em questões de tradução. Se considerarmos a clássica tripartição de Roman Jakobson, podemos ler: 1) **tradução intersemiótica** [*libra de carne em dinheiro*]; 2) **tradução intralingual** [*Do you confess the bond? I do!*]; 3) **tradução interlingual** [*mulher em advogado; judeu em cristão*]. No entanto, Derrida (2000a, p. 25) vai

mais além e tematiza, pelo menos, quatro aspectos ligados à tradução e à tarefa do tradutor: 1) o juramento, a cena de promessa [que não pode ser cumprida] e a impossibilidade de se restituir a dívida; 2) “o tema da economia, do cálculo, do capital e do juro, da dívida impagável feita a Shylock”; 3) a inequivalência entre *a libra de carne e a libra devida*; 4) a tradução como conversão, como transformação, a exemplo da circuncisão de Shylock, sua marca, que é rasurada para que haja salvação. A sua circuncisão deve ser espiritual. Sai a marca judia, entra a marca cristã. E também, mas não menos importante, a transformação de Portia, a mulher que se *(tra)veste*, *(trans)verte*, converte em homem da lei. A tradução, então, se apresenta, tanto “necessária como impossível. Ela é a lei, ela até fala a linguagem da lei além da lei, linguagem da lei impossível” como se o tema de *The merchant of Venice* fosse “a tarefa do tradutor, sua tarefa impossível, seu dever, sua dívida tão inflexível quanto impagável” (DERRIDA, 2000a, p. 24).

A relação com a lei, no entanto, é sempre mediada. A lei nunca se apresenta ela mesma; sempre se apresenta pelos seus representantes, de forma hierárquica. Como sabemos, na peça de Shakespeare, a lei é cristã. O cristão [o Doge, Portia-Balthazar] é um missionário que quer expandir [traduzir] o amor de Cristo. Ele deve ser misericordioso. O perdão permanente é a sua lei [*Pai nosso que estais no céu, perdoai-nos as nossas ofensas, nossas faltas, nossas promessas não cumpridas, assim como nós perdoamos àqueles que nos falharam, que nos devem*]. Sua missão é converter. E esta lei de conversão vale também para a tradução. O perdão é divino, mas quando, no poder humano, se perdoa, o perdão do homem se eleva ao divino: “aquele que perdoa está, como o próprio perdão, no alto, muito alto, acima daquele que pede ou obtém o perdão” (DERRIDA, 2000a, p. 34). A graça, caída do Céu, compassiva, no compasso do coração do seu representante cristão, dá-lhe a graça de poder perdoar na Terra. “Desde que haja perdão, acedemos, na experiência dita humana, a uma zona de divindade: a graça é a gênese do divino, do santo ou do sagrado etc., mas também o lugar da tradução pura” (DERRIDA, 2000a, p. 40). O perdão, então, não vem só de Deus. A aliança entre os poderes — o celestial e o terreno, o divino e o cristão, o segundo como que uma tradução, expansão, suplemento perigoso do primeiro —, na cena de perdão derrida-shakesperiana, releva todas as “astúcias e todas as vilanias que permitirão ao advogado Portia, porta-voz de todos os adversários cristãos de Shylock, do mercador Antônio ao Doge, impor sua razão sobre a dele, fazê-lo perder tudo, sua libra de carne, seu dinheiro e mesmo sua religião” (DERRIDA, 2000a, p. 41). Portia, o embuste

de advogado, defende o cristão que (per)jura e, num gesto ludíbrico, força Shylock à conversão. Essa é a justiça cristã, ou melhor, a tradução da lei.

O texto bíblico, a lei cristã, vem sendo traduzido desde a Antiguidade e fala mais de uma língua [católica, ortodoxa, protestante, espírita etc.]. Nesse percurso de transformações, fixaram-se leis e estruturou-se a história da tradução. São Jerônimo e Cícero, por exemplo, liberaram, da tradução, a necessidade de fidelidade, literalidade [*ipsis litteris; só quero a letra*], tão requerida por Shylock:

Cícero franqueia a tradução de sua obrigação para com o “*verbum*”, de sua dívida em relação à palavra por palavra. A operação que consiste em converter, em retornar (“*convertere, vertere, transvertere*”) não deve se deixar tomar pela palavra ou tomar a palavra ao pé da letra. [...] E a divisa de São Jerônimo, que foi, como Lutero, um dos pais de uma certa ética da tradução, uma ética que sobrevive, mesmo se é contestada na nossa modernidade, é: “*non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*” (DERRIDA, 2000a, p. 21).

A lei da tradução, por tradição, é a da literalidade. *Só quero a letra, só desejo a letra* — mas esse desejo é impossível de ser realizado, diz Derrida (2000a). Carregar um texto letra a letra, letra por letra, de uma língua para outra é uma tarefa fadada à ruína. A lei é que toda tradução seja quantitativamente a mesma do original [*a libra de carne em dinheiro é impossível*], “mas talvez, uma tradução seja consagrada à ruína, a essa forma de memória ou de comemoração que se denomina ruína; a ruína talvez seja sua vocação e um destino que ela aceita desde a origem” (DERRIDA, 2000a, p. 21).

Tradicionalmente concebe-se a tradução como a transmissão do mesmo sentido ou da mesma forma de um original em uma outra língua. Espera-se que uma tradução reproduza os valores do original em uma troca com equilíbrio, ou seja, que traga em uma segunda língua, equivalentes em sentido ou em forma dos presentes em uma primeira língua (RODRIGUES, 2000, p. 91).

Suponhamos esse modelo clássico de tradução, em que uma unidade de sentido de uma língua é transportada para outra — a derivada tentando resgatar, na originária, sua mesmidade. Se isso fosse verdade [transcendental], a tradução não seria acometida de loucura quando estivesse a *trans*-portar uma homonímia ou homofonia, como é o caso do sintagma “*l’arrêr arrête l’arrêr*”, em *Sobreviver/Diário de Borda* (DERRIDA, 2003). Como transportar estas unidades de sentido na língua de Derrida para a nossa língua portuguesa? A pena pena a pena, a pena para [preposição ou verbo?] a pena, a parada para a parada? As possibilidades de

tradução para *l'arrêt arrête l'arrêt* parecem infinitas. Mesmo no francês [o suposto original], os jogos de traduções restam indecidíveis: impedimento, parada, desistência, desativação, cancelamento, descontinuidade — nos dois sentidos mais marcados pela tradução de Élide Ferreira para o original de Derrida (2003, p. 42), “a pena pára a pena” —, suspender, prender, estancar, cancelar, parar. É preciso parar por aqui para não enlouquecer. Ora, sinonímia não quer dizer igualdade [*lembra da différance?*].

Se há uma parada [arrêt] na tradução, tal limite não se deve a alguma indissociabilidade essencial entre o sentido e a língua, do significado e do significante, como afirmam. Ela é *econômica* (resta, sem dúvida, pensar esse econômico) e guarda uma relação essencial com o tempo, o espaço, o cálculo dos signos ou, mais ainda, das marcas. Não fetichizar ou substancializar a unidade da palavra. Por exemplo com muitas palavras ou com pedaços de palavras, o tradutor triunfará mais facilmente sobre o que suspende [arrêt], como na expressão morte suspensa [*arrêt de mort*]. Não sem resto, naturalmente, porém mais ou menos facilmente, de maneira mais ou menos estrita e fechada (DERRIDA, 2003, p. 79-80, grifos do autor [ou da tradutora?]).

Se traduzidas ao pé da letra, algumas expressões simplesmente perderiam todo o sentido, principalmente nos casos de homofonia e homonímia [e a poesia e a *différance*, que não se deixam enclausurar numa significação de ordem transcendental?]. A literalidade, já o sabemos, é impossível, mas não se pode fugir de uma filosofia da palavra. Há, na perspectiva derridiana, uma lei de economia, isto é, o entrelugar da quantidade [a unidade de medida da tradução é a palavra] e da propriedade [sentido], para que uma tradução seja relevante. “No início da tradução existe a palavra. Nada é menos inocente, pleonástico e natural, nada é mais histórico que essa proposição, mesmo se ela parece evidente demais” (DERRIDA, 2000a, p. 20). Sabendo disso, em *Sobreviver/Diário de Borda*, Derrida (2003) desafia seus tradutores: ele ocupa o espaço da borda inferior do texto, o lugar tradicional para que os tradutores peçam perdão por suas dívidas, o lugar onde a-locam suas notas de tradução — transbordando o texto por uma dificuldade de parada ou adiando a pena da tradução, onde revelam/relevam sua infidelidade à unidade da palavra exigida pela lei da tradução. Desse modo, Derrida (2003) força seu tradutor a sair do texto, mas também a nele permanecer, implicando-o, deliberadamente, num *double bind*. É esta falta imperdoável que dá lugar à aporia da tradução. E uma tradução que se pretenda relevante deve operar numa lógica do entrelugar: nem totalmente traduzível, mesmo que haja todo o tempo e lugar para explicar uma unidade traduzante; nem totalmente intraduzível — nesse caso, a tradução sofrerá transformação [a pena

para Shylock não nos deixa negar]. É impossível, na noção de tradução que Derrida nos apresenta, pensá-la como mera equivalência. Pois, para além de trocar os significantes de uma língua pelos significantes de outra e se manter o significado do texto original, há muito mais em jogo, há o contexto, as subjetividades, as escolhas, os vacilos, um jogo de diferenças que começa mesmo antes de uma tradução de uma língua para outra, que começa antes de se materializar o original.

Nesse sentido, a promessa/dívida assumida pelo tradutor não vai nem pode dar o fechamento da palavra final, já que o trabalho transformacional é conduzido por uma (in)decisão contínua e infundável. A tradução, nesse sentido, seria sempre transformação e indecidibilidade. Transformação porque não “haveria texto ou sentido original antes de uma leitura”, pois o que se chama de

original se estabelece e se modula segundo as diversas interpretações de um texto que, dessa maneira, perde qualquer essência ou significado intrínsecos. O sentido do original é o sentido que lhe atribui um leitor ou uma determinada situação interpretativa, um determinado contexto de leitura (SISCAR, 2001, p. 87).

No processo de leitura/tradução, além de o tradutor imprimir suas marcas identitárias, perde-se o acontecimento do original, que já não estava lá sem falta, pois o seu processo de criação constitui-se de uma passagem do pensamento ao discurso, fenômeno que evidencia a tradução como um problema de origem, e não de original; dito de outro modo, “alçar a leitura a elemento constitutivo dos sentidos apenas desloca a origem do sentido; sua originariedade fica intocada” (SISCAR, 2001, p. 89). Assim, a leitura do “original” passa a ser, de alguma forma, um original que tem garantida a sua origem de sentido na leitura, e não na sua produção, o que provoca um efeito de um original não idêntico a si mesmo (SISCAR, 2001).

E a tradução seria sempre indecidibilidade porque a língua do outro sempre demanda tradução/leitura/interpretação, e uma certa intraduzibilidade impõe-se a quem se destina a essa tarefa, mesmo que a língua a-traduzir seja a mesma de quem traduz, o que nos remete novamente à aporia nem traduzível, nem intraduzível (DERRIDA, 2000a; RODRIGUES, 2008).

Quando propõe a *différance*, o duplo gesto de inversão da hierarquia e de deslocamento do sentido da unidade desconstruída, como forma de não fixar o novo conceito formado em

uma outra dualidade, Derrida (2001, p. 49) marca esse afastamento com os indecidíveis, com unidades de simulacro “que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas sem nunca constituir um terceiro termo”. Para ele, essa lógica do nem/nem “quer dizer ou ‘ao mesmo tempo’ ou ‘ou um ou outro’” (DERRIDA, 2001, p. 50).

Esse é mesmo o caso da palavra *relever*. Diante de uma dificuldade em traduzir os termos *Aufheben/Aufhebung*, de Hegel, de uma dificuldade de transportar as palavras alemãs para o francês, que Derrida revela o relevante, ou melhor, releva “relevar” para falar de uma tradução relevante, e a sua tradução se consagra como a mais relevante [pelo menos até que uma nova se imponha], em nível internacional, comungada por várias línguas. Isso porque, até o momento em que para ou suspende a tradução dos termos de Hegel em *relever* — em 1967, 30 anos antes de se comprometer com situação semelhante em *The merchant of Venice* —, não havia um consenso de tradução para as palavras alemãs, que significavam, ao mesmo tempo, suprimir e elevar. Derrida promove, então, um casamento improvável entre dois termos díspares.

Para tentar fazer funcionar a ligação entre *différance* e *Aufhebung*, primeiro seria preciso lembrar que a *Aufhebung* hegeliana contém dois movimentos — a conservação e a superação, superação esta em que o novo elemento contém o que foi superado. Em cada etapa, a *Aufhebung* se estabiliza, mesmo que seja para ser superada em seguida. Estaria aqui a diferença “ínfima e radical” que Derrida se atribui em relação a Hegel, já que a *différance* aponta para um movimento em que conservação e superação se dão simultaneamente, sem que haja o momento da estabilização (RODRIGUES, 2020, p. 13).

Acabamos de ver uma cena de casamento entre Hegel e Derrida, entre *Aufhebung* e *relever*, que nos leva a dois outros casamentos, o de François-Victor Hugo com Shakespeare, que se (re)casará com Derrida. A título de traduções, essa cena, já prenunciada [pré-nupcial], agora se matrimoniza. Trata-se da tradução de “*When mercy seasons justice*”, de *The merchant of Venice*, em que Portia faz seu discurso sobre o perdão, colocando-o acima da lei, elevando-o mais alto que a própria lei, dando-lhe um gosto de divinação. F.-V. Hugo, em seu contrato nupcial com Shakespeare, traduz *when mercy seasons justice* como *le pardon tempère la justice*. Essa tradução, diz Derrida, não é má. Mas lembremo-nos do que ele diz sobre a unidade da palavra; lembremo-nos que, quando Portia diz *must the Jew be merciful*, esse *Jew* não se refere tão somente a Shylock, mas a toda a história do povo judeu, desde Abraão; a unidade da palavra traduz-se, portanto, de forma “histórica, institucional e convencional” (DERRIDA,

2000a, p. 16). *Relever*, assim, ainda tem mais dois sentidos na argumentação que Derrida utiliza para traduzir o texto de Shakespeare e desquitar a tradução de F.-V. Hugo. O primeiro é culinário, pois, quando se tempera, o sabor se torna mais saboroso, o prato se transforma, transforma-se por ser ressaltado. “É bem o que diz Portia: o perdão releva a justiça, a qualidade do perdão releva o gosto da justiça” e “transforma-o sem transformá-lo, converte sem convertê-lo, mas sim melhorando ao elevá-lo” (DERRIDA, 2000a, p. 37). O segundo sentido é celestial, e *releva* eleva, sublima, exalta. O perdão, então, alça a justiça às alturas. “Graças ao perdão, graças à graça, a justiça é ainda mais justa, ela se transcende, espiritualiza-se elevando-se e relevando-se, por ela mesma, acima de si mesma. A graça sublima a justiça (DERRIDA, 2000a, p. 38). Entre tantas possibilidades de jogos de sentidos nas línguas, arriscamos dizer que não há pureza na tradução, ela está em trânsito, assim como Orlando [é preciso não esquecer que este discurso é também para performar uma tradução de Orlando], a *différance* e, sobretudo, a transformação que Derrida faz na tradução da frase de Shakespeare: *le pardon tempère relève la justice* — o perdão **r/eleva** a justiça. Para relevar Derrida (2000a, p. 41), deixemos ele falar:

Tendo assim proposto três justificações à minha tradução, tanto de “*seasons*” quanto de “*Aufhebung*” por “*relève*” (verbo e substantivo), acumulei razões demais para dissimular que minha escolha velava pela melhor tradução possível, a mais econômica, já que permitia traduzir tantas palavras, até mesmo tantas línguas, denotações e conotações, em uma única palavra.

No fim, o que é relevante? Derrida não diz o que é uma tradução relevante, se dissesse trairia a si mesmo, cairia nas teias do significado transcendental. Se a desconstrução não define, de alguma forma, a tradução não traduz. Ou traduz sem traduzir. É tudo muito indeciso. *Déconstruction* [não] traduz *Abbau*; *releva* [não] traduz *Aufheben*, mas esses termos alemães sobrevivem à operação tradutória de Derrida, sobrevivem em outra língua, sobrevivem à transformação e dão sobrevida aos trabalhos dos alemães. O original, para viver mais, para sobreviver, precisa da tradução. Derrida, então, a-trai Heidegger e Hegel, quita-os sem quitar, desquita-os e desconstrói, traduz sem traduzi-los, mas o perdão releva sua tradução, pois o filósofo sabe que uma tradução, ainda mais uma tradução relevante, é uma promessa, uma dívida (in)solvável e, se assume sua culpa, a graça lhe abraça.

A palavra relevante “não está somente *em* tradução”, mas, “por uma dobra suplementar”, qualifica “a tradução e o que uma tradução poderia dever ser, quer dizer *relevante*” (DERRIDA, 2000a, p. 17, grifos do autor). A sua tradução [ou traição] de *seasons*



por *relève*, diz Derrida, releva uma economia em que se traduzem muitas questões, da ordem da literatura à filosofia, de Shakespeare a Hegel, mas **só o outro**, em sua leitura-tradução, poderá dizer se, de fato, ela se revela relevante. Quando há mais de uma língua no texto — a monolíngua do outro, a forma como o outro interpreta o mundo, e todas as línguas do texto, aquelas estrangeiras à língua mãe, esses casamentos que vão se formando na história da língua e que não se sabe de onde relevar —, de que língua releva *relevante*, do francês ou do inglês, em que código se lê? *Relevante*, nesse sentido, fala mais de uma língua, como o *He war*, de *Finnegans Wake* [como *Orlando* também] e está marcada por uma certa impureza. A multiplicidade de sentidos disseminada por essa palavra [*inglesa em via de afrancesamento*, com afirma Derrida (2000a)] dificultou sua apreensão, sua clausura nas páginas acima, mesmo com tantos parágrafos elevando-a e suprimindo-a, fazendo rodeios, digressões e retornos. Só podemos, então, aqui e agora, suspender sua significação.

Essas indecisões e jogos de tradução no *trade* entre as [várias] línguas é o que marca a confusão das línguas e a tarefa do tradutor. Interdição e imposição da tradução, simultaneamente, como sentença [é sentenciado em] Babel (DERRIDA, 2006). Se vale a máxima *traduttore, traditore*, é porque o tradutor é compelido a trair, pela impossibilidade de carregar a palavra de uma língua a outra, é compelido a transformar, transverter o corpo de uma língua no corpo de outra, como um ato de compaixão pelas línguas em movimento.

A tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode mais quitar. Tal insolubilidade encontra-se marcada diretamente no nome de Babel: que ao mesmo tempo se traduz e não se traduz, pertence sem pertencer a uma língua e endivida-se junto dele mesmo de uma dívida insolvente ao lado dele mesmo como outro. Tal seria a performance babélica [E *complemento: a de Portia e a de Orlando também*] (DERRIDA, 2006, p. 25-26).

Se essa é a lei da tradução, como ela se relaciona com o original, já que essa relação é de natureza contratual? Os originais não se materializam como que por graça, mas sim pelo processo de tradução do pensamento, pensamento que transita da ordem do não sentido para a ordem do sentido, isto é, que transcura para o discurso (SISCAR, 2001). Seguindo nessa esteira do pensamento-tradução de Siscar (2001, p. 87, grifos meus/nossos e do autor), a origem, esse grau zero menos um, não existe antes da leitura [nem depois] — “não existe original *antes* de sua tradução; é a tradução que, de alguma maneira, *cria* seu original”. Então, se não há sentido original nem significado transcendental, os sentidos se constroem pela leitura e intervenção de um sujeito [como faço exatamente agora], que transita por diferentes horizontes culturais, e a

tradução perde, então, o status de cópia e de devedora do original, de rebaixamento em relação ao texto original.

Considerando que o original também é uma tradução [lembramo-nos do que disse Siscar (2001) há pouco], e uma tradução é sempre endividada, o tradutor sempre se encontra numa zona do desconhecido, ele precisa decidir, na sua tarefa, aquilo que nunca esteve decidido no suposto original. Portanto, ele não pode jurar fidelidade ao original. “Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ela aí completar-se-á engrandecendo-se” (DERRIDA, 2006, p. 46). Há, na tradução, uma pulsão de vida, um desejo de fazer o texto falar, de fazer o fantasma do autor do dito original falar por sua boca, e esse de boca em boca *foi-é-será* a boca de muitos. Embora haja um desejo de tudo citar, precisamos suspender a tradução do pensamento da tradução por aqui. Prometemos muito, mas já sabíamos que estávamos fadados à impossibilidade. Aceitem, por misericórdia, nosso perdão; relevem nossa falha, *oh, nobre, sábia, justa e extraordinária pessoa a traduzir este trabalho*. Tudo o que foi dito nesta seção do texto deve aparecer na próxima, talvez com outra face, talvez com outros nomes, talvez com outros *corpos/corpus*. Para isso, vem! Convidamos-lhe a dizer sim ao que vem. O que vem, na próxima tradução, dialoga com a transição, a transformação e a indecidibilidade vivida por Orlando, que interdita e impõe, ao mesmo tempo, sua delimitação em gêneros sexuais ou literários. Convidamos-lhe, então, a embarcar num jogo de remetimentos infindáveis, para sempre indecível, em entrelace numa rede sem origem.

### 3. A LEI DO GÊNERO<sup>9</sup>

*Espere! Espere! Aí vem o martim-pescador;  
não, o martim-pescador não vem.*

*Vem, vem! Não aguento mais esse eu de agora.*

*Quero outro.*

(VIRGINIA WOOLF, *Orlando*)

#### 3.1 O arranhar de uma pena

Mrs. Woolf disse que ela mesma faria seus gêneros: romance, ensaio, memória, biografia, resenha. Ela entrou em cena. Pegou a pena e se pôs a escrever literaturas. Parecia-lhe saboroso desafiar o moralismo social e sexual imposto pelo fantasma da era vitoriana. O clima da Inglaterra, ao que parecia, se transformava. Transitava-se da *Belle Époque*, dos anos de paz, para os terríveis anos de guerra. E por falar em guerras, foram guerras internas que levaram Virginia Woolf ao suicídio, em 1941 [começemos pelo fim?]. A partir de sua morte, ela ganhou e continua ganhando sobrevidas.

Mas como contar sobre a vida de Virginia? Há muitas biografias e textos autobiográficos que cumprem bem esse papel. Cabe a mim, de antemão, pedir perdão pelo pobre trabalho, ao qual me submeto, de biógrafo de nossa heroína — conseguirei dizer a vida, e tanto mais a vida de alguém que beirava à loucura, que misturava ilusão e realidade, biografia e ficção? *Céus! Como nos enlouquecem! Como somos loucas!*, pensava Virginia ou Orlando ou Vita ou mesmo eu no exercício de biografá-la(s). Por uma lei de economia e respeitando um princípio de intraduzibilidade, ater-me-ei aqui a traduzir, não sem faltas, alguns eventos para pensar o espaço

---

<sup>9</sup> As subseções “o corpo e o *corpus*” e “a dupla invaginação quiasmática das bordas (lei e indecidibilidade)”, que compõem este capítulo, foram preliminarmente publicadas no artigo intitulado “Espaço biográfico, autobiografia e gênero: ampliando fronteiras com *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf”, pela Acta Scientiarum (Language and Culture), em julho de 2020. Aqui, o texto foi retraduzido [um original sem origem].

biográfico de Adeline Virginia Stephen. Mas quando a mulher se casa não perde ela o nome do pai e herda o do marido? Adeline Virginia Woolf? Contentemo-nos aqui a chamá-la simplesmente de Virginia [um nome virgem de heranças masculinas. Mas será isso possível?].

Virginia foi a sétima dos oito filhos do casal Sir Leslie Stephen e Julia. Para iniciar *this story* — não consigo me decidir por relato ou narrativa — de genealogia, a mãe de Virginia nasceu Julia Prinsep Jackson — o nome do pai. Tornou-se Julia Duckworth quando se casou com o primeiro marido. Mas os maridos podem morrer, e morreu!, e as mulheres não podem ficar desassistidas. Então, ela se casou com o Sir Leslie Stephen, passando por mais uma transformação — Mrs. Julia Stephen. O casal se formou depois de ele também se tornar viúvo. De seus casamentos prévios, Sir Leslie Stephen tinha — aqui poderíamos abrir um parêntese para falar da historicidade desse *ter*, mas aí já seria um outro trabalho — uma filha, Laura Stephen (1870), e Julia três filhos: George Herbert (1868), Stella (1869) e Gerald Duckworth (1870). Do novo casamento, tiveram mais quatro filhos: Vanessa (1879), Julian Thoby (1880), Adeline Virginia (1882) e Adrian Leslie Stephen (1883). Embora não fosse rica, a família vivia com boas condições. Stephen [lembramos, Stephen é o nome do pai, o original ou originante], vindo de uma família de intelectuais, foi o primeiro editor do Dictionary of National Biography, que publicou a biografia de notáveis homens ingleses [homens ingleses, e não mulheres inglesas]. Era um pai dominante e de gênio forte, em contraste com a passividade da esposa [não nos esqueçamos de que o tempo do/da *story* é entre os séculos XIX e XX, mas bem que poderia ser a segunda década do século XXI]. Julia era conhecida por sua beleza — inclusive era modelo de pintores da Fraternidade Pré-Rafaelita — e amorosidade. Dedicava-se a cuidar dos outros e, muitas vezes, relegava a atenção dos filhos [mais de cem anos de história muda em algo essa cena?].

Esta breve descrição não nos deixa negar que os pais de Virginia conformavam bem com os costumes da era vitoriana. É fato que as vivências [muitas delas trágicas] e, principalmente, os papéis de gênero desempenhados na família de Virginia marcaram profundamente sua escrita. Thoby e Adrian, seus irmãos, tiveram direito a uma educação formal na universidade de Cambridge. Já Virginia e Vanessa foram educadas em casa, pelos pais, que tinham pouca paciência com as duas, principalmente em lhes ensinar o que consideravam óbvio.

Fora a negligência com a educação e a pouca atenção dos pais, Virginia também sofreu com o abuso dos seus dois meios-irmãos George e Gerald Duckworth. Conhecida por seus

transtornos psiquiátricos, provavelmente agravados pela inabilidade e ignorância de uma medicina predominantemente masculina e misógina entre o final do século XIX e início do XX, acredita-se que os abusos dos meios-irmãos tenham contribuído para agravar seu quadro clínico. Especula-se, ainda, que sua meia-irmã Laura, que como ela sofreu de transtornos mentais, tenha também sido vítima dos irmãos.



*Foto de família (ca. 1892). No fundo, da esquerda para a direita: Gerald, Virginia, Thoby, Vanessa e George. À frente: Adrian, Julia e Leslie Stephen.*

Aos 13 anos, Virginia teve seu primeiro colapso nervoso, logo após a morte da mãe, em 1895. Depois disso, morreu Stella (1897), que tinha assumido a tarefa de cuidar da família no lugar da mãe [a herança feminina]. Leslie Stephen morreu em 1904; logo em seguida Virginia tentou o suicídio, jogando-se de uma janela. Por sorte, a janela era baixa e não houve graves danos físicos. Hyde Park Gate, 22, *aquela casa de todas as mortes*, como a apelidou Henry James, foi abandonada. Virginia e seus irmãos, após a morte do pai, decidiram se mudar para Bloomsbury, contra a vontade da família, principalmente para se livrar de sua vigilância opressora. Está prestes a nascer o Bloomsbury Group, mas isso, por enquanto, fica em suspense. Antes, é preciso trilhar outros rastros sobre(a)vida de Virginia.

Virginia herdou da família as conexões e acesso a uma aristocracia intelectual. Era comum que, em sua infância, a casa fosse sempre visitada por figuras como Tennyson, George Eliot [um nome em travestimento, um *nom de plume*, um câmbio de identidade para abrigar Mary Ann Evans e lhe conceder autoridade literária] e Henry James. Se não tinha acesso a uma educação formal, como a dos irmãos, pelo menos, Virginia e Vanessa estavam rodeadas pela *intelligentsia* londrina e com acesso irrestrito à biblioteca do pai. Como George[Mary-Ann-Evans]Eliot, Virginia também se obrigou de sua própria formação, tornou-se autodidata. Herdou também a intimidade com a literatura, a biografia, o jornalismo, a arte de escrever, do pai, e de contar histórias, da mãe. Julia costumava contar às crianças histórias baseadas em eventos reais das vidas de membros da família e também dos vizinhos, mas de forma ficcional [a transmissão de uma herança]. Desde muito cedo, as irmãs Vanessa e Virginia Stephen, respectivamente, demonstraram um interesse genuíno pela pintura e pela escrita e, como sabemos, construíram sólidas carreiras nessas áreas. Por volta de 1891–1892, elas editavam o Hyde Park Gate News, um arremedo de jornal [arremedar, parece, é o que faz Virginia em *Orlando*]. A maioria das ilustrações era composta por Vanessa. Já Virginia aventurava-se pela escrita de uma variedade de gêneros textuais, como sátiras, paródias, cartas ficcionais, resenhas de concertos e peças teatrais. Muitas das informações tinham como base os acontecimentos da própria família e das figuras que lhes visitavam. Virginia revelou-se, desde muito jovem, uma exímia contadora de histórias. Muitas delas, inclusive, são pulverizadas por toda a sua obra. Até os 14 anos de idade, anualmente, Virginia visitava, com a família, a Talland House, de onde se avistava o Farol Godrevy, na baía de St. Ives, na Cornualha. Ali passaram dias felizes e memoráveis, que são lembrados em obras como *The waves* (1931), *Jacob's room* (1922) e, principalmente, *To the lighthouse* (1927). Como em todos os seus romances, do primeiro ao

último”, Virginia “não deixou de recorrer à sua própria história e a de parentes, conhecidos, antepassados, assim como a observância da gente povo, que, de algum modo, fazia parte de sua experiência de vida” (BIVAR, 2008, p. 5-6).

Em 1904, ela começou a escrever profissionalmente, quando publicou seu primeiro artigo num jornal semanal. Entre 1905 e 1907, lecionou literatura, história da arte, redação e poesia no Morley College, para um público composto por mulheres da classe operária. A mudança para Bloomsbury, então, marcou uma virada na vida dos irmãos Stephen. Thoby trouxe para o círculo familiar alguns de seus amigos intelectuais, que em muito contribuíram para a formação de Virginia escritora — gente como o romancista E.M. Foster; o pintor e crítico de arte Roger Fry, que cunhou o termo pós-impressionista e organizou a primeira mostra do movimento em Londres; o filósofo e crítico de arte Clive Bell, que veio a se casar com Vanessa; o crítico literário, escritor e biógrafo Lytton Strachey, que, juntamente com Virginia, revolucionou o gênero biográfico no início do século XX. Lytton, instantaneamente, apaixonou-se por Virginia, uma relação que não se desenvolveu, muito em parte pela homo-bisexualidade de ambos. Era um amor muito mais fraternal do que carnal. Foi Lytton, inclusive, o responsável por apresentar Leonard Woolf a Virginia, com quem mais tarde veio a se casar.

De maneira geral, o Bloomsbury Group, formado por intelectuais, artistas, críticos e cientistas, todos com uma visão de mundo liberalista, chocou a sociedade londrina de sua época, pois contrastavam com os valores conservadores que remanesciam da era vitoriana, com suas ideias revolucionárias sobre feminismo e sexualidade, por exemplo. A maioria dos membros do grupo era masculina, muitos, inclusive, homossexuais. É claro que suas inovações também passaram pela literatura, que, em sua perspectiva, refutava as regras rígidas do romance vitoriano [tempos lineares], modelado por Dickens, Thackeray e Trallope. Era agora a era de Marcel Proust e James Joyce — chegamos ao modernismo.



*Lytton Strachey e Virginia Woolf*



O modernismo trouxe inovações para o romance — o fluxo de consciência, o uso do monólogo interior, do discurso indireto livre, da distorção do tempo e das perspectivas múltiplas e cambiantes. Esse novo modelo aparece não só em Proust e Joyce, mas também nos trabalhos de Ezra Pound, Gertrude Stein e, é claro, de Virginia [Woolf]. Ela alcança uma maturidade literária que faz com que seus personagens — aparentemente desinteressantes, sem nada de extraordinário, assim como as situações em que se encontram quando da narração — ganhem uma dimensão espetacular. A influência da psicanálise nas artes daquele momento muda o foco do modelo de representação naturalista e coloca em jogo o subjetivismo, a memória, os sentimentos e as divagações dos sujeitos representados, não só nas artes visuais — como podemos ver nos trabalhos cubistas de Pablo Picasso; fauvista, de Henri Matisse; e expressionista, de Egon Schiele —, mas também na literatura. É fato que a estética modernista provoca, no trabalho de Virginia, algumas misturas, invaginações — personagens fictícios se entrelaçam com pessoas de sua vida real; a narração onisciente se mistura com as narrações internas de seus personagens, os gêneros literários se misturam.

E, como se pode perceber, não só na sua caminhada como romancista, mas também como autora de ensaios críticos e contos, ou responsável por traduções e prefácio de algumas obras, tudo isso comprova que se trata de uma vida dedicada à literatura. [...] Portanto, o seu interesse por técnicas narrativas mais livres, mais fluidas, é atestado por seus ensaios críticos sobre o assunto ou por seu texto transgressor. Também o seu interesse por biografias [...] é reiterado em diversos momentos de sua caminhada, além de se perceber a sua familiaridade com os romances psicológicos russos, os quais teria se aventurado a traduzir. Além disso, o seu universo de criação egeria uma linguagem visual, tematizando a fotografia e a pintura, detendo-se em descrições plasticamente ricas em suas obras (ANASTÁCIO, 2006, p. 59).

Toda essa liberdade e experimentações podemos ver em várias de suas obras. Em *Mrs. Dalloway* (1925), a narrativa acontece em um único dia de junho, assim como em *Ulisses*, de James Joyce. O mundo de Clarissa Dalloway se funde e/ou espelha com o de Septimus Smith [uma provável representação da dualidade vivida pela autora?]. Septimus é marcado pelo trauma de guerra, não consegue conformar com a realidade, pula de uma janela num ato suicida [assim como Virginia o fizera]. Clarissa opta pela convencionalidade, pela normalidade, sem tomar a coragem de viver seu verdadeiro amor, um romance lésbico com Sally Seton. Em *To the lighthouse* (1927), há uma representação radical do tempo — dez anos de história são narrados em cerca de 20 páginas. Em *Orlando: a biography* (1928), uma única personagem abriga múltiplas identidades — homem, mulher, plebeu, aristocrata, cigano, inglês —, sem falar

na mistura dos gêneros literários. Já em *The waves* (1931), há pouca distinção entre as narrativas dos seis personagens principais — nessa obra, Virginia experimenta com a consciência coletiva, em que seis vozes se amalgamam em uma.

Os temas da vida de Virginia estão todos nessas obras. É inegável. A lesbianidade. A loucura. *A loucura do dia da folia do dia da loucura dos dias* de Virginia se revelava perto de concluir as obras que escrevia. Acredita-se que Leonard Woolf foi a pessoa que melhor a compreendeu e que foi de grande importância para atenuar as crises da esposa, pois lhe trazia equilíbrio [há quem conteste. Leonard também sofria de depressão, mas era a mulher a louca!]. Eles se casaram em 1912 — um contrato de fidelidade, sem troca sexual. Os abusos sofridos no passado pelos meios-irmãos criaram traumas profundos na vida sexual de Virginia. Embora tivessem tentado algumas vezes, a relação sexual nunca existiu. Num ato de amor, Leonardo e Virginia se casaram sem se casar. Dessa relação formou-se uma semente que daria muitos frutos: a Hogarth Press.

Para ocupar Virginia, distraíndo-a de problemas de saúde mental, Leonard comprou uma pequena impressora de segunda mão. Virginia passa então a se ocupar, também, de um trabalho manual [...] O casal começa, amadoristicamente, por publicar pequenos livros de pequena tiragem. Originais de escritores amigos e de alguns outros por estes indicados (BIVAR, 2008, p. 6).

A maioria dos trabalhos de Virginia foi publicada pela Hogarth Press, exceto seu primeiro romance, *The Voyage Out* (1915), publicado pela Gerald Duckworth and Company Ltd., editora de grande porte do meio-irmão. Na época, o maquinário da Hogarth não dava conta do volume escrito por Virginia, que contava com mais de 500 páginas. O casal chegou, inclusive, a receber o manuscrito de *Ulisses*, de Joyce, mas não puderam publicá-lo por falta de capacidade técnica, já que o livro era também muito volumoso. Entre figuras de destaque, publicaram o trabalho de Sigmund Freud, que o casal conheceu por volta de 1939. No entanto, entre as primeiras publicações estavam os trabalhos de T.S. Eliot e Katherine Mansfield.

As obras de Virginia exprimiam opiniões claras sobre o papel da mulher, mas ela não era uma ativista do feminismo, não estava no *front*, embora tenha feito parte do movimento sufragista. Segundo Denise Bottman (2013, s/p), tradutora da autora:

“Woolf feminista” foi uma criação posterior do feminismo nos anos 1960, meio como uma espécie de símbolo, uma precursora a mais para invocar. Não consigo me persuadir de que ela fosse uma “feminista”. Ela era basicamente

uma elitista torturada, e a questão de conseguir se desprender da fixação sobretudo paterna foi o grande drama de sua vida. O que vejo é que ela encontrava nas iniciativas e nas figuras feministas da época uma espécie de aceitação e respaldo para coisas pessoais bastante sofridas, que não conseguia resolver. Seus textos ditos feministas são essencialmente textos de circunstância, artigos, palestras, resenhas curtas; seu feminismo é, digamos, de segundo grau.

Talvez a sua morte a tenha conferido esta sobrevida feminista. Talvez pertencer a uma classe intelectual tenha concedido alguns privilégios a ela, inclusive o de praticar a arte da literatura:

Minha profissão é a literatura; e nessa profissão há bem menos experiências disponíveis para as mulheres que em qualquer outra [...] muitas mulheres famosas e muitas outras, desconhecidas e esquecidas, vieram antes de mim, aplainando a senda e orientando meus passos. Assim, quando chegou a minha vez de escrever, havia pouquíssimos obstáculos materiais no meu caminho. Escrever era uma opção respeitável e inofensiva. **A paz da família não era perturbada pelo arranhar de uma pena.** Não exigia nada das economias da família. Por dez xelins e seis pênis podia-se comprar papel suficiente para escrever todas as peças de Shakespeare — se essa fosse a inclinação de nossa mente (WOOLF, 2019a, p. 29, grifos nossos).

Se Virginia Woolf foi ou não feminista, não nos cabe indicar [quem sou/somos eu-nós para dizer o que o outro é ou deixa de ser?]. Mas é incontestável o fato de que sua literatura tenha deixado um legado para as feministas das gerações após a sua, principalmente depois dos anos 1960, como disse Bottman (2013). Pelo menos dois de seus textos — *Orlando: a biography* (1928) e *A room of one's own* (1929) — são, hoje, amplamente estudados na perspectiva dos estudos feministas e de gênero.

Começemos pelo ensaio de 1929, no qual, dentre várias argumentações, Virginia sentencia que, para escrever, uma mulher precisa de um teto — um local onde não possa ser interrompida, seja para lidar com afazeres domésticos ou, no sentido mais proibitivo da palavra, que não tenha acesso barrado ao conhecimento — e uma pensão de quinhentas libras por ano. O ensaio foi originado de uma série de palestras nas quais deveria falar sobre mulheres na ficção. Mas como falar de mulheres na ficção se elas não existem, ou melhor, foram/são impedidas de existir, pelo menos até o início do século XX? Ela fala, então, sobre a ausência das mulheres na ficção. Mas não é Virginia quem fala diretamente; ela cria umas personagens que falam por ela [uma espécie de Sócrates pela boca de Platão], e mais uma vez mistura ficção e realidade, ensaio [ou romance] e biografia, um tema que exploraremos noutra lugar deste texto.

De fato, os personagens e lugares [de *A room of one's own*] são todos versões disfarçadas ou delicadamente parodiadas da própria experiência de Woolf. “Fernham” é Newnham College, em Cambridge, onde ela deu palestras que foram a gênese do livro. A prima de Woolf, Katherine Stephen, era vice-diretora de Newnham, ela é a “Mary Seton” que explica a Mary Beton o motivo da faculdade para mulheres ser tão pobre. Sua mãe, “Sra. Seton”, teve treze filhos (na verdade a Sra. Stephen teve sete). A narradora, Mary Beton, mora em uma casa em Londres perto do rio. Antes de 1918, ela se sustentava com trabalhos abertos para mulheres de classe média não treinadas: jornalista social amadora, professora, trabalho clérigo. Então ela herdou 500 libras por ano de uma tia, também chamada Mary Beton, que caiu de um cavalo em Bombay. Woolf herdou 2.500 libras de sua tia Caroline Emelia Stephen, que teve uma vida muito menos romântica (SHOWALTER, 1999, p. 283 *apud* NEVES; NOGUEIRA, 2019, p. 30, tradução das autoras).

Há tanta mistura que não pode ser do nosso feitio traçar um limite entre verdade e criação. Todas essas Mary engendradas por Virginia podem estar no lugar de tantas Mary quanto sejam possíveis, e ainda, sob o signo de Mary podem estar todas as mulheres, pelo menos as mulheres inglesas contemporâneas de Virginia. Mas, como biógrafo da biografada, ainda arrisco dizer que todas essas Mary atravessaram os séculos [assim como atravessou Orlando], com algumas conquistas, mas com poucas grandes transformações [quase sempre dizendo sim à vida a morte, quase sempre resistindo].

Ainda sobre(a)vida de Virginia, sobra falar de Vita, ou Orlando. Em 1923, Virginia conheceu Vita Sackville-West [que herdou o nome do pai, mas não o do marido, tampouco herdou a casa do pai pelo simples fato de ter nascido *ela*; não herdou na vida vivida, mas herdou na vida inventada]. Em 1925 ficaram próximas. Elas tiveram um *affair*, houve uma traição, e disso resultou *Orlando*, uma biografia de Vita, um texto sobre a vida, o amor, o tempo, a literatura e sobre **transferências, trânsitos, transportes, transações e transformações** de vários gêneros de gêneros.

*Orlando* foi publicada [ou publicado?] em 1928 — *I'd better say Orlando: a biography was released in 1928* — e logo se tornou um grande sucesso. Virginia escreveu a obra [que por ora permanece uma incógnita], logo após a publicação de *To the lighthouse* (1927). *Orlando* foi, digamos, uma brincadeira da autora para descansar da densidade da obra que tinha acabado de escrever. Talvez toda a experimentação com o tempo em *To the lighthouse* tenha tido influência em *Orlando*, cuja trama abarca um período de quase três séculos e recorta a vida de Orlando (personagem) dos 16 aos 36 anos. Evidentemente, o tempo cronológico da obra não equivale ao tempo psicológico da/do personagem. Um dia, Orlando — *que nascera homem*,

*pois não podia haver indecidibilidade sobre o seu sexo* — desperta mulher. Também, o texto problematiza uma questão de gênero, não sem desconsiderar o tempo e os espaços: Orlando é-está(va)-foi homem-mulher.

Além de ficção, Virginia escreveu textos acadêmicos e jornalísticos, ensaios, artigos, diários e cartas, muitos dos quais ganharam publicações póstumas e contribuíram para a formação do espaço biográfico da autora. Em *Diários*, numa carta a Vita Sackville-West, datada de 9 de outubro de 1927, Virginia (*apud* TADEU, 2017, p. 219, grifos nossos) declara:

mergulhei a pena no tinteiro e escrevi estas palavras, como que automaticamente, numa folha em branco: Orlando: Uma biografia. [...] Suponha que Orlando acabe por ser Vita; [...] de repente ocorreu-me que **posso revolucionar a biografia numa única noite** e, assim, **se a ideia lhe agrada, gostaria de jogá-la para o ar para ver o que acontece.**

O projeto revolucionário da autora é, então, levado a cabo. Afrontosa, ela arranha a pena e rasura o cânone da época, a moralizante biografia vitoriana. Há mistura de gêneros [sexuais e literários], e é por aí que vamos nos aventurar ou amarrar.



*Virginia Woolf e Vita Sackville-West*

### 3.2 virginia desconstrutora, derrida desconstrutor

*“quando uma biografia é lida e posta de lado, uma cena resta clara, uma figura sobrevive nas profundezas da mente e nos faz sentir, quando lemos um poema ou um romance, um rastro de identificação, como se lembrássemos de algo que já conhecíamos.”<sup>10</sup>*

(VIRGINIA WOOLF, *The art of biography*).

Segundo Pereira (2008), o termo *biographie* ou *biography* só surgiu no final do século XVII, e o século seguinte marcou o ponto de virada na história desse gênero. Gênero que já era sem ser, já se anunciava num passado, para num futuro ser denominado de algo que nunca foi, mas que ainda assim terá sido seu nome, mesmo que sob rasura. Mas aqui me precipitei demais, beirei ao intraduzível e precisarei refazer os passos e um retorno [ou alguns].

A biografia é uma “narrativa em prosa, escrita e também oral, efetivada por um narrador, com foco numa personalidade histórica, realçando a vida desse indivíduo, bem como o prolongamento do seu caráter ao longo da existência” (MADELÉNAT, 1983, p. 18 *apud* PEREIRA, 2008, p. 119, tradução do autor). Como narrativa, aproxima-se da literatura e está sujeita a construções livres. Como relato, deve se prender à historicidade dos fatos e seus mecanismos de comprovação. Este seria o gênero instituído. Mas, novamente me adiantando, como não há pureza dos gêneros, a problemática do biográfico é que há tanto narração como relato do *bios* [vida]. Nem totalmente narração, nem totalmente relato. Há um lugar de

---

<sup>10</sup> “when a biography is read and tossed aside, some scene remains bright, some figure lives on in the depths of the mind, and causes us, when we read a poem or a novel, to feel a start of recognition, as if we remembered something that we had known before” (WOOLF, 2019c, p. 3277).

entremeio, *un récit*? (DERRIDA, 2003). A biografia é *un récit*? Um gênero dividido em que as partes pertencem sem pertencer?

Antes de se instituir como gênero, o que agora chamamos de biografia transitou por uma variedade de formas, desde a Antiguidade, passando pelo modelo de Plutarco, pelas (bio)doxografias<sup>11</sup> e hagiografias até chegar no *Dictionnaire Historique et Critique* (1696-1697), de Pierre Bayle, no fim do século XVII — conforme a classificação de Daniel Madelénat, este seria o paradigma clássico (PEREIRA, 2008). Ainda de acordo com a classificação de Madelénat, o século XVIII inaugurou o paradigma romântico-positivista, quando o gênero se constitui pela narração, prosa, assunto e pela real existência de uma personalidade, havendo, portanto, um intercâmbio entre literatura e história na forma de narrar (PEREIRA, 2008). Não é nosso objetivo percorrer toda a historiografia da biografia, se é que se pode falar em totalização. Situamos, então, e bem brevemente, a partir da perspectiva de Madelénat, uma herança de meu professor Mitidieri Pereira (2008), o lugar da biografia na história. Coube, aqui, fazer esta breve retrospectiva para poder falar da rasura que Virginia trouxe para o gênero.

Segundo a classificação de Madelénat, os primeiros anos do século XX marcaram a ruptura com o paradigma romântico e o início do paradigma moderno na biografia, que recorre às novas formas literárias, como o fluxo de consciência; à psicanálise de Freud; à revalorização da intuição; às filosofias do inconsciente, de Schopenhauer e de Nietzsche; à revisão da História, sobretudo da perspectiva alemã (PEREIRA, 2008; NEVES, 2002; GONÇALVES, 2011).

É aqui nosso ponto de partida [relembramos que é preciso contingenciar para não enlouquecer] — um espaço do entre, entre paradigmas, entre a biografia instituída (paradigma romântico) e a nova biografia ou a arte da biografia (paradigma moderno), como propôs Virginia. Se, no século XVIII, biografia e romance remetiam-se um ao outro, com as transformações do início do século XX, a biografia se aproximou mais da literatura do que da

---

<sup>11</sup> Forma em que os trabalhos de um autor eram transcritos por outro e na qual escreviam-se preâmbulos biográficos sobre as vidas dos filósofos, e/ou dos pré-socráticos. Uma questão problemática, pois, no processo de **transcrição**, o referente poderia sofrer um abalo, já que se caracterizavam por uma passagem de textos da oralidade para a escrita, assim como do grego para o latim (Cf. PEREIRA, 2008, p. 23-33). Algo interessante para pensarmos tanto a questão da tradução como a questão do biográfico proposta por Derrida (1985a, 1985b), quando afirma que não se pode separar o corpo e o *corpus* de Nietzsche — discussão que aprofundaremos na próxima seção.



história, em relação aos pontos de vista, tempos narrativos e tratamento das subjetividades (PEREIRA, 2008; NEVES, 2002). É neste “momento histórico da biografia” que se encontra o trabalho de Virginia. Aqui, especificamente, estudaremos o caso de *Orlando*, embora pudéssemos acrescentar *Flush* (1933) e *Roger Fry* (1940), todos com o subtítulo “*a biography*” [mas também suas obras enquadradas explicitamente como romances não deixam de ter relação com essa problemática do biográfico].

Avançamos e retornamos algumas vezes, e o fizemos talvez motivados por um modelo de escrita modernista, poliédrico, não linear, a-linear. A época vitoriana foi marcada pelo moralismo, pela submissão feminina e pela dominação masculina. O que já foi dito sobre os pais de Virginia não nos deixa negar. Sir Leslie Stephen [de quem Virginia herdou o interesse pela biografia] — além de escrever as biografias de grandes homens, como Samuel Johnson, Alexander Pope e George Eliot [espera! George Eliot não era uma mulher?] — compilou biografias de grandes nomes da história da Inglaterra como editor do *Dictionary of National Biography*; para esse ofício, contou com a ajuda de seu assistente, Sidney Lee, também biógrafo, estudioso de Shakespeare e figura que carregou adiante a herança deixada pelo mestre (GONÇALVES, 2011). Sobre a herança deixada por Sir Stephen Lee, lembrando o que dissemos junto com Derrida (2004), Virginia sobre ela é livre; e Lee, amarrado.

São essas figuras, principalmente Lee, que vão ser atacadas pela crítica da chamada nova biografia. Pelo menos receberão as críticas de Harold Nicolson [marido de Vita], Lytton Strachey [amigo de Virginia] e da própria Virginia. Se no modelo defendido por Lee deveria haver cuidado na escolha dos sujeitos biografados, homens letrados, para que fossem imortalizados (GONÇALVES, 2011), Virginia logo tratou de subverter esta lógica. Vita [uma mulher] é o modelo de Orlando [um-a sujeit(o)a não idêntic(o)a a si], e Orlando é imortal [imortal no relato-narrativa; imortalizado fora dele/a. Orlando é o hímen para ambos os gêneros de imortalidade]. Se os personagens da antiga biografia eram “ilustres”, na nova biografia eles passaram a ser pessoas “comuns”, e mesmo fora do comum, como é o caso de *Flush* [que teve Pinka — cocker spaniel de Virginia, um presente de Vita — como modelo].

Em *The new biography*<sup>12</sup>, Virginia (2019b) teoriza sobre a biografia tomando *Some People* (1927), de Harold Nicolson, como objeto — obra na qual Nicolson experimenta com

---

<sup>12</sup> Originalmente publicado em 30 de outubro de 1927, no New York Herald Tribune.

formas híbridas de ficção e (auto)biografia, ou *autobiografiction* (Cf. THIRRIARD, 2017). Mas, antes, ela coloca em xeque a concepção de Sidney Lee, de que o objetivo da biografia é a verdadeira transmissão da personalidade. Se — questiona-se ela — a verdade é sólida (como granito) e a personalidade intangível (como arco-íris), e se o objetivo da biografia é conciliar ambos, o problema aí está dado, pois fatalmente haverá falha do biógrafo.

A partir disso, arriscamos dizer que a tarefa do biógrafo é similar à tarefa do tradutor, marcada pelas leis de (im)possibilidade e (in)traduzibilidade, assim como por sobrevidas e transformações. Na velha biografia praticada por Lee, aponta Virginia (2019b), a verdade tem um poder quase que místico, e seus biografados, a exemplo de Shakespeare, são um tanto *dull*, enfadonhos. A justificativa de Virginia (2019b) para isso é que Lee falhou na escolha das verdades que transmitissem personalidade, legando ao biografado uma sobrevida; pois, para que ele brilhasse, para que sua personalidade reluzisse, haveria de haver transformação, mas de uma forma que as regras impostas pela vida de quem se escrevesse fossem respeitadas. Afinal, haveria de se manter uma certa identificação — a identidade una é impossível — com o biografado, pois ele precisa ser reconhecido. Os binômios apontados não se sustentam, pois tudo passa pela escrita e pela necessidade de traduzir.

A velha biografia — a biografia vitoriana, a herança preservada por Lee e transformada por Virginia, a do caminho mais fácil, a das verdades duras — sofreu um primeiro abalo em sua estrutura granítica com *The life of Johnson* (1791), de James Boswell, que liberou a vida da rigidez e pintou-lhe com as cores do arco-íris (WOOLF, 2019b). Antes de Boswell, o biografado era solene, nobre; depois dele, comum, simples, um soldado, por exemplo; antes o biógrafo não floreava, mas sim se perdia na verdade dos fatos — se se buscasse vida ali, pouco se a encontrava (WOOLF, 2019b). Com Boswell, dentro e fora se misturaram, a vida deixou de ser uma sequência de ações vividas ou trabalhos realizados, algo foi liberado, algo de caráter intangível, surgiu a personalidade (WOOLF, 2019b). Boswell abalou a convencionalidade do gênero biográfico, liberou-o de suas amarras, deu lugar à personalidade, e fez isso num momento de apogeu do romance, utilizando-se de suas formas de narrar; tendência que esmoreceu com a desesperança da Revolução Francesa e do ideário romântico, e que só voltou

a surgir no início do século XX, com autores como Lytton Strachey e Andre Mourois (WOOLF, 2019b; PENSANDO..., 2020<sup>13</sup>).

*The life of Johnson* abalou, mas não modificou o gênero; a obra abriu caminho para a nova biografia. No século XX, a biografia, da mesma forma que a poesia e a ficção, foi reconfigurada. Ela diminuiu de tamanho e o seu

ponto de vista foi completamente alterado. Se abrirmos um dos exemplares da nova biografia, sua simplicidade, sua frivolidade, nos torna imediatamente conscientes de que a relação do biógrafo com o biografado mudou. Ele não é mais o colaborador, solene e complacente, na servil tarefa de seguir os passos de seu herói. Seja amigo ou inimigo, admirador ou crítico, ele está em pé de igualdade. Em todo caso, ele preserva sua liberdade e seu direito ao julgamento independente. Além disso, ele não se limita a seguir cada passo caminhado. Elevado por uma pequena proeminência possibilitada por sua independência, ele vê o biografado esparramado sob seus pés. Ele escolhe; ele sintetiza; enfim, ele deixa de ser um cronista para se tornar um artista (WOOLF, 2019b, p. 4343, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Nesse sentido, o biógrafo narra a vida como se ela fosse um pensamento a-linear, vai e volta, edita, recorta, copia, cola, inventa, mergulha numa profundidade desconhecida, mesmo para a pessoa biografada, mistura-se nesse mergulho. É nesse lugar que Virginia (2019b) posiciona *Some People* (1927), de Nicolson, como a nova biografia. A obra de Nicolson, como a vemos a partir de Virginia, é um indecível<sup>15</sup>, e assim como a tradução, ela opera numa lógica do nem/nem — nem ficção, porque tem a verdade do fato; nem biografia, porque tem a liberdade da criação [e a verdade da ficção, a verossimilhança]. Nicolson não mistura só os gêneros, mas mistura-se a eles, rompe com a solenidade vitoriana, zomba do biografado, aponta suas falhas, e isso os torna humanos; ele reflete em si, aponta Virginia (2019b), cada personagem que biografava, e a vida mais sutilmente exposta é a sua própria.

---

<sup>13</sup> Informação de André Mitidieri, na palestra *Pensando o espaço biográfico e sexualidades*, transmitida pelo canal Prosa Filosófica com Aldinete Miranda, no Youtube.

<sup>14</sup> “The point of view had completely altered. If we open one of the new school of biographies its bareness, its emptiness makes us at once aware that the author’s relation to his subject is different. He is no longer the serious and sympathetic companion, toiling even slavishly in the footsteps of his hero. Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgment. Moreover, he does not think himself constrained to follow every step of the way. Raised upon a little eminence which his independence has made for him, he sees his subject spread about him. He chooses; he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist”.

<sup>15</sup> “Elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética” (SANTIAGO, 1976, p. 49).

Pois, a partir do século XVIII, entra em cena a figura do observador de segunda ordem, que observa a si mesmo enquanto observa o mundo ao seu redor (PENSANDO..., 2020). A alteração no ponto de vista, agora no século XX, como argumenta Virginia (2019b), dá lugar a uma escrita de vida que estimula o biógrafo a lançar mão de artifícios da ficção. Para Virginia (2019b), o biógrafo é impelido a misturar a “verdade dos fatos” com a “verdade da ficção”, utilizando uma lei de economia, ~~temperando~~ relevando ambos os elementos com equidade [lembra da lei de tradução? A mais apropriada e a mais apropriante possível?]. Mas isso tem um limite, ela mesma reconhece. Advertiu ela que não se podia informar um biógrafo que conseguiu conciliar o casamento improvável entre sonho e realidade, entre verdade e ficção, o casamento perpétuo entre granito e arco-íris, mas que a mistura de biografia e autobiografia performada por Nicolson, apontava para essa direção (WOOLF, 2019b).

Diante disso, lançamos nossas próprias perguntas sobre o problema do biográfico. Se a verdade pura é inverossímil [há pureza de verdade?], editar a solenidade, como faziam os vitorianos, não era ficcionalizar o biografado? Dizer a vida é dizer os fatos ocorridos numa sequência cronológica, do nascimento à morte, elencando os *milestones* dessa vida para transmitir sua personalidade? Para isso, convocamos Derrida (1985a, p. 4-5), para falar conosco e com Virginia:

Um discurso sobre a vida a morte deve ser algo que está entre o *logos* e o *gramme*, entre analogia e programa, e também entre os divergentes sentidos do programa e da reprodução. E desde que o que está em jogo é a vida, o traço que liga o lógico ao gráfico deve também ligar o biológico ao biográfico, o tanatológico ao tanatográfico. [...] todas essas questões estão agora sendo reavaliadas — todas, a saber, o biográfico e o *autos* do autobiográfico (DERRIDA, 1985a, p. 4-5, tradução nossa).<sup>16</sup>

Na leitura de Virginia em *The new biography*, lemos um abalo à biografia — mais eficaz do que o de Boswell e na qual ela está inclusa —, que a conduzirá a um deslocamento sobre sua concepção do gênero em *The art of biography*, que apresentamos a seguir. O que lemos em Virginia parece ser o que ela lê em Nicolson, que lê os seus biografados misturando-se a eles. Estamos todos misturados, preenchendo as lacunas que os textos/sujeitos lidos não fornecem.

---

<sup>16</sup> “A discourse on life/death must occupy a certain space between *logos* and *gramme*, analogy and program, as well as between the differing senses of program and reproduction. And since life is on the line, the trait that relates the logical to the graphical must also be working between the biological and biographical, the thanatological and thanatographical. [...] all these matters are currently undergoing a reevaluation — all these matters, that is to say, the biographical and the *autos* of the autobiographical”.

Assim, tanto o *bios* quanto o *autos* do biográfico são problemáticos e da mesma natureza, porque pressupõem a totalidade da vida, mas a biografia [tanto quanto a tradução] é um constante vir a ser, já que os eus envolvidos nela estão em trânsito. Espera, agora eu quero outro eu. É o que vamos ver a seguir.

Mas antes, uma pausa. Espera, um alerta! Nomeamos esta seção da dissertação de **virginia desconstrutora, derrida desconstrutor**, pois, desse casamento sem casamento, vemos uma filiação no pensamento da novelista-biógrafa e do filósofo-literato sobre um lugar de entremeio, entre arte e vida, entre *physis* e *tekhnè*, entre biografia e romance, entre os gêneros — os gêneros não devem se misturar, mas há mistura de gêneros.

Doze anos depois de ter publicado *The new biography*, Virginia retoma sua reflexão sobre a biografia em *The art of biography*.<sup>17</sup> Nesse texto, ela problematiza se a biografia é mesmo uma arte e o porquê de ela ter uma alta taxa de mortalidade [ou pouca sobrevivência]. Será por que a biografia, se “comparada com as artes da poesia e da ficção, é uma arte jovem”? (WOOLF, 1999c, p. 3270)<sup>18</sup>. Mas o que temos aqui não é uma mão que, com um movimento, escreve e, no mesmo movimento, apaga?

— *A biografia é mesmo uma arte? Comparada com outras artes, é uma arte jovem!*

Virginia (2019c), sobretudo, continua a explorar sua inquietação sobre a (im)possibilidade de se misturar os fatos da vida com os fatos da ficção. Ela argumenta que a biografia é a mais restrita de todas as artes, pois o biógrafo está amarrado; o novelista, por sua vez, está livre:

Aqui, possivelmente, nos aproximamos dessa pergunta muito difícil e, talvez, mais uma vez, insolúvel: o que queremos dizer quando chamamos um livro de obra de arte? Em todo caso, aqui está uma distinção entre biografia e ficção — uma prova de que elas diferem na própria substância da qual são feitas. Uma é feita com a ajuda de amigos, de fatos; a outra é criada sem restrições, exceto por aquelas que o artista, por razões que lhe parecem convenientes, opta por obedecer. Isso é uma distinção; e há boas razões para pensar que, no

---

<sup>17</sup> Publicado originalmente em abril de 1939, na *Atlantic Monthly*. Todas as traduções para este texto apresentadas a seguir, nesta seção, são nossas.

<sup>18</sup> “compared with the arts of poetry and fiction, is a young art”.

passado, os biógrafos consideravam isso não apenas uma distinção, mas uma distinção muito cruel (WOOLF, 2019c, p. 3270)<sup>19</sup>.

Se a biografia vitoriana escondia as falhas e apagava os detalhes desmoralizantes dos seus biografados, se o biógrafo obedecia a essa lei de omissão — pois, “a maioria das biografias vitorianas são como as figuras de cera preservadas na Abadia de Westminster, transportadas em procissões funerárias pela rua: efígies que têm apenas uma ligeira semelhança com o corpo no caixão” (WOOLF, 2019c, p. 3271) —, isto é, se a biografia não expunha uma personalidade, mas a falseava; nos anos iniciais do século XX, o biógrafo ganhou mais liberdade, como foi o caso de Lytton Strachey. A *bios* ganhou vida. Ganhou vida, mas limites ainda se lhe impuseram.

Segundo Virginia (2019c), em *Eminent Victorians* (1918) — obra que deu sobrevida ao cardeal Henry Edward Manning, Florence Nightingale, Charles Gordon e Thomas Arnold —, Lytton foi exitoso ao produzir um trabalho alinhado com essa nova forma de escrever biografias. Os pequenos detalhes das vidas biografadas foram ficcionalizados ou realmente aconteceram? Este foi o burburinho provocado pela obra. O seu sucesso levou o autor a produzir dois outros trabalhos — *Queen Victoria* (1921) e *Elizabeth and Essex: a tragic history* (1928) —, os quais Virginia (2019c) aponta como exemplares dos limites da arte da biografia.

Por um lado, quem “pode duvidar, depois de reler os dois livros, um após o outro, que *Queen Victoria* é bem-sucedido e, por comparação, *Elizabeth and Essex*, malsucedido?” (WOOLF, 2019c, p. 3272).<sup>20</sup> Por comparação, de acordo com Virginia (2019c), *Queen Victoria* foi bem-sucedido porque Lytton se submeteu às limitações do gênero, a biografia foi tomada como ofício — uma biografia relevante, sólida, na qual ele usou do poder de seleção; mas a rainha Victoria era impossível de ser inventada, pois sua vida era pública e notória, todos conheciam tudo o que ela pensava e dizia, qualquer (in)verdade dos fatos podia ser verificada com facilidade, e isso “amarrava” a criação do biógrafo. Em *Elizabeth and Essex*, o [suposto] fracasso foi porque Lytton desprezou as limitações do gênero biográfico e o seu trabalho era

---

<sup>19</sup> “There, perhaps, we come within hailing distance of that very difficult, again perhaps insoluble, question: What do we mean by calling a book a work of art? At any rate, here is a distinction between biography and fiction—a proof that they differ in the very stuff of which they are made. One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions save those that the artist, for reasons that seem good to him, chooses to obey. That is a distinction; and there is good reason to think that in the past biographers have found it not only a distinction but a very cruel distinction”.

<sup>20</sup> “For who can doubt after reading the two books again, one after the other, that the Victoria is a triumphant success, and that the Elizabeth by comparison is a failure?”

livre como o da arte. Ao contrário de Victoria (1819–1901), a rainha Elizabeth I (1553–1603) era pouco conhecida, pois o tempo longínquo em que viveu obscurecia sua identidade, e isso permitiu que Lytton tivesse liberdade para criar e usar fatos como suporte para sua criação (WOOLF, 2019c).

Por outro lado, “parece que, quando comparamos os dois livros, não foi Lytton Strachey o malsucedido, mas sim a arte da biografia” (WOOLF, 2019c, p. 3272)<sup>21</sup>. Em *Elizabeth and Essex*, ele mistura biografia e arte — Elizabeth I não era nem real como Victoria, nem fictícia como *Falstaff* ou *Cleopatra*, adverte Virginia (2019c). Aqui, novamente, vemos, no pensamento de Virginia, uma lógica do nem/nem — nem fato, nem ficção —, um *double bind*: muito pouco era conhecido sobre a rainha Elizabeth I, portanto era preciso inventá-la; alguma coisa era conhecida sobre ela, por isso a informação passaria pelos critérios de autenticação [lembra de situação semelhante vivida por Shylock? Eis que Virginia apresenta a aporia da biografia: nem totalmente traduzível, nem totalmente intraduzível; nem granito, nem arco-íris].

Sendo assim, a rainha [Elizabeth I] se move em um mundo indecidível, entre fato e ficção, nem personificada, nem despersonificada. Há uma sensação de ausência e persistência, de uma tragédia sem crise, de personagens que se encontram sem se encontrar.

Se este diagnóstico for verdadeiro, somos forçados a dizer que o problema está na própria biografia. Ela impõe condições, e tais condições são que ela deve ser baseada em fatos. E, na verdade, entendemos por fatos biográficos aqueles que podem ser verificados por outros que não o artista. Se ele [Lytton] inventa fatos como um artista os inventa — fatos que ninguém mais pode verificar — e tenta combiná-los com fatos de outro gênero, eles se destroem uns aos outros (WOOLF, 2019c, p. 3274)<sup>22</sup>.

Consideremos, então, as seguintes proposições de Virginia (2019c): se ao se tocarem se destroem, porque não se pode conciliar os dois mundos, parece que o biógrafo [diferencio: tradutor] precisa tomar uma decisão [sentenciar uma pena, *l'arrêt arrêt l'arrêt*] e ainda se

---

<sup>21</sup> “But it seems too, as we compare them, that it was not Lytton Strachey who failed; it was the art of biography.”

<sup>22</sup> “The Queen thus moves in an ambiguous world, between fact and fiction, neither embodied nor disembodied. There is a sense of vacancy and effort, of a tragedy that has no crisis, of characters that meet but do not clash.

If this diagnosis is true we are forced to say that the trouble lies with biography itself. It imposes conditions, and those conditions are that it must be based upon fact. And by fact in biography we mean facts that can be verified by other people besides the artist. If he invents facts as an artist invents them—facts that no one else can verify—and tries to combine them with facts of the other sort, they destroy each other.”

conformar com ela; se *Elizabeth and Essex* falha, ela também libera a biografia para uma evolução; se a biografia tem um limite, e o limite são as verdades dos fatos, o biógrafo deve ter acesso a todos os fatos; se os fatos não são verdades científicas, eles sofrem deslocamentos no tempo e nas interpretações; se, por um lado, o biógrafo depende dos amigos e de documentos fornecidos por eles para biografar e, por outro, se o artista está livre para criar personagens que só ele pode autenticar, o problema do biográfico se torna difícil de solucionar.

O artista, no auge de sua imaginação, expõe aquilo que é, de fato, perecível; ele cria com o que é durável; mas o biógrafo deve aceitar o perecível, estruturá-lo e incorporá-lo na própria estrutura do seu trabalho. Muito perecerá; pouco sobreviverá. E assim chegamos à conclusão de que ele é um artesão, e não um artista; e seu trabalho não é um trabalho de arte, mas algo de entremeio (WOOLF, 2019c, p. 3276).<sup>23</sup>

Em todo caso, deverá haver autenticação, se não do autor, do leitor [mas o autor também é um leitor]. Virginia parece propor, então, uma otobiografia, um texto que deve ser autenticado pelo outro, mesmo que seja um eu como um outro. Tanto em *The new biography* como em *The art of biography*, ela fala de uma identidade não idêntica a si do texto, de um lugar de entremeio e lança a biografia para o indecível. A biografia [é e não é] como a indecibilidade, como *khôra*. Mas o que é a biografia? E *khôra*?

Na leitura de Nascimento (2015, p. 294) [que agora também é minha, mas sem ser], sobre a leitura de Derrida, sobre a leitura de Platão, “o discurso sobre *khôra* permanece indecível entre dois gêneros do discurso (nem *lógos*/nem *mýthos*)”, nem relato, nem narrativa, “e entre dois gêneros de ser (nem sensível, nem inteligível)”, nem autenticação/nem invenção.

Ora, o que se diz de *khôra* é que esse nome não designa nenhum dos tipos de ente conhecidos, reconhecidos ou, se se preferir ainda, *recebidos* pelo discurso filosófico, isto é, pelo *logos ontológico* que faz a lei no *Timeu*: *khôra* não é nem sensível nem inteligível. Há *khôra*, podemos mesmo nos interrogar sobre sua *physis* e sua *dynamis*, ao menos, ao menos nos interrogar provisoriamente a seu respeito, mas o que *há* aí não está (DERRIDA, 1995, p. 21, grifos do autor).

*Khôra* não tem tempo nem lugar. Tem lugar, sem ter, como a desconstrução. Desloca-se e descentra-se no mundo, portanto não se deixa traduzir. Nunca se presentifica. Aí vem

---

<sup>23</sup> “The artist’s imagination at its most intense fires out what is perishable in fact; he builds with what is durable; but the biographer must accept the perishable, build with it, imbed it in the very fabric of his work. Much will perish; little will live. And thus we come to the conclusion, that he is a craftsman, not an artist; and his work is not a work of art, but something betwixt and between”.



*khôra*; não, *khôra* não vem. Não se pode determinar, nomear, encerrar *khôra* em um gênero, pois *khôra* transborda a própria lei de gênero. *Khôra* chegou como um nome, ganhou lugar, mas sem ter — estrangeira, resta intraduzível [uma promessa].

Agora, outra tradução vai começar. Vimos que Virginia, no começo do século XX, antecipou questões sobre o biográfico, mas... *agora vamos fazer um pacto com Lejeune. Espera, espera! Vamos repensar a assinatura e o nome próprio com Arfuch. Não, não! O ouvido, dá o ouvido! A quem? A Nietzsche? Derrida?*

### 3.3 o corpo e o *corpus*

Como já vimos, as diversas formas biográficas que compunham o caldeirão do que Madelénat nomeou de paradigma clássico mudaram de panorama com a chegada do século XVIII, quando se instituiu o gênero biográfico, mas os artifícios retóricos e o caráter mais ou menos literários dessas construções foram mantidos (PENSANDO..., 2020). Portanto, houve mistura. Na **transferência**, na **transição**, na **transversão**, houve contaminação. Uma transformação que instituiu o gênero, ou os gêneros: biográfico/(auto)biográfico [uma transformação sem transformação, um pertencimento sem pertencimento?].

No século XVIII acenderam-se as luzes, a Revolução Francesa impulsionou movimentos de independência por todo o mundo, houve a consolidação do capitalismo e da burguesia e, conforme Arfuch (2010a), surgiu também um “eu” que deu luz ao gênero (auto)biográfico e um interesse por relatos de vida da esfera privada. As *Confissões* de Rousseau marcaram as especificidades dos gêneros literários autobiográficos, tensionaram a vida privada e a sua relação com o novo espaço social e promoveram um cenário de autorreflexão fundamental para o desenvolvimento do individualismo no Ocidente (ARFUCH, 2010a).

Esboçava-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um ‘eu’ submetido à cisão dualista” — dentre outros, o binômio **homem-mulher** deve ser destacado aqui —, “que precisava definir os novos tons da afetividade, o decoro, os limites do permitido e do proibido e as incumbências dos sexos, que, no século XIX, se consolidaram sob

o signo da desigualdade” [tudo o que já foi dito sobre as inequivalência dos sexos na vida/obra de Virginia discutida até aqui autentica esta informação] (ARFUCH, 2010a, p. 36).

Na literatura de ficção, o romance moderno vinha se consolidando com o surgimento das narrativas em primeira pessoa e com o “efeito de verdade” promovido pelo surgimento de um sujeito real; e também com representações do si mesmo em detrimento de representações míticas e/ou imaginárias, o que contribuía para a formação de uma esfera do íntimo privado e para promover uma mudança significativa nas relações envolvendo o autor, a obra e o público — este último considerado como copartícipe das narrativas biográficas (ARFUCH, 2010a).

Como biógrafo(a)-narrador(a)-tradutor(a) deste texto [eu-nós], entrego-me ao privilégio da edição. Então, vamos dar um salto no tempo, reter o que disse Arfuch e conhecer uma nova figura para pensar as grafias das *bios*. Ao retomar seu texto de 1971, *L'autobiographie en France*, em que inicialmente esboçou uma definição de autobiografia, Philippe Lejeune se esbarrou em diversos problemas teóricos que desafiavam a distinção entre literatura e autobiografia, pois não havia nada nos mecanismos textuais internos dos gêneros que os diferenciassem. Em 1975, em *O Pacto Autobiográfico*, o autor (re)define a autobiografia como “uma narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Lejeune (2008) convoca elementos externos à obra como estratégia para possibilitar uma leitura que distinga o texto como literatura de ficção ou (auto)biografia, e é justamente o (público) leitor que se torna o responsável por reconhecer o “eu” que diz eu; assim, propõe um pacto autobiográfico, uma chave de leitura ancorada no nome próprio como forma de atestar a identidade do autor do texto. Nesse sentido, o leitor é quem deve aceitar o pacto e reconhecer a autoria deste “eu”, conciliando, pois, os sujeitos do enunciado e o da enunciação; e deve haver, portanto, correspondência entre “eu” autor, “eu” narrador e “eu” personagem, que se compromete a dizer a verdade sobre sua vida (LEJEUNE, 2008). Tais sujeitos, afirma Lejeune (2008), podem ser identificados numa realidade extratextual, nas formas de *nome*, *assinatura* e *autor* presentes na capa e na folha de rosto da publicação, que apontam para uma pessoa real e geram certa coerência entre autor e texto.

Por sua vez, para compreender como se constitui o espaço biográfico e os seus jogos entre o eu e o outro, Arfuch (2010a, p. 55) problematiza o pacto autobiográfico ao repensar a

garantia do nome próprio e, ao afirmar que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”. Aqui, agora, formamos um bolso na teoria para ilustrar uma reflexão — entendemos que essa problematização é da mesma ordem daquela operada por Virginia em *Orlando*, no cenário da crise do biográfico que nos apresenta, particularmente pela divisibilidade de Orlando [talvez esta reflexão esteja pouco traduzível, talvez ainda não seja a mais relevante. Mas prometemos chegar lá].

Assim, para a atestação da identidade, *nome*, *assinatura* e *autor* não são unidades fixas para Arfuch (2010a), que corrobora o pensamento bakhtiniano de que é o valor biográfico — aquilo que organiza a narração sobre a vida do outro e a vivência de vida e a narração da própria vida por nós mesmos — que impõe uma ordem à própria vida e à vivência caótica da identidade. Nesse sentido, segundo a autora, é na construção da narrativa que a vida ganha sentido e forma, pois é a narrativa mesma que outorga forma àquilo que é informe, admitindo uma relação possível entre os tempos do mundo, de vida, do relato e da leitura:

O tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo. Falar do relato [...] não remete apenas a uma disposição de acontecimentos — *históricos ou ficcionais* — numa ordem sequencial [...] mas à *forma por excelência de estruturação da vida* e [...] da identidade, à hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade “transcultural”. (ARFUCH, 2010b, p. 112, grifos da autora).

A existência não pode ser comunicada, mas cada “eu” tem algo a comunicar de si mesmo, a partir de um lugar de enunciação único, no qual sua identidade é dada pelo testemunho (ARFUCH, 2010b). No entanto, o testemunho é marcado pela instabilidade do referente, que já não está mais presente no espaço-tempo experienciado pela testemunha. Há um abismo entre o espaço-tempo do fato ocorrido e o de sua narração, que se dá como uma forma de recomposição dos fatos. Desta forma, a identidade do testemunho vai acontecer sempre no segredo, que supostamente só existe na memória da testemunha (DERRIDA, 2000b). De novo, outro bolso — no texto de Virginia, o segredo é monumentalizado pelo insólito temporal, pela configuração do eu (que é homem-mulher) narrador(a)-biógrafo(a), que põe em questão os gêneros (textual-sexual).

Antes de mais nada, um discurso proferido já está em ruptura com o seu contexto de produção, fadado a ser lido em um contexto diferente do qual foi inscrito, havendo, pois, um espaçamento entre o tempo da escrita e o tempo da leitura (BENNINGTON, 1996) [o tempo, lembremos do que disse Bottman (2013), fez de Virginia uma feminista, que já era sem ser. Os estudos de gênero e os *Woolf studies* podem certificar essa assertiva]. É nessa distância, nesse espaçamento, que o “eu” vai se constituir como “verdadeiro”, já que é o outro quem vai contra-assinar e garantir o eu (*autos*) da biografia (DERRIDA, 1985a, 1985b). Assim é que “deve-se, então, repensar a leitura como uma relação de assinatura e de contra-assinatura, o que permite pensar no que um texto permanece *essencialmente* aberto ao outro (à leitura). A assinatura do texto reclama a contra-assinatura do leitor, como acontece com toda assinatura” (BENNINGTON, 1996, p. 117, grifos do autor). Isso contraria, então, a noção clássica de autobiografia, cuja autenticidade está fundamentada na verdade dos fatos de vida experienciados pelo “eu” que narra.

Desse modo, a leitura do escrito “original” passa a ser — repetindo o que apontamos anteriormente sobre a tradução — um original que tem garantida a sua origem de sentido no contexto de sua leitura, e não no de sua produção, provocando um efeito de um original não idêntico a si mesmo (SISCAR, 2001). O sujeito, então, se constitui pelo discurso. O “eu” de quem enuncia só vai existir e ser tomado como verdadeiro pelo outro que o lê, pela contra-assinatura do outro.

Derrida (2000b) diz que não se poderia usar a literatura, e principalmente a ficção, como testemunho, mas que todo testemunho já está sujeito à possibilidade de ficção, simulacro, dissimulação, mentira e perjuro, e se caso valesse como prova, perderia seu valor justamente por causa desta sua possibilidade de ficcionalização. Juridicamente, é necessário que haja provas para um certo acontecimento, mas a prova é impossível de ser capturada no testemunho, já que este assume o caráter de segredo, um segredo revelado, mas que está acessível somente à testemunha (DERRIDA, 2000b).

Por este ângulo, torna-se problemático dar garantias de que a narração de um acontecimento da vida de um determinado “eu” seja capturada, mesmo em um gênero denominado (auto)biografia, pois nem mesmo quem diz “eu” pode se autocertificar, garantir a unidade de sua identidade, uma vez que, vivido o acontecido, sua identidade terá cambiado e a

leitura que faz de si poderá ser contaminada pelas impressões dos jogos de interpretações circunscritos no aqui e agora da narração.

Um discurso qualquer, e neste caso um discurso sobre a vida, ou a escrita do “eu”, para ganhar força de significação, para ser provado, deve, incontestavelmente, compreender um outro, mesmo que seja o “eu” como um outro, e um contexto. Se em Derrida esta discussão tem um contexto, é ele o da leitura que o filósofo faz sobre a autobiografia em dois lugares: *Otobiographies: the Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name* (1985b) e *Roundtable on Autobiography* (1985a). O trabalho de Derrida, segundo Bennington (1996), sempre se dá em relação aos textos dos outros, principalmente os filosóficos. E o seu problema é amplo, pois desconstrói toda a tradição fonofalocêntrica. Nos textos acima referidos, o foco recai, especificamente, sobre a vida e a obra de Nietzsche.

Se, como já vimos, Derrida (2001) contraria a concepção clássica de autobiografia, é porque já a submeteu ao duplo gesto de inversão e de deslocamento do sentido da unidade desconstruída, como forma de não fixar o novo conceito a identidades em uma outra dualidade. Isto é, ele rasura<sup>24</sup> a ideia de autobiografia, quando problematiza a ligação entre vida e obra, ao criticar que a biografia de um filósofo seja um “*corpus* de acidentes empíricos, que deixa tanto o nome quanto a assinatura do lado de fora de um sistema que se ofereceria a uma leitura filosófica imanente” (DERRIDA, 1985b, p. 5)<sup>25</sup>. A noção de autobiografia, portanto, ignora completamente as reivindicações de um texto que ela mesma tenta controlar com determinações tradicionais que fundamentam os limites da escrita, e também da publicação (DERRIDA, 1985b). Confrontando, então, a tradição que critica, ele argumenta da seguinte forma: “Nós dizemos não a isso porque uma nova problemática do biográfico em geral e da biografia dos filósofos em particular deve mobilizar outros recursos, incluindo, no mínimo, uma nova análise

---

<sup>24</sup> Artificio da desconstrução para produzir um efeito polissêmico do termo riscado em um dado contexto, ou seja, uma palavra continua a ser usada, mas numa nova rede da significação. O exemplo clássico na reflexão de Derrida é o termo escrita/escritura — conferir Derrida (1973).

<sup>25</sup> As citações referentes a Derrida (1985a, 1985b) aparecerão no decorrer do texto com suas respectivas traduções, elaboradas tanto por Duque-Estrada (2014) como por Silva e Ferreira (2015).

“We no longer consider the biography of a “philosopher” as a corpus of empirical accidents that leaves both a name and a signature outside a system which would itself be offered up to an immanent philosophical reading — the only kind of reading held to be philosophically legitimate”. Tradução de Duque-Estrada (2014).

do nome próprio e da assinatura” (DERRIDA, 1985b, p. 5)<sup>26</sup> [mas essas questões ficam como promessa para serem desenvolvidas em outro lugar].

Seria problemático marcar uma separação nesta zona de indecidibilidade em que se entrecruzam vida e obra, pois, no pensamento derridiano, a autobiografia só pode estar assinalada no “espaço de um *entre*; um *entre* que, *pelo menos a princípio*, não se pode pensar senão como um *entre* a ‘vida’ e a ‘obra’” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 94, grifos da autora). Para pensar a autobiografia a partir desta perspectiva, deve-se levar em consideração essa zona fronteira através da qual se entrecruzam a obra e os fatos da vida do autor. Ao se fixar um limite, possibilita-se uma abertura para ultrapassá-lo; fixá-lo, pois, já é, de alguma maneira, deslocar-se pelos dois lados da fronteira, como no exemplo de Siscar (2000, p. 165), em que Derrida, dividindo o mesmo espaço com Bennington (1996) — dois textos, supostamente, um sobre a obra [escrito por Bennington] e outro sobre a vida [escrito por Derrida], correndo simultaneamente ao longo das páginas —, faz um “trabalho de pensamento e de escritura que não separa, nem confunde o pensamento e a biografia, o nome e a vida, a obra do espírito e os acontecimentos ditos reais”.

Essa fronteira, à qual Derrida (1985b) denomina de *dynamis*, opera nesse espaço do *entre*, numa lógica do indecidível, do nem/nem: nem ativa, nem passiva; nem fora, nem dentro. A *dynamis* não separa nem diferencia a vida da obra, mas as atravessa e as produz simultaneamente (DUQUE-ESTRADA, 2014). Ela não é

uma linha tênue, um invisível ou indivisível traço deitado entre a clausura dos filosofemas, de um lado, e a vida do autor já identificado atrás do nome, de outro. Essa fronteira divisível atravessa dois “corpos”, o *corpus* e o corpo, de acordo com as leis que nós só estamos começando a avistar (DERRIDA, 1985b, p. 5-6)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> “We say no to this because a new problematic of the biographical in general and of the biography of philosophers in particular must mobilize other resources, including, at the very least, a new analysis of the proper name and the signature”. Tradução de Silva e Ferreira (2015).

<sup>27</sup> “It is most especially not a thin line, an invisible or indivisible trait lying between the enclosure of philosophemes, on the one hand, and the life of an author already identifiable behind the name, on the other. This divisible borderline traverses two ‘bodies’, the corpus and the body, in accordance with laws that we are only beginning to catch sight of”. Tradução de Silva e Ferreira (2015).

Sugerindo que Nietzsche jamais desassociou seu nome de sua obra, Derrida (1985a, p. 45)<sup>28</sup> afirma que a linha que poderia marcar uma certa distinção entre vida e obra é incerta, que sua “marca se torna dividida: sua unidade, identidade se tornam deslocadas. Quando essa identidade é deslocada, então o problema do *autos*, do autobiográfico tem que ser totalmente redistribuído”, tanto quanto, podemos acrescentar, o *bios* do biográfico.

Voltando àquela ponderada concepção de Lejeune, que — na tentativa de resolver o problema sobre a indecisão interna do texto, que não se deixava tomar como biográfico ou literário — outorgou ao outro, por meio do seu pacto de leitura, a tarefa de dar autenticidade à narrativa do eu, assim como à proposta de Arfuch, ao repensar a garantia do nome próprio, pode-se perceber o movimento da rasura na ~~aut~~obiografia colocada por Derrida.

Quando rasura a noção tradicional de autobiografia, Derrida (1985a, 1985b) não descarta, nem poderia descartar, aquilo mesmo que constitui as características fundamentais do gênero, mas, depois de ter submetido a autobiografia ao duplo jogo da modificação e deslocamento, em um exercício da alteridade, é o outro, o ouvido do outro, que vai contra-assinar, autenticar, a verdade daquele que disse “eu”. Se, de certo modo, à medida que risca o *autos* [eu] e, em seu lugar, propõe um *oto* [ouvido/escuta do outro] ao biográfico — ~~aut~~otobiografia —, Derrida (1985a, 1985b) não oblitera o pacto autobiográfico de Lejeune, mas o leva adiante e o torna fundamental para entendermos a ruptura de fronteira do biográfico engendrada por Virginia em *Orlando: a biography*.

### 3.4 a dupla invaginação quiasmática das bordas (lei e indecidibilidade)

Nesses gestos de modificações e deslocamentos, nesses trânsitos, formam-se dobras. Um texto (ou gênero ou sujeito) solapa, encobre e recobre o outro. Para retomar o exemplo a partir de Madelénat, a biografia já era sem ser. Quando se a revelou, foi apenas relevada. Novamente, outra intraduzibilidade. Dito de outro modo, lemos em *Orlando*, de Virginia, uma dobra entre os gêneros do texto e dos sujeitos nele envolvidos.

---

<sup>28</sup> “this very line itself becomes unclear. Its mark becomes divided: its unity, its identity becomes dislocated. When this identity is dislocated, then the problem of the *autos*, of the autobiographical, has to be totally redistributed”. Tradução de Silva e Ferreira (2015).

Em *The law of genre*, Derrida (2011) parte da clássica diferença entre *physis* [natureza] e *tekhnè* [técnica — aqui a arte, mais especificamente a literatura] para discutir a origem e os limites do gênero — dada esta diferença, um gênero se constitui em oposição a outros gêneros. Num sentido clássico, podemos pensar na diferença entre os gêneros masculino e feminino. Mas em seu texto sobre a lei do gênero, Derrida (2011) lê *La folie du jour*, de Maurice Blanchot, para discutir o gênero do gênero, isto é, a que gênero o texto de Blanchot se enquadra no gênero literatura. Supostamente, o gênero de *La folie du jour* é um *récit*, que para nós, em português, pode ser traduzido como relato ou como narrativa — um indecível, assim como Orlando.

Essa separação dos gêneros, nos estudos literários, institui uma lei, e a lei é que os gêneros não devem ser misturados. Para Derrida (2011), quando se diz/ouve a palavra “gênero”, um limite se estabelece, e esse limite se dá justamente nas interdições determinadas de um gênero para o outro. Mas, a linha que os divide é a mesma que os junta, o que os coloca em uma situação de indecidibilidade: nem separáveis, nem inseparáveis.

Se o gênero for entendido como o resultado de seu *telos*, a pureza de sua identidade está destinada a não se misturar; no entanto, como o pensamento da desconstrução não pode ser tomado senão de forma aporética, Derrida (2011) questiona se esta linha entre os gêneros não estaria contaminada por uma contralei de impureza. De um lado, há, na lei de gênero, um traço de repetição que identifica um texto como pertencente a determinado gênero, marcando assim sua identidade. Por outro lado, Derrida (2011, p. 228-229, tradução nossa)<sup>29</sup> chama a atenção para uma lei da lei de gênero, que é, justamente, um princípio de contaminação ou lei de impureza, uma espécie de participação sem pertencimento a que estão submetidos os textos, na qual “um texto não poderia pertencer a nenhum gênero. [Pois] Todo texto participa de um ou de vários gêneros. Não há texto sem gênero; há sempre gênero e gêneros, ainda que tal participação jamais corresponda a pertencimento”.

Derrida (2011) usa *La folie du jour* como exemplo para apresentar sua interpretação sobre a (im)possibilidade, dificuldade ou indecidibilidade de classificação do gênero a que a obra pertence. A discussão se dá, primeiro, quando pondera sobre a primeira versão publicada do texto, na edição n. 2, da *Empédocle*, de 1949, em que o termo/gênero *récit* aparece tanto nos

---

<sup>29</sup> “a text could not belong to any genre. Every text *participates* in one or several genres, there is no [*pas de*] genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging”.



elementos textuais como nos paratextuais do referido periódico, com marcações que problematizam sua identidade. Primeiro, em relação aos elementos paratextuais, na capa do periódico, lê-se: *Maurice Blanchot/Un récit?* Depois, no sumário o nome do autor é mantido, mas a interrogação de “*Maurice Blanchot/Un récit?*” desaparece. Por último, no lugar destinado ao título do texto, a ordem se inverte e uma preposição é acrescida: *Un récit/par/Maurice Blanchot*. Já no texto em si, a loucura da/do personagem — do “eu” que “recita” a narrativa-relato de “*La folie du jour*” — atesta que não consegue se constituir como narrador-a e não consegue se identificar consigo ou lembrar-se de si mesmo/a suficientemente para recobrar a narrativa-relato-*récit*(?) que lhe cobram. Além disso, o termo, segundo Derrida (2011), parece não denominar um gênero literário, mas sim um tipo ou modo de discurso — um testemunho.

Nas cinco traduções brasileiras para o texto de Virginia, o subtítulo “*a biography*” [uma biografia] passa por transformações semelhantes às dos paratextos do trabalho de Blanchot. Esta situação cria um hímen entre o texto de Virginia e o de Blanchot. “Um texto lê o outro”; pode-se dizer, por exemplo, que *Orlando*, entre outros textos, lê *La folie du jour* e, “entre outros textos, reciprocamente. Cada texto é uma máquina de múltiplas leituras para outros textos” (DERRIDA, 2003, p. 38).

Além do mais, os elementos paratextuais adotados por Virginia causam, na composição da obra, um efeito de ironia, ao incluir, por exemplo, uma dedicatória a Vita — recurso que geralmente não ocorre no gênero biográfico — e uma seção de agradecimentos, na qual ela inclui personagens reais de diversos momentos históricos, gente da própria família, afetos e desafetos, formando uma grande rede de intrigas (TADEU, 2017). Todo esse aparato (extra)textual possibilita que o texto de Virginia pertença sem pertencer aos gêneros pelos quais transita. *A dynamis* atravessa o espaço biográfico de Virginia e Vita, a obra de ambas as autoras, amigas, amantes, “O Carvalho”/“*The Land*”, as cartas, diários, fotografias. O prefácio, por exemplo, não está fora, nem dentro; nem separado, nem confundido. As dobras que *Orlando: a biography* faz em torno de si mesmo engendram possibilidades de interpretação que só o outro, o leitor, poderá contra-assinar, porque Orlando é como *Khôra* (DERRIDA, 1995), participa sem participar de todos os gêneros e gêneros de gêneros, transborda os gêneros e precisa de um receptáculo, de contingenciamento para ~~se~~estar.

O “eu” da narração, no texto de Blanchot, inicia a narrativa, primeiro, contando a seus interlocutores o que havia lhe ocorrido — “*A récit? I began*”. No entanto, contraria a lógica da

narração: a cronologia. Na seção final do texto, depois de a ter elaborado, os interlocutores solicitam-lhe que vá direto aos fatos, e a voz narrativa retruca-lhes ao dizer que um *récit* não seria possível — “*A récit? No, no récit, never again*”. Dessa forma, ocorre um fenômeno que Derrida (2011) chama de dupla invaginação quiasmática das bordas, isto é, o texto se dobra em si mesmo, mistura-se a ponto de se tornar indecível. Dito de outra forma, há um relato dentro do relato [ou uma narrativa dentro da narrativa? ou uma narrativa dentro do relato? ou um relato dentro da narrativa?]. No início do *récit*, o texto se dobra, como se fora um bolso, para absorver este que se denomina o relato dentro do relato [ou narrativa dentro... *arrêtons-nous l'indécision... récit* de agora em diante] — e esta seria a invaginação da borda superior. Já no final do texto, quando diz não ser possível recontar os fatos, a voz narradora recita um trecho do *récit*, o que provoca uma invaginação da borda inferior do texto, que se cruza com a primeira. Este cruzamento é o quiasma, uma permuta entre os dois bolsos formados pelas invaginações superior e inferior, o que forma a dupla invaginação quiasmática das bordas. Desse modo, ocorre o que Derrida fala sobre participar sem pertencer e a (im)possível decisão de marcar um texto como de um gênero ou outro. Situação semelhante ao que já dissemos sobre os paradigmas clássico e romântico da biografia, e também é o que acontece em *Orlando*.

Esta leitura diz respeito ao gênero textual (discursivo ou literário), mas também às categorias feminino-masculino, pois o “eu” do *récit* de Blanchot, logo na primeira linha de *La folie du jour*, se apresenta como do gênero masculino, — em francês, “*Je ne suis ni savant ni ignorant*”<sup>30</sup>, numa dupla negação (nem/nem). Semelhantemente, o texto de Virginia (1983, p. 7) diz: “Ele — porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo”. De acordo com Derrida (2011), essa dupla negação dá passagem a uma dupla afirmação sem limites, forma um hímen consigo mesma e diz *sim, sim* para a vida a morte. Sete parágrafos depois, a dupla afirmação é atribuída “*quase sempre [às] mulheres, belas criaturas*”, que dizem *sim, sim* para a vida a morte, e abre espaço para uma relação inesperada:

---

<sup>30</sup> Eu não sou sábio nem ignorante. Em contraposição à forma feminina, “*Je ne suis ni savante ni ignorante*”.

Os *homens* querem escapar da morte, bizarra espécie [...]

Porém, encontrei pessoas que jamais disseram à vida, cala-te, e jamais à morte, parte. *Quase sempre mulheres, belas criaturas*. Os *homens*, o medo os persegue (BLANCHOT, 2017, p. 1, grifos nossos).

A vírgula de aposição em “*quase sempre mulheres, belas criaturas*” abre uma brecha para uma dupla afirmação: essas mulheres não são belas, mas podem dizer *sim, sim* para a vida a morte; e são belas criaturas, pois afirmam a vida a morte. Portanto, se faz uma dupla afirmação, que “*quase sempre*” é um atributo feminino, mas “eu”, do gênero masculino, pode ser uma mulher, e bela, pois não há nenhuma lei que lhe impeça de tal. Assim,

o gênero masculino é afetado pela afirmação por meio de um desvio aleatório que poderia sempre torná-lo diferente. Uma espécie de união secreta ocorreria aqui, formando um casamento inesperado (“hímen”), um casal improvável, pois nada disso pode ser regulado por uma lei objetiva, natural ou civil (DERRIDA, 2011, p. 242, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Derrida (2011) nomeia essa união secreta (hímen), marcada por “*quase sempre*”, como transexualidade. E esta mistura, vista pela ótica louca da diferença sexual, possibilita uma mistura dos gêneros literários e, portanto, engendramento dos gêneros sexuais. Em *Orlando*, essa transexualidade aparece de maneira mais explícita do que no texto de Blanchot. Orlando, que nascera homem, apesar do disfarce da moda da época: “Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: Verdade! Verdade! Verdade! E não podemos deixar de confessar: era mulher” (WOOLF, 1983, p. 81). Quase sempre, até o momento de sua transformação recém nomeada, Orlando era homem. Quase sempre, pelo menos até este fascinante momento de sua vida, uma biografia estava sendo escrita. Mas, quando se dorme homem e se acorda mulher, podemos dizer que isso é uma biografia? Um acontecimento improvável, mas não impossível. Se Orlando mudou de sexo, *Orlando* mudou de gênero? Orlando é agora uma narrativa?

Em *La folie du jour*, é o “eu” do *récit* quem dá à luz [*donne le jour*, no sentido de engendrar, uma expressão quase sempre ligada à maternidade] os representantes da lei — e mesmo a própria lei. No entanto, esta relação não pode ser senão paradoxal, uma vez que eles recebem justamente do “eu” louco/a (homem-mulher) autorização para regulá-lo/la: “É o ‘eu’

---

<sup>31</sup> “the masculine gender [genre] is thus affected by the affirmation through a random drift that could always render it other. A sort of secret coupling would take place here, forming an odd marriage (“hymen”), an odd couple, for none of this can be regulated by objective, natural, or civil law”.

sem o ‘eu’ da voz narrativa, o eu ‘despojado’ dele mesmo, aquele que não tem lugar, é ele quem lhes dá à luz, quem engendra esses homens da lei, permitindo-lhes ver aquilo que lhes diz respeito e o que não deveriam” (DERRIDA, 2011, p. 243, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Embora seus representantes sejam do gênero masculino, a lei mesma está, gramaticalmente, no feminino e é também representada, no texto de Blanchot, como um “elemento feminino”, que agrada sexualmente a “eu”. Conjuntamente, mesmo que esteja sujeito à lei, “eu” não se intimida por ela, sente-se atraído por ela, engendrando aí uma relação incestuosa, pois é ele quem lhe dá à luz. Além disso, sua (im)possibilidade de re-citar o *récit*, uma verdade sem verdade, exigida pela lei, assusta não só a seus representantes — uma vez que não lhes revela o que deveriam ver de direito, e não conseguem —, mas também à própria lei. Pois, neste jogo, não há unicidade nem do sujeito, nem do *récit* de Blanchot: eu [*je*], “a palavra mais impossível de *La folie du jour*”, é nós (“eu” [*moi*] e “ele” [*lui*]), eu-nós [*je-nous*], uma articulação [*genou*]<sup>33</sup>, uma mistura inseparável dos gêneros.

Nesse sentido, *Orlando* quebra a fronteira dos gêneros e performa uma lógica **trans** ao subverter os gêneros de múltiplas formas. Seja pela transformação sexual vivida por seu/sua personagem homônimo/a (Orlando é homem-mulher), situando a obra em um empreendimento feminista de sua autora; seja pelo tratamento experimental e pela liberdade criativa aplicados ao gênero literário — os gêneros dos gêneros se misturam, isto é, os gêneros sexuais e os gêneros textuais engendram. Dito de outro modo, Orlando é homem-mulher, subverte a lógica oposicional de gênero sexual e rasura a unicidade do “eu” ou do *bios* do gênero literário biográfico. Orlando é a *différance*.

A categorização da sexualidade dos sujeitos como masculina ou feminina é determinada por uma interpretação científica sobre sua anatomia, fisiologia ou genética (BUTLER, 2003; PERELSON; BRITO; VARGAS, 2018), mas aqueles sujeitos que não se encaixam nas identidades estanques masculina x feminina passam por um processo de indecidibilidade. Sobre

---

<sup>32</sup> It is the “I”-less “I” of the narrative voice, the I “stripped” of itself, the one that does not take place, it is he who brings them to light, who engenders these lawmen in giving them insight into what regards them and what should not regard them.

<sup>33</sup> *Genou*: joelho em francês.

isso, Preciado (2017, p. 29) diz que o sexo é uma tecnologia de dominação heterocentrada, e o gênero é prostético, “puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico”.

Dado que aquilo que se invoca como “real masculino” e “real feminino” não existe, toda aproximação imperfeita deve se renaturalizar em benefício do sistema, e todo acidente sistemático (homossexualidade, bissexualidade, transexualidade...) deve operar como a exceção perversa que confirma a regra da natureza (PRECIADO, 2017, p. 29-30).

Assim, essa compreensão se coaduna com o pensamento da *differánce*, pois, para Preciado (2017, p. 21), a contrassexualidade, “uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades”, não cria uma nova Natureza (homossexual, bissexual, transexual) [inversão da hierarquia], mas exige o fim da Natureza (heterossexual) como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros [deslocamento].

Orlando/*Orlando*, então, renuncia a uma identidade (sexual e mesmo de gênero) fechada e determinada naturalmente, como propõe Preciado<sup>34</sup> (2017, p. 21), pois

No âmbito do contrato contrassexual, os corpos [e onde houver a palavra corpos, diremos também *corpus*, pois o corpo se mistura ao *corpus*. *O corpo de Beatriz*] se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes. Reconhecem em si mesmos as possibilidades de aceder a todas as práticas significantes, assim como todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas.

Parodiando Preciado (2017), no âmbito de Orlando, o corpo do/a biografado/a-narrado/a [e onde houver a palavra corpo, diremos também *corpus*] se reconhece a si mesmo não como homem ou mulher, e sim como corpo falante. Reconhece em si mesmo/a a possibilidades de

---

<sup>34</sup> *Manifesto contrassexual* foi escrito em 2002, quando Paul B. Preciado ainda assinava Beatriz Preciado. Entendemos que o pensamento do filósofo é de grande valia neste trabalho pois se alinha às temáticas que discutimos sobre os gêneros de/em Orlando/*Orlando*. Orlando, como na argumentação de Preciado (2017), se recusa a uma identidade fechada, tanto que não consigo definir se italicizo ou não o nome intraduzível. “O nome próprio deveria assegurar uma passagem segura entre linguagem e mundo, na medida em que se deveria indicar um indivíduo concreto, sem ambigüidade, sem ser necessário passar pelos circuitos da significação” (BENNINGTON, p. 79-80, 1996), mas não parece ser isso o que acontece com Orlando. A própria obra do filósofo, que lemos em tradução, passa por transformação semelhante em relação aos elementos paratextuais, ou melhor, em relação à assinatura. Na tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, publicada pela n-1 edições, quem assina é Paul. Uma lógica trans novamente. Transformação do corpo de Preciado, transformação no *corpus* de Preciado. Agora, esta nota chega ao fim como um pedido de desculpas, pois toda a riqueza do trabalho de Preciado não pode ser traduzida aqui, se é que uma tradução, pelo menos uma tradução relevante, seja possível.

aceder a todas as práticas significantes, assim como todas as posições de enunciação, enquanto sujeito, que a história determinou como masculinas, femininas ou como relato ou narrativa. Orlando, de novo — quantas vezes repetiremos? — é a indecidibilidade.

Segundo Arfuch (2010b, p. 131-132), o espaço biográfico é marcado pela “coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência ‘real’”, e tais gêneros compartilham traços e formas de recepção e interpretação de seus acordos ou pactos de leitura. Ao considerar pertinente um jogo de remetimentos entre o espaço e o gênero, a autora corrobora o pensamento derridiano quando afirma que não há texto possível e legível fora de um contexto, assim como um dado contexto não pode saturar nem clausurar a potencialidade de deslizamento de um texto para outras instâncias da significação (ARFUCH, 2010b). Desse modo, o desafio de definir aquilo que é do espaço íntimo, privado ou biográfico, é o mesmo de definir fronteiras entre os gêneros e as vozes que os representariam (ARFUCH, 2010b).

Lado a lado com essa ideia, há, em *Orlando*, imbricações nas distintas posições que ocupam os sujeitos representados na obra, assim como nas vozes que os representam (narrador/a — biógrafo/a — autora). Virginia, uma mulher, autora, narra/biografa a vida/história de Orlando por intermédio da voz de um biógrafo/narrador. É possível, portanto, que as **transformações** que ocorrem em seu texto, de alguma forma, espelhem tanto sua vida como seus mapas conceituais. A autora, como já discutimos, herdou e transformou a biografia. Sobre este trânsito entre a vida e a obra, o espaço íntimo e o público, de Virginia, Saunders (2010 *apud* LEITE, 2019, p. 110) sugere que *Orlando* é

melhor entendido como um retrato imaginário, embora irônico, tanto de Orlando (que inclui Vita Sackville-West) quanto do biógrafo-narrador (que inclui Lytton Strachey) [...] “enquanto a história familiar e as fotografias são de Sackville-West, as características de Orlando são também de Woolf: especialmente bissexualidade e escrita.

Tais trânsitos corroboram nossa argumentação sobre a identidade **trans** dos gêneros. Se entendido como uma biografia de Vita, é preciso que façamos um pacto, ofereçamos nosso “ouvido” e acreditemos na suposta verdade apresentada no texto sobre a “biografada”. Poderemos atestar sua identidade em, pelo menos, três ilustrações inseridas na obra de Virginia

(2017)<sup>35</sup>, se a obra for lida no original ou se a tradução lida for a de Tomaz Tadeu (WOOLF, 2017); e em “*O Carvalho*”, poema que Orlando (re)escreve ao longo da narrativa-relato e que é uma transposição para o texto de Virginia do renomado poema-narrativo *The Land*, de Sackville-West, publicado em 1927. Além disso, se pesquisarmos o espaço biográfico de ambas as autoras, encontraremos subsídio para reconhecer algum traço de texto (auto)biográfico.

Embora o seu subtítulo — “*a biography*” — sugira o seu gênero literário, *Orlando* põe em xeque a suposta identidade entre os fatos e verdades da vida biografada; ademais, rompe com a própria identidade do/a biografado/a. Curiosamente, as traduções do texto para o português brasileiro, com exceção da de Tomaz Tadeu, apagam de seus projetos tradutórios não só o subtítulo “*a biography*”, mas também outros elementos paratextuais (ilustrações, índices e, às vezes, dedicatória a Vita) que Woolf fabrica para levar adiante seu empreendimento de revolucionar a biografia.

No caso em questão, Orlando/Vita, Virginia/biógrafo/a e o próprio espaço da obra estão em trânsito, de um gênero para outro. As transformações sofridas no corpo do texto estão intimamente ligadas às transformações ocorridas na sua exterioridade. Há trânsito e, portanto, mudança dos gêneros, dos contextos e das épocas, já que a cronologia de *Orlando* abarca quase três séculos de história.

[Orlando] Voltou à primeira página [de “O Carvalho”] e leu a data, 1586, escrita em sua letra de menino. Fazia agora perto de trezentos anos que trabalhava nele. [...] Ela tinha sido, como todos, um menino sombrio, enamorado pela morte [...] Mas, pensou, ela tinha permanecido, ao longo de todas essas mudanças, fundamentalmente a mesma pessoa (WOOLF, 2017, p. 155).

Orlando é a indecidibilidade, é uma única e mesma pessoa, que transita entre homem e mulher. Supostamente, um único e mesmo texto, que transita entre (auto)biografia e romance biográfico. A lógica **trans** apresentada em Orlando (obra e personagem) espelha-se em Vita, seu/sua modelo, já que ela (tra)vestia-se em roupas masculinas, um comportamento que chocava a sociedade londrina do início do século XX. Woolf segue a lei da biografia, mas ela transgride essa lei, porque, neste gênero, é preciso que a identidade do sujeito seja una, mas o “eu” de Woolf é homem-mulher. Se qualquer texto (ou sujeito) pode ser de qualquer gênero, e

---

<sup>35</sup> Conferir páginas 110, 158 e 196, respectivamente, em Virginia (2017).

se há sempre gênero e gêneros, como argumenta Derrida (2011), não há nenhuma natureza essencial, nenhuma lei de pureza que sustente e cristalice um texto (ou sujeito) em determinado gênero. O mesmo texto (sujeito) pode aparecer como pertencente a um e outro gênero, mas, ao invés de confundir a norma de gênero, ele confunde ou perturba a ideia de que a própria lei de gênero é pura, imutável. Não há, portanto, pureza dos gêneros. Nem em termos das diferenças sexuais, nem em termos literários.

Dito isto, se o problema inicial de Lejeune, em *L'autobiographie en France* (1971), era identificar diferenças entre características romanescas e biográficas, é porque ficção e história adotam os mesmos mecanismos de ficcionalização, havendo realidade da vida na literatura e ficção na história, tanto na natureza dos fatos como no tratamento das fontes e dos arquivos (ARFUCH, 2010b). Além de fragmentar o sujeito em *Orlando*, Virginia espaça o tempo, ficcionaliza as fontes, ao mesmo tempo em que credita veracidade a elas, incluindo nelas dados reais, com nomes de pessoas reais.

Embora Virginia (2019b) fale de uma dificuldade de mistura entre granito e arco-íris, nosso ouvido, nossa escuta, nosso pacto é autenticar a mistura dos gêneros. Uma mistura que não pertence a um ou outro gênero. *Orlando*, como *khôra*, é e não é um terceiro gênero, dá e não dá lugar ao relato-narrativa de Orlando. Se “*khôra* é um receptáculo, se ela dá lugar a” relatos ou narrativas, *khôra* não se torna o objeto de nenhum relato-narrativa, “quer [este/]esta se passe por verdadeira[o] ou por fabulosa[o]. Um segredo sem segredo permanece, a seu respeito para sempre impenetrável” (DERRIDA, 1995, p. 55).





*Vita*

Como na tradução, a (auto)biografia é o lugar da aporia. E uma biografia que se pretenda relevante deve operar numa lógica do entrelugar: nem totalmente granito, mesmo que haja todo o tempo e lugar para explicar o/a sujeito/a a biografar; nem totalmente arco-íris — nesse caso, a (auto)biografia sofrerá transformação [o trabalho de Lytton sobre Elizabeth I não nos deixa negar].

Em Orlando, há uma diferença, mas essa diferença/*différance* só se manifesta quando lida, interpretada, em um contexto, com texto, com ou sem paratexto. Não se pode assegurar uma pureza. Em Orlando, há uma homonímia entre nome, título, gêneros, e ela pode ser lida de múltiplas formas: homem, mulher, autobiografia, biografia, romance, personagem, Vita, Virginia, livro, literatura, manifesto feminista, filme, Tilda Swinton, dissertação... Orlando é a própria *différance*. Orlando é um substantivo, um nome próprio, mas parece fazer as vezes de verbo; verbo no gerúndio e em tradução. Então — se o entendermos como verbo, ação, processo, estado —, é ação, processo ou estado em movimento, em trânsito. Orlando orla, caminha pelas bordas, pelas margens.

Por um lado, o processo de desconstrução/tradução dialoga com a transição, a transformação e a indecidibilidade vivida por Orlando, que é ele e ela ao mesmo tempo, que está em constante tradução e indecisão por quem lhe julga/analisa/lê, que não é idêntico/a a si mesmo/a, que “não é normal, nem natural, tampouco é homossexual, andrógino[a] ou gay (SANTIAGO, 2017, p. 268). Por outro lado, *Orlando* também expõe os limites do gênero (auto)biográfico. Um romance que participa sem pertencer da (auto)biografia, ou o contrário, seja pelo apagamento das marcas externas (subtítulo e índice), seja pela indecisão provocada pelo próprio subtítulo da obra (*a biography*). Orlando parece se emaranhar numa rede de remetimentos infundáveis, para sempre indecidível. Orlando pertence e não pertence a vários gêneros em entrelace de uma rede sem origem.

Numa tarde, quando orlava em torno do fogo com os ciganos, “Orlando vendo o poente arder sobre os montes da Tessália, exclamou: ‘Que bom para comer!’ (Os ciganos não possuem expressão para ‘bonito’. Essa é a mais aproximada)” (WOOLF, 1983, p. 84). Como poderia, então, Orlando traduzir e compartilhar a beleza diante de seus olhos se não havia para isso um equivalente na língua de seus *hosts*? Nesse momento, a tradução se tornou a lei, o dever e a dívida. *Que bom para comer* traduziu sem traduzir a beleza do crepúsculo. Orlando se endividou. Orlando, *Khôra*, Babel? Podemos dizer que são todos indecidíveis? O que

movimenta a tradução e, na nossa tradução, também a (auto)biografia é a indecidibilidade. Orlando transita sem ter lugar de parada. *Precisamos parar. Let's stop. Arrêtons-nous ici. L'arrêt arrêt l'arrêt de la folie du jour d'Orlando.*

Afinal de contas, o que ou quem é Orlando... é bom de comer?

#### 4. ORLANDOS

Agora o prato de resistência. Deixei o de gosto mais relevado para o fim. Espera! Mas nem comecei e já se precipita agora a primeira indecidibilidade — se se escreve a quatro mãos, se se tem uma orientadora e se se discutiu e compartilhou com ela tudo o que foi e vai ser dito aqui, por lei, se se diz *Deixei o de gosto...*, a pessoa que está omitida na frase não é um eu singular? No entanto, esse eu é, pelo menos, duplo, um eu plural, é homem-mulher, orientando-orientadora, um eu-nós. *Comment vas-tu arrêter?* Deixarei a decisão a cargo de vocês — grafarei eu! Agora, sim, relevarei a meu gosto os/as Orlandos de Virginia, de Cecília e de Tomaz Tadeu. Há de surgir outros/outras Orlandos na leitura de eu-nós. Outra dificuldade se impõe e mais uma vez. Quando digo Orlandos, penso em *Orlando/Orlando* — Orlando é mais de um/a. *Com a breca!*, não consigo decidir se Orlando está no masculino ou no feminino. Quando é um, é outra. Quando é outra, é um. E assim vivo escolhendo. Há a lei, e a lei é clara, ou masculino ou feminino — ou relato ou narrativa, ou isto ou aquilo.

Nesta seção, analisarei duas traduções de *Orlando: a biography*, texto original de Virginia Woolf, publicado em 1928 — a de Cecília Meireles [*Orlando*], editada em 1948 e a primeira tradução brasileira da obra; e a de Tomaz Tadeu [*Orlando: uma biografia*], até o momento, a quinta e a mais recente, de 2015. Uma tradutora e um tradutor. Que efeitos terão o tempo e os sexos que lhes separam nas representações de Orlando, em suas tarefas tradutórias?

É certo que não se pode escapar da lei. A lei acadêmica me obriga a decidir os procedimentos metodológicos e os critérios que regerão esta análise, a saber, outras duas leis, a de tradução e a de gênero. *Orlando/uma biografia* é composto/a de seis capítulos. Os capítulos da obra foram organizados, nesta seção, em três subseções. Cada subseção aborda uma temática transversal que organiza a argumentação dos fragmentos do texto a eles correspondentes e selecionados por eu-nós para a análise, e estão apresentadas como se segue. Na seção **4.1 ele, sem dúvida... apesar da moda**, o tema transversal é indecidibilidade e corresponde ao primeiro capítulo da obra de Virginia. A seção **4.2 melhor confessar do que esconder**, correspondente aos capítulos dois e três de *Orlando*, aborda questões do gênero biográfico, a saber, rastros de ~~aut~~autobiografia, tempo, memória e otobiografia. Por último, na subseção **4.3 qual o êxtase maior? o da mulher ou do homem?**, que corresponde aos capítulos quatro, cinco e metade do capítulo seis de *Orlando*, a temática norteadora é a perspectiva trans dos gêneros. O restante do capítulo seis é apresentado fora da seção de análise [existe um fora?] — cuja temática

norteadora é desconstrução e unicidade por vir —, juntamente com o capítulo de encerramento, **5. Um *récit***, quando a dissertação é suspensa.

Mas as traduções, como elas podem seguir uma lei se a própria lei do texto original é louca, se nele mesmo se cometeu infração? A tradutora e o tradutor precisarão também infringir a lei? Além da própria diferença entre as línguas inglesa e portuguesa como barreira, que lhes impede e, ao mesmo tempo, possibilita e exige a tarefa de traduzir, há, sobretudo, uma dificuldade de dizer o gênero. Como já discuti na seção **2.2 título a precisar [*ceci n'est pas un titre*]**<sup>36</sup>, a tradução é sempre transformação e indecidibilidade; sendo assim, analisarei o corpo [que corpo é este — literário, biológico?] de Orlando em articulação com as diferenças entre as traduções e em aprofundamento, principalmente, com o *corpus* de Derrida (1973, 1976, 1985a, 1985b, 1991, 2000b, 2000b, 2001, 2003, 2004, 2005, 2006) e de Virginia (2019b, 2019c), apresentados nos capítulos anteriores.

Por motivos já esclarecidos, o fio que costura toda esta análise [que não deixa de ser uma tradução] é a própria indecidibilidade. Por isso, em alguns momentos, estará em evidência o gênero literário; em outros, o gênero sexual e outros gêneros de gêneros. O que vem a seguir é um jogo — *un jeu, a play* — entre homem-mulher, orientador-orientadora, tradutor-tradutora, filósofo-escritora, vida-literatura, original-traduções, homem-mulher, romance-auto[oto]biografia, passado-presente a se fiar. Essa indecidibilidade, porém, está em relação direta e só se permite ser vista com as dobras que os textos fazem. Nas dobras, os textos em leitura, como tecidos de traços, mascaram-se, disfarçam-se, uns aos outros (SANTIAGO, 1976). Pensemos os textos como mantas, umas imantando as outras. Quando se as dobram, umas por sobre as outras, vê-se a manta que está por cima, mas sem perder de vista as outras que se amantam.

A-trairei agora essas mantas. Conseguirei desdobrá-las? Se assim o quiser ler, se sobrepuser as dobras, se eu-nós permitir que se relevem as invaginações, se assinar um contrato para esta tarefa, conseguirei? Oxalá! [quando digo oxalá, relevo do árabe ou do iorubá?], conseguirei. Lá vai mais uma promessa.

---

<sup>36</sup> Ver p. 44-45.

#### 4.1 ele, sem dúvida... apesar da moda

Ele, indubitavelmente, era homem [quase, *he was a boy!*]. Não havia dúvida sobre o seu sexo; com certeza, masculino. Assim começa a biografia de Orlando, um jovem inglês de 16 anos, no ano de 1586, um fidalgo, aventureiro, poeta, apaixonado pela literatura: *He — for there could be no doubt of his sex*<sup>37</sup>. A sua primeira ação na biografia certifica o sexo ao qual pertence, pois brincava com sua espada, chicoteando a cabeça de um mouro que havia, como tantas outras, sido decepada do corpo que lhe pertencia. Arrancar cabeças de mouros de terras distantes e pendurá-las em casa, como trunfo dessas aventuras, era uma tradição da família dele. Mas *He/Ele* é, desde já, a primeira e mais impossível palavra de *Orlando*, porque, logo após a afirmação sobre o sexo, a frase continua — *though the fashion of the time did something to disguise it*. A moda do tempo, ou da época [as traduções não entram em consenso sobre *time*], permite que o sexo inquestionável de Orlando seja disfarçado, ou mascarado [mais uma indecisão]. Se há disfarce, se se mascara um corpo com roupas, artefatos antinaturais, só mesmo a interpretação do outro poderá dizer se aquele corpo é de homem ou de mulher, ainda que este outro seja um outro do mesmo eu. *Ele* encontra-se, então, despojado [*d*]ele mesmo. Abre-se em *ele*, em *he*, uma fissura, uma brecha, que dá passagem para uma diferença, digo melhor, uma *différance* — nessa passagem, pode-se ler: *ele/a, s/he*. Orlando é, portanto, *ele-ela*, uma verdade crua e difícil de engolir.

Como propõe Derrida em algum lugar, não há um fora do texto, tudo é texto, tudo é escrita, e quando uma coisa expressa, essa coisa já está marcada pela exclusão, pela (re)edição do pensamento em tradução, em constante movimento, sendo adiada, espacial e temporalmente — está na *différance*. Digo isso para anunciar um recorte do texto de Virginia que vem lá do capítulo três [*Vem! Vem! Vem traduzir!*], quando [*Verdade! Verdade! Verdade!*] Orlando,

---

<sup>37</sup> A partir daqui, apresento, em notas de rodapé, as citações do texto original (TO) e das traduções de Cecília Meireles (T1) e Tomaz Tadeu (T2) analisadas na borda superior. A autora e seus tradutores são informados, nas chamadas de referência, pelas suas iniciais. Respectivamente: TO = VW (WOOLF, 2018); T1 = CM (WOOLF, 1983); T2 = TT (WOOLF, 2017).

**TO:** “He — for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it — was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters” (VW, p. 3).

**T1:** “Ele — porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo — estava atacando a cabeça de um mouro, que pendia das vigas” (CM, p. 7).

**T2:** “Ele — pois não podia haver nenhuma dúvida sobre o sexo, embora a moda da época contribuísse para mascará-lo — estava golpeando a cabeça de um mouro que pendia das vigas” (TT, p. 11).

depois de um longo sono e de ter vivido muitas aventuras, espreguiçou-se e levantou mulher, não havendo, pois, dúvida sobre o seu sexo. Gostaria de adiantar aqui uma argumentação, gostaria de dizer tudo agora, mas, para não me comprometer demais na minha tarefa de tradutor [ou seria de biógrafo?], a melhor tradução que posso dar para Orlando, neste momento do meu relato [ou seria narrativa?] é — indecível!

Mas não quero me precipitar demais e dar um passo muito mais largo do que permitem as minhas pernas de escritor. Continuemos com a vida de Orlando, na flor de sua juventude, golpeando cabeças que pendiam das vigas de sua mansão. Os *fathers*<sup>38</sup> [embora seja tentador discutir a indecidibilidade deste termo — pais, ancestrais? —, decido por me prender à questão da genealogia de outra forma] de Orlando [ah!, o patriarcado] deixaram-lhe esta prática como herança. Mas o que fazer dessa herança? Como já vimos sobre a herança, sempre recebida, é preciso saber escolher e iterá-la, é preciso saber com o que ficar dela, ou o que dela transformar (DERRIDA, 2004). Os *fathers* [mas bem poderíamos dizer *mothers*] de Orlando tinham cavalgado por muitos campos estrangeiros, decepando inúmeras cabeças de muitas cores. *So too would Orlando, he vowed*. A partir desse ponto, está mais do que provado que o tal do significado transcendental não existe; se existisse, as diferenças entre *Outro tanto jurava Orlando fazer* (T1) e *Assim também faria Orlando, jurava ele* (T2) não seria possível. Mas trabalhem nas dobras.

Desdobrando esta primeira manta, esta mascaração da língua, podemos ver, com e através dela, outras nuances que também conduzirão a mais indecidibilidades. Numa segunda dobra, o juramento que é feito por ele, Orlando, corre risco de perjúrio. Essa história de perjúrios a gente já sabe como é [lembra do pobre Shylock? Deu o que tinha e tudo perdeu]. Ele, como já adiantei, será ela. Quando se muda de sexo não se muda de papel, ou melhor, de gênero [o que diriam Paul B. Preciado e Judith Butler sobre isto]? Poderá Orlando, atenta para que os

---

<sup>38</sup> **TO:** “Orlando’s fathers had ridden in fields of asphodel, and stony fields, and fields watered by strange rivers, and they had struck many heads of many colours off many shoulders, and brought them back to hang from the rafters. So too would Orlando, he vowed” (VW, p. 3).

**T1:** “Os pais de Orlando tinham cavalgado por campos de asfódelos e campos de pedra e campos regados por estranhos rios, e tinham decepado, de muitos ombros, muitas cabeças, de muitas cores, e tinham-nas trazido para as dependurar nas vigas. Outro tanto jurava Orlando fazer” (CM, p. 7).

**T2:** “Os ancestrais de Orlando tinham cavalgado por campos de asfódelo e por campos pedregosos e por campos banhados por estranhos rios e tinham arrancado muitas cabeças, de muitas cores, de muitos ombros, trazendo-as, na volta, para pendurá-las nas vigas. Assim também faria Orlando, jurava ele” (TT, p. 11).

panos não lhe caíam dos ombros de mulher, ocupar-se de espadas a decepar cabeças de cores mil? Pouco provável, embora as roupas tenham um fim de disfarce. Mas essa dobra nos leva a uma terceira, sobre outro gênero de gênero. Não bastasse a indecidibilidade do sexo de Orlando, por esse mesmo motivo, por esse acontecimento escandaloso, esta mudança de sexo coloca em xeque também o gênero literário. A promessa da biografia de Orlando como homem é quebrada quando ele/a se torna mulher. Adiantando o que vai ocorrer no capítulo três, a vida de Orlando só poderá ser contada a partir do relato do outro, através de documentos tão deteriorados, que não se sabe mesmo o que ocorreu nesse período que desafia as leis de gênero. Talvez aí só seja possível engendramento.

Feitas as observações iniciais sobre a nobreza e a respeitável árvore genealógica de Orlando, seu biógrafo passa, então, a descrevê-lo — um belo par de pernas [uma pena que precisará se preocupar em escondê-lo depois que as trombetas da verdade anunciarem que é mulher], um corpo bem feito, *um granadeiro, duro, bonito, masculino* [aqui engendro, repetindo em diferença. Nas suas notas de tradução, Tadeu (2017, p. 230) resgata, de um diário de Virginia, essa descrição — que eu transformo, em itálico — sobre Vita. Lembremos que Orlando é Vita]. Ele pondera que um rosto como o de Orlando, mais cândido e ao mesmo tempo sombrio, era impossível de ser encontrado, que a penugem pessegada de sua face intumescia-se de um vibrante escarlate; que os lábios eram finos, um traço! delicadamente repuxados sobre os dentes, alvíssimos, duríssimos como uma amêndoa; os olhos, ah! os olhos!]. Os atos de Orlando, suas aventuras, seus cargos, suas glórias, pareciam, exclama o biógrafo, ter sido ideados para serem recontados.

*Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet*<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> **TO:** “Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet” (VW, p. 4).

**T1:** “Feliz a mãe quem engendra, e mais feliz ainda o biógrafo que registra a vida de homem assim. Nem ela nunca se atormentará, nem ele terá de invocar o auxílio de romancistas ou poetas” (CM, p. 8).

**T2:** “Feliz a mãe que gera a vida de alguém assim; mais feliz ainda o biógrafo que a registra! Ela nunca precisará se atormentar; ele nunca sentirá necessidade de invocar a ajuda de romancista ou poeta” (TT, p. 12).



Feliz a mãe que *donne le jour a um homem/alguém assim. To bear: donner le jour*, gerar, engendrar. Essa rede de significantes, no contexto em questão, embora exponha a diferença entre as línguas, não diverge quanto ao papel da mãe, o de dar passagem. Nesse momento da narrativa [céus! Não era um relato, uma biografia?], Virginia [mas quem disse não foi o biógrafo?] nos coloca diante de uma incerteza ao enunciar *the life of such a one! — homem assim (T1) ou alguém assim (T2)?*

A mãe, como *khôra*, dá passagem a Orlando. Na mesma posição que a mãe estão os tradutores [como a linguagem é violenta e me obriga a dizer tradutores, quando há uma tradutora e um tradutor!], que dão passagem, em suas monolínguas, a *such a one! O/a biógrafo/a-narrador/a* coloca s[eu]ua tradutor/a diante de um impasse, que demanda decisão. Ele/a precisa *arrêter* a sentença, mas dar a sentença para a sentença não significa regular o sujeito dela, porque *Orlando* é a lei que rege o texto e a sua subversão. A lei do gênero em Orlando se desloca do masculino [um homem assim] não para o gênero que lhe faz oposição, o feminino [alguém assim?], ela não se prende à violência do binarismo. Posto isto, só podemos duvidar da mãe que diz que engendrou um filho, ou filha, pois a Natureza, um real masculino ou real feminino, recobremos Preciado (2017), não existe. Não há pureza dos sexos.

Como Orlando, sou insubordinado e extrapolo o limite determinado pela lei acadêmica para a metodologia de análise. Apresento agora uma situação curiosa, relevada por outra tradução para *Orlando*. Apresento um caso em que a indecidibilidade de gênero em *happier still the biographer* **transforma-se** na tradução de Jorio Dauster. Na contramão de todas as outras [quatro] traduções brasileiras para *Orlando [uma biografia]*, o tradutor marca a primeira ocorrência do termo *biographer*, no texto, no feminino — “mais feliz ainda *a biógrafa*” (WOOLF, 2014, p. 48, grifos meus). Depois, em consonância com os outros projetos tradutórios, Dauster adota o masculino universal até o final do texto toda vez que a expressão *biographer* é enunciada. Pode ter sido um erro. Não! um ato falho [o que diria Freud sobre os atos falhos? Deixemos isso para os psicanalistas]. Mas, podemos suspeitar, aqui, que a escolha do tradutor possa ter ocorrido devido à indecidibilidade provocada tanto pela ambivalência dos gêneros em *Orlando*, quanto pelo fato de a maioria dos substantivos não sofrerem marcação de gênero na língua inglesa. E, sobretudo, muito provavelmente [aposto], pela leitura que fez do espaço biográfico entrecruzado de Virginia e Vita.

Salta diante de nossos olhos esta abominável realidade, esta impropriedade do sexo que, supostamente, deveria estar delimitado como masculino ou feminino. Ao menos se essa anomalia comprometesse apenas o gênero que cobre o corpo *of the biographer of Orlando*. Mas não, ela também assombra outro gênero, aquele que mais engendra — o literário. Como o/a Orlando de Dauster sai de cena, retomemos a/os Orlandos em jogo.

Mas outra coisa chama a atenção, a felicidade da mãe e do biógrafo se encontram ameaçadas. Talvez suas felicidades sejam infelizes. *Never need she [a mãe] vex herself, nor he [o biógrafo] invoke the help of novelist or poet*, diz o biógrafo, depois de declarar a felicidade da mãe, aquela que engendrou Orlando, e do biógrafo [falaria ele de si mesmo?], que *records* sua vida [*record*, essa palavra de todas as indecisões, a deixarei em suspense, mas o/a leitor/a esperto/a já deve saber do que se trata]. Segundo Cooley (1990), nessa sentença, Virginia está satirizando não só a convenção sobre o gênero biográfico vitoriano, mas também a convenção social que responsabiliza a mulher por gerar a vida de um grande homem; e o homem, por biografá-la.

Mas o biógrafo [se é que *Orlando* é mesmo uma biografia] fala do biógrafo na terceira pessoa. Ele reflete sobre a própria tarefa do biógrafo. Pode o biógrafo fazer isso em uma biografia? Na “nova biografia”, assim como a denominou Virginia (2019b), sim, pois o biógrafo está em pé de igualdade com o/a biografado/a. Se isso for verdadeiro, podemos pensar que o biógrafo de Orlando pode ser uma biógrafa. Pois o trânsito entre os sujeitos e os gêneros que os diferenciam permitem que Virginia, certamente a autora, transite pelo corpo de Orlando, cobrindo seu próprio corpo ora como biógrafo, para criticá-lo; ora como biógrafa, para transformar seu/sua biografado/a; ora como narrador/a, para refletir sobre sua criação — sempre desestabilizando os papéis do/a escritor/a, do/a biógrafo/a [e conseqüentemente da tradutora e do tradutor] e suas tarefas, mas principalmente dos gêneros sexual e literário. O biógrafo, segundo *the biographer*, não precisará invocar a ajuda de romancistas ou poetas *to record* a vida de Orlando. Ele deve ser fiel aos fatos e contar com a ajuda de amigos (WOOLF, 2019c). Mas aí impõe-se a sina de sua tarefa... Infiel, mutável, volúvel! Ele abandona os amigos, estraçalha os fatos, rende-se ao esteticismo literário toda vez que Orlando para para pensar. Não há pureza dos gêneros. Nesse momento, *the biographer* não nos deixa outra alternativa a não ser sentenciar esta in/feliz constatação.

O eu que *records* a vida de Orlando [agora já não sei se digo *biographer* ou *narrator*] continua, então, a refletir sobre seus atributos físicos, mas Orlando se deixava assaltar por um “tumulto e confusão de paixões e emoções que um bom biógrafo detesta” (WOOLF, 1983, p. 8-9). Quando, portanto, a ação retorna para Orlando, ele [ainda é ele?] se senta à mesa, mergulha a pena no tinteiro e, arranhando-a contra o papel, escreve páginas e páginas. “O Vício, o Crime, a Miséria eram as personagens de seu drama” (WOOLF, 1983, p. 9).

Como todo poeta jovem, aventurava-se a descrever a natureza — olhou, então, através da janela [a janela, em *Orlando*, se apresenta, sempre, como uma brecha, uma manta, uma quina, uma dobra, um bolso, uma invaginação para (ante)ver repetições de um determinado elemento ou situação, mas sempre em *différance*. No corpo de *Orlando*, algumas passagens, de alguns capítulos, transitam para lá e para cá, remetendo-se entre si, dizendo quase a mesma coisa, quase do mesmo modo, mas o que resulta em algo com significação bem diferente. Um traço sem origem que tenta ser recuperado ali e acolá, que tenta dizer algo que já foi dito antes, mas que naquele momento encontra-se (di)ferido e deslocado] para tentar capturar, sem sucesso, o verde na natureza.

Há linguagem para isso? Como aprisionar em metro, ritmo e rima o fulgor da vida ardendo diante de nossos olhos? *Uma coisa é o verde na natureza [O verde na natureza é uma coisa]. Outra coisa, na literatura [O verde na literatura, outra]*<sup>40</sup>. Uma coisa é a tradução de Cecília. A tradução de Tadeu é outra coisa. Uma coisa é o que diz *the biographer* ou *the narrator* ou Virginia; outra é o que vê Orlando pela janela. Alguns 300 anos depois desse acontecimento, o biógrafo — vamos chamá-lo de biógrafo doravante, é um esforço muito grande tentar traduzir o intraduzível; então, onde houver biógrafo, fique à vontade para ler biógrafa, narrador, narradora, Virginia... — de Orlando, no capítulo final da escritura, quando ela para para pensar, mais uma vez é impelido a engendrar, cobrindo, na página, o espaço vazio da inação de Orlando com elocubrações de variados gêneros — como recitar o calendário ou

---

<sup>40</sup> **TO:** “Green in nature is one thing, green in literature another. Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces” (VW, p. 5).

**T1:** “Uma coisa é o verde na natureza; outra coisa, na literatura. Entre a natureza e as letras parece haver uma natural antipatia; basta juntá-las para que se estraçalhem” (CM, p. 9).

**T2:** “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” (TT, p. 13).

assoar o nariz. O testemunho é um segredo, mesmo para Orlando, quiçá para o pobre biógrafo que tente recompô-lo. Vida? Literatura? Como converter *physis* em *tekhne*? *Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces*. Não misturar os gêneros. Não misturarei os gêneros. Conseguirei? Terá conseguido o biógrafo? Não misturarei vida e literatura. Não misturarei original [a palavra original pertence a que língua — alemão, catalão, francês, espanhol, português, romeno?] *and translation*. Não misturarei romance e biografia. Mas quando tento capturar o que foi dito no original e nas traduções, mesmo quando posso comparar os textos na nota 39 acima, há algo que deixa transbordar uma natural antipatia; os originais [o que torna um texto original é a sua tradução] de Virginia, Cecília e Tadeu parecem nutrir, com a minha tradução, uma instintiva antipatia, pois não digo o que eles dizem, ou digo sem dizer. O meu dilema, agora, performa toda a indecidibilidade de Orlando e toda a problemática do biógrafo.

Este empreendimento de converter vida em literatura exaltou Orlando para outra atividade. Largou a pena, cruzou sua vasta propriedade de forma um tanto estabanada, evitando, como sempre, cruzar-se com outras pessoas. Tinha certo apreço pela solidão e por lugares solitários. Assim, depois de um longo silêncio, *he breathed at last, opening his lips for the first time in this record*<sup>41</sup>. *Record*, essa palavra de todas as indecisões remarca o traço indecível que sentencia Cecília e Tadeu a transformarem suas traduções. Mas antes disso, outra pausa, começemos pela questão do gênero sexual. Após sua taciturnidade, (entre)abrindo os lábios pela primeira vez *in this record, he [Orlando] breathed at last*. A lei da língua inglesa torna obrigatório o uso do pronome *he* na sentença, o sujeito deve sempre ser revelado, embora Orlando em pessoa seja um sujeito indeterminado. Mas não nos permite a língua portuguesa dizer sujeita indeterminada? E mais, não nos permite ocultar o sujeito? Essa última é a escolha de Cecília, omitir o sujeito (*he/ele*) — “*Estou só*”, *exalou por fim*, traduziu! Por sua vez, Tadeu delata o sujeito — “*estou só*”, *exalou ele, enfim*. Se retomarmos a lei de propriedade da tradução para este caso recém *recorded*, não há nada que perturbe as escolhas de uma e do outro. Se

---

<sup>41</sup> **TO:** “So, after a long silence, ‘I am alone’, he breathed at last, opening his lips for the first time in this record” (VW, p. 6).

**T1:** “Assim, depois de um longo silêncio, ‘Estou só’, exalou por fim, entreabrindo pela primeira vez os lábios nesta narrativa” (CM, p. 10).

**T2:** “Assim, após um longo silêncio, ‘estou só’, exalou ele, enfim, abrindo os lábios pela primeira vez neste relato” (TT, p. 14).

colocarmos em jogo a questão da fidelidade, podemos dizer de Cecília: *infiel! Infiel!* E de Tadeu: *fiel! Fiel!* Arrisco esse julgamento porque traduzo a tradutora como literata e livre, e o tradutor como teórico e [possivelmente] amarrado. Amarrado a Virginia, amarrado a Derrida, mesmo que inconscientemente, uma vez que é também seu tradutor.

Nesses quase dez anos em que venho traduzindo Virginia, acho que posso dizer que entrei na sua intimidade, artística, literária. Pareço reconhecê-la em cada passagem, em cada torneio de frase, em cada imagem inesperada.

E é essa intimidade que me faz prestar a máxima atenção a cada palavra, a cada combinação de palavras, aos seus jogos sonoros e imagísticos (TADEU, 2018, s/p).

Talvez eu possa estar distorcendo as palavras de Tadeu. Se for o caso, corro o mesmo risco de todo tradutor — falhar na sua promessa de carregar os sentidos de uma língua para outra [nesse caso, da monolíngua de Tadeu para a minha], ser infiel! Ser fiel ou infiel, já percebemos, quanto aos gêneros de Orlando é uma questão insolvável. Toda a indecidibilidade levantada por Virginia e que compromete Cecília e Tadeu e que vem à tona agora é em relação aos outros gêneros de *Orlando*. É a palavra, a unidade da palavra, da palavra *record*, que agora sai do suspense e entra no jogo da tradução. Quando (entre)abriu os lábios pela primeira vez, Orlando o fez nesta narrativa ou neste relato? Um *écrit*? Um *écrit*! Se o que vale da lei é que os gêneros não podem se misturar, eles já estão misturados. A identidade fragmentada de Orlando **transborda** o seu corpo biológico, psicológico, e **transforma** o seu gênero literário. Um relato dentro da narrativa ou um relato dentro do relato ou uma narrativa dentro do relato ou uma narrativa dentro da narrativa... um *écrit*, há de ser um *écrit*! O *écrit* não se deixa dominar por termos de oposição — é não binário.

Assim, depois de um longo silêncio, as trombetas anunciavam que a Rainha Elizabeth tinha chegado. Orlando precipitou-se encosta abaixo, ajeitou-se como pode, o mais rápido possível, tornando-se apresentável para a rainha. O tempo passou, e a rainha fez de Orlando seu tesoureiro, seu mordomo, seu amante, conferiu-lhe títulos, tornou-o ainda mais nobre, um Cavaleiro. Com o inverno e o gelo, enregelou-se o coração da rainha ao testemunhar uma traição de Orlando. Com uma moça da plebe? Talvez. Orlando transitava também entre classes. Experimentou a vida entre gentes menos nobres — guarda-caças, estalajadeiros, marinheiros. Cansado [talvez] desse gênero de vida, retornou aos privilégios da corte, agora regida pelo Rei

James, na qual era bastante aclamado. Quase se casara com três damas, até que veio a Grande Geada.

O rio, em Greenwich, que congelou em profundidade e extensão, foi transformado, por ordem do rei, em um parque de diversões, um carnaval. Então, no dia 7 de janeiro, por volta das seis da tarde, ao chegar no festejo do Rei James e sua corte, sobre o rio congelado, Orlando viu, saindo do pavilhão da embaixada moscovita, *a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity*<sup>42</sup>.

Quando lemos *Orlando* e o/a colocamos de lado, uma cena resta clara, uma figura sobrevive nas profundezas da nossa mente e nos faz sentir, quando voltamos a lê-lo/a, um rastro de identificação, como se lembrássemos de algo que já conhecíamos. *A boy* [um homem], certamente um rapaz de 16 anos, não havia dúvida sobre o seu sexo, embora a moda [era do tempo ou da época? Chronos devora a nossa mente...] contribuísse para o disfarçar [não! para o mascarar]. Outra invaginação, um bolso se forma, uma manta se dobra, a primeira frase de *Orlando* parece se reapresentar aqui. Mas lá, no *incipit*, tínhamos certeza de que se tratava de um *He/Ele* [não, não tínhamos; e ainda não temos, esse *Ele* é impossível]. Agora, essa figura, quem será ela? Rapaz? Homem? A tradutora e o tradutor não se decidem. Espera! Mas pode ser uma mulher — nisso concordam. Céus!, *whether boy's or woman's*, isso parece importar muito pouco agora para nós, para Orlando e para as traduções, já que as calças russas cobrem seu corpo e seu gênero, segundo Cecília, disfarçando-a; segundo Tadeu, mascarando-a. A curiosidade despertada em Orlando é a do mesmo gênero que, agora, enche a nossa mente de especulações. Qualquer que fosse o nome ou sexo da pessoa, é certo que ela exalava um

---

<sup>42</sup> **TO:** “He had indeed just brought his feet together about six in the evening of the seventh of January at the finish of some such quadrille or minuet when he beheld, coming from the pavilion of the Muscovite Embassy, a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity” (VW, p. 16).

**T1:** “Tinha acabado justamente uma quadrilha ou um minueto, pelas seis da tarde do dia 7 de janeiro, quando viu, saindo do pavilhão da embaixada moscovita, uma figura de homem ou mulher — porque a túnica solta e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo — que o encheu da maior curiosidade” (CM, p. 21).

**T2:** “Ele mal tinha se endireitado, pelas seis da tarde de sete de janeiro, ao final de uma quadrilha ou minueto qualquer, quando viu, saindo do pavilhão da embaixada moscovita, uma figura que, fosse de rapaz ou mulher, pois a túnica e as calças amplas da moda russa serviam para mascarar o sexo, despertou-lhe a maior curiosidade” (TT, p. 26).

inebriante olor de sedução, vê-la era como uma explosão de mil lamparinas incendiando o espaço.

Orlando explodiu! Metáforas e imagens, das mais abundantes, das mais extravagantes, espiralavam e formavam quiasmas na sua mente. *Chamou-a melão, pineapple* [ananás, abacaxi], *oliveira, esmeralda, e fox in the snow* [raposa na/sobre a neve], *tudo no espaço de três segundos; não sabia se a tinha ouvido, provado, visto ou all three together* [ou feito tudo isso junto/ou as três coisas juntas]<sup>43</sup>. A frase *all three together*, quando traduzida, não diz tudo o que deveria dizer, e resta a/o tradutor/a juntar algum sentido nela. Ou isto ou aquilo, ou isto ou aquilo; na tradução de Cecília é uma coisa, na de Tadeu é outra; a figura na natureza é uma coisa, na literatura é outra. Vida? Sim, Vida! Como traduzir a visão da sedutora figura quando não há linguagem que apreenda a experiência que agora Orlando testemunha [e que eu tento traduzir]? Repetindo Derrida (2000a, p. 19), “a tradução é sempre uma tentativa de apropriação que visa transportar para casa, na sua língua [...] o sentido mais próprio do original, mesmo se for o sentido mais próprio de uma figura, de uma metáfora [...] ou de uma indecível impropriedade”. Mas é o original, a indecível propriedade do testemunho de Orlando, que está em falta aqui.

---

<sup>43</sup> **TO:** “Images, metaphors of the most extreme and extravagant twined and twisted in his mind. He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds; he did not know whether he had heard her, tasted her, seen her, or all three together. (For though we must pause not a moment in the narrative we may here hastily note that all his images at this time were simple in the extreme to match his senses and were mostly taken from things he had liked the taste of as a boy. But if his senses were simple they were at the same time extremely strong. To pause therefore and seek the reasons of things is out of the question.)...” (VW, p. 16-17).

**T1:** “Imagens, metáforas das mais excessivas e extravagantes se entrelaçaram na sua cabeça. Chamou-a melão, ananás, oliveira, esmeralda e raposa na neve — tudo no espaço de três segundos; não sabia se a tinha ouvido, provado, visto ou feito tudo isso junto. Porque, embora, não devamos interromper nem por um momento a narrativa, temos de anotar aqui à pressa que, naquele tempo, todas as suas imagens eram extremamente simples por estarem de acordo com os seus sentidos, e se originarem principalmente de coisas que ele tinha gostado em pequeno. Mas os seus sentidos, sendo simples, eram, ao mesmo tempo, extremamente poderosos. Impossível, portanto, parar, procurando a razão das coisas...” (CM, p. 21).

**T2:** “Imagens, metáforas, das mais excessivas e extravagantes, se casavam e se emaranhavam em sua mente. Chamou-a melão, abacaxi, oliveira, esmeralda e raposa sobre a neve, tudo no espaço de três segundos; não sabia se a tinha ouvido, provado, visto ou as três coisas juntas (pois embora não devamos deter a narrativa nem por um momento, podemos, neste ponto registrar ligeiramente que todas as suas imagens, estavam, nessa época, em correspondência com os seus sentidos, simples ao extremo, e eram, em geral, extraídas de coisas cujo gosto tinham lhe agradado quando menino. Mas, se seus sentidos eram simples, eram, ao mesmo tempo, extremamente fortes. Deter-nos, portanto, para buscar as razões das coisas está fora de questão.)...” (TT, p. 26).

Entretanto, antes de chegar ao desfecho dessa cena, vou fazer uma pausa para discutir a pausa. *For though we must pause not a moment in the narrative...* diz o biógrafo. A primeira coisa que se anuncia é que não se deveria pausar *the narrative*, mas já foi pausada [traição do biógrafo], e o/a leitor/a terá que aguardar esta interpelação do biógrafo, e agora a minha. *Narrative*, assim como *record*, traz de volta a indecisão para a tradução. Mas em fidelidade a suas escolhas prévias, Cecília pausa a narrativa, e Tadeu o relato. Até aqui, *all two choices* já foram discutidas. O biógrafo complementa que precisamos observar, bem rapidamente, que, naquele tempo, todas as imagens de Orlando eram de extrema simplicidade, pois refletiam seus sentidos e *taken from things he had liked the taste of as a boy*. A minha pausa chama a atenção para a tradução de *taken*. As imagens se **originaram** (CM) ou **foram extraídas** (TT) de coisas do gosto de Orlando *as a boy*?

Ele buscou, no seu arcabouço de quando era pequeno, um traço, algo que lhe trouxesse algum reconhecimento, alguma lembrança. Varreu toda a sua memória de menino e tentou recuperar algo que traduzisse aquele evento, pois essa figura vai se fixar como um evento em sua vida. Ela incendiava todo o corpo de Orlando, que queimava tentando refazer o rastro de uma origem sem origem — abacaxi, melão, ananás, esmeralda, raposa... Aqui eu julgo, mas não devo. Vou julgar — em outro momento posso mudar de ideia; Nick Greene mudou, por que não eu? A tradução de Cecília, escritora, fazedora de literaturas, parece ser mais livre, ela desliza pelo texto de Virginia transformando-o ao seu gosto, temperando-o à sua forma, relevando a poesia de Virginia e, por cima da dela, a sua. A tradução de Tadeu, escritor, fazedor de teorias, é uma ótima tradução, uma excelente tradução, uma tradução que é a mais apropriada e a mais apropiante, relevando o texto de Virginia. As escolhas de uma e do outro, portanto, parecem corroborar o gênero que decidiram para *the narrative of Orlando* — mudarão eles também suas concepções?

Orlando explodiu! Retomemos *the narrative*. Com os olhos grudados na figura indecível — sem saber se ela era boa de ouvir [o gorjear de um pintassilgo]; de olhar [uma esmeralda!]; ou de comer [um ananás!] —, entregue ao êxtase daquela miragem, Orlando estremeceu, a censura corroendo-lhe por dentro, porque *the boy* [Cecília disse *o rapaz*; Tadeu seguiu seu rastro], *ai [de mim!], tinha de ser um rapaz — nenhuma mulher conseguiria patinar*



*com tanta speed and vigour* [velocidade e rigor (T1); rapidez e energia (T2)]<sup>44</sup> — ao passar [voando] por ele [quase] na ponta dos pés, quase fez com que Orlando arrancasse os cabelos, assombrado pela pessoa que pertencia [sem pertencer] ao mesmo sexo que o seu. *But the skater came closer* (TO). *Mas o patinador aproximou-se* (T1). *Mas a pessoa que patinava chegou mais perto* (T2). *Skater*, patinador, pessoa que patinava — *all three together* [o original, a tradução e Orlando] não chegam a uma decisão.

As roupas *of the skater* cobriam o seu sexo, e por isso podia deslizar, de acordo com sua conveniência, entre os gêneros. Se recobramos o pensamento de Preciado (2017) e com ele contra-assinarmos um contrato contrassexual, a violência do sistema heterocentrado, que categoriza os sujeitos em masculino, feminino ou perverso, agora desliza para longe *of the skater*, que pode se enunciar à prática significativa que quiser. Até aqui, nenhum problema. Eu me enuncio conforme queira. Mas quando sou enunciado, sou respeitado ou passo pela violência da lei de gênero? Se sou homem ou mulher com roupas que disfarçam meu gênero, como deverei ser lido/a? A loucura dos gêneros rodopiando aleatoriamente, por lei, precisa de *arrêt*. Mas como interromper o indecível?

*As pernas, as mãos e o porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz jamais teve aquela boca, jamais teve aquele peito, jamais teve aqueles olhos que pareciam ter sido pescados das profundezas do oceano. Por fim... the unknown skater suspendeu seu movimento*<sup>45</sup>. Na

---

<sup>44</sup> **TO:** “When the boy, for alas, a boy it must be — no woman could skate with such speed and vigour — swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of the question. But the skater came closer” (VW, p. 17).

**T1:** “Quando o rapaz — porque, ai de mim! tinha de ser um rapaz — mulher nenhuma poderia patinar com tanta velocidade e vigor — passou por ele quase na ponta dos pés, Orlando esteve para arrancar os cabelos, vendo que a pessoa era do seu sexo, e que os abraços eram impossíveis. Mas o patinador aproximou-se” (CM, p. 21).

**T2:** “Quando o rapaz, pois, ai, devia ser um rapaz — nenhuma mulher conseguiria patinar com tanta rapidez e energia — passou voando por ele quase na ponta dos pés, Orlando estava prestes a arrancar os cabelos, pelo desgosto de ver que a pessoa era de seu próprio sexo, e quaisquer intimidades estavam, assim, fora de questão. Mas a pessoa que patinava chegou mais perto” (TT, p. 26).

<sup>45</sup> **TO:** “Legs, hands, carriage, were a boy’s, but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. Finally, coming to a stop and sweeping a curtsy with the utmost grace to the King, who was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting, the unknown skater came to a standstill. She was not a handsbreadth off. She was a woman” (VW, p. 16-17).

tradução, Cecília suspendeu decisivamente: *patinador desconhecido*. Tadeu suspendeu suspensivamente: *a criatura sobre patins*. Embora as calças russas disfarçassem seu sexo, o patinador [desconhecido] de Cecília se aproximou e parou — decidiu a tradutora. Mas como as calças que usava produziam efeito de mascaração, a pessoa que patinava chegou mais perto, e ainda desconhecida, a criatura sobre patins se deteve — o suspense *of the narrative* deixou a tradução de Tadeu em suspense.

Aí vem o patinador, aí vem o patinador!

Não, o patinador não vem.

---

**T1:** “Pernas, mãos, porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz teve jamais uma boca assim; nenhum rapaz teve aqueles peitos, nenhum rapaz teve, nunca, olhos daqueles, que pareciam pescados do fundo do mar. Por fim, parando e desenhando com a máxima elegância uma reverência para o rei, que negligentemente passava de braço com um camarista, o desconhecido patinador parou. Estava ao alcance da mão. Era mulher” (CM, p. 21).

**T2:** “As pernas, as mãos, a postura eram de rapaz, mas nunca rapaz nenhum teve boca assim; rapaz nenhum teve esses seios; rapaz nenhum teve olhos que eram como se tivessem sido pescados do fundo do mar. Por fim, parando e estendendo, com a maior graça, uma vênica ao rei, que passava, se arrastando, de braços com um camarista, a criatura sobre patins se deteve. Não estava a mais que um palmo de distância. Era uma mulher” (TT, p. 26).



*Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch*

*She was not a handsbreadth off. She was a woman.*

Na língua inglesa, quase sempre, os substantivos comuns não sofrem marcação de gênero. *The fe-male skater* — adjetivar o substantivo seria uma opção caso o biógrafo [suspeito que nesse caso tenha sido a biógrafa] quisesse marcar o gênero *of the figure*; mas não o fez. Dito isto, a indecidibilidade do sexo *of the skater* na linguagem, tanto no original como nas traduções, espelha o problema do sexo dentro *of the narrative*, e fora dele/a também. Nas línguas, inglesa e portuguesa, a lei é masculina. Sob o nome de gênero, o sexo atravessa todo o corpo da linguagem e permite que qualquer falante, principalmente o homem, tenha o direito inquestionável de usar o gênero masculino, já que esta forma universal foi, desde sempre, forçosa e violentamente, apropriada por eles (WITTIG, 1992). Resta às mulheres [ou melhor, ao feminino, ou ainda qualquer termo que escape da relação binária] empregar o masculino universal ou resistir a essa violência. Se compararmos a língua inglesa à francesa, segundo Monique Wittig (1992), podemos considerar que a primeira quase não tem marcação de gênero, enquanto a segunda — assim como todas as outras línguas de origem latina —, será considerada uma língua com uso predominante dessas marcações. Em inglês, elas não são atribuídas a objetos inanimados, coisas e seres que não são humanos, diferentemente das línguas latinas. Mas, tanto na língua inglesa como naquelas de origem latina, quando se trata da categorização de pessoas, há presença relevante dos gêneros, e nelas se inscrevem um conceito ontologicamente primitivo que reforça, na linguagem, uma divisão dos seres em sexos, principalmente na categoria pronomes (WITTIG, 1992). A língua inglesa obriga-nos a revelar o gênero do sujeito da frase, pelo menos a representação desse sujeito enquanto pronome. No caso em questão, da sujeita, *she*. Eis a prova: *the [unknown] skater* se aproximou e depois parou. *She was a woman*. A indecisão sobre essa superficialidade do gênero, na língua, morreu quando o uso do pronome se tornou inevitável. Ou masculino ou feminino.

Em português, ~~nós~~ marcamos os pronomes, mas ~~nós~~ podemos omiti-los. A lei nos permite compreender as pessoas gramaticais, do singular e do plural, por meio das terminações verbais ~~às pessoas~~ a elas correspondentes. Também, algumas instâncias, como as coisas [estariam as mulheres agrupadas sob a categoria coisas?] e os substantivos comuns, são quase sempre generificadas — ou masculinas ou femininas. *O patinador se aproximou, parou, era uma mulher* — a suspensão decisiva [*skater* — patinador] se torna suspensiva [era mulher]. À primeira vista houve decisão, mas uma decisão que contraria a lógica que vinha sendo delineada

— o patinador era uma mulher [frase estranhamente interessante]. *A pessoa que patinava se aproximou e essa mesma criatura sobre pantins se deteve, era uma mulher* — a suspensão suspensiva [*skater* — pessoa; criatura] assim permanece. Começo a duvidar de que a suspensão seja sempre suspensiva.

Na tradução de Cecília, parece estar marcado um adiamento, mas que logo perde sua eficácia, pois o patinador se torna patinadora. Na de Tadeu, parece estar marcada uma precipitação, a indecidibilidade da *figura é mascarada* por *pessoa* e por *criatura*, para, logo no fim da frase, haver [sem haver] decisão — *era uma mulher*. E assim se desfaz o suspense. Todavia, mais uma vez insisto, a superficialidade que cobre o sexo dessa indecidível criatura pode mesmo fixá-la como mulher? Nesse específico contexto do encontro amoroso, pelo menos, sim. Mas Orlando/*Orlando* [e *the skater* e o/a arquiduque/sa e Shelmerdine e Vita e Violet e Harold Nicolson] desestabiliza essa lógica binária. Nem homem, nem mulher; nem masculino, nem feminino. Esse jogo de nem/nem, que difere e diferencia, é a indecidibilidade que assombra esse texto e a todas as traduções de texto dentro desse. E “o que estaria sendo sinalizado nessa prática do nem/nem é a noção de alteridade, de um outro que sempre se faz demonstrar nesse espaçamento, nesses intervalos, nessa distância que se abre *entre*” (RODRIGUES, 2008, p. 33, grifo da autora). Entre Virginia e Cecília e Tadeu e Derrida e Élide e Eu.

Aí vem *the skater*. *The skater* veio. Seu nome era Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch — uma princesa russa —, mas esse é um nome longo demais e quase impronunciável. Por uma questão de economia, utilizemos Sasha, embora também possa ser Sacha [uma transformação do nome próprio operada por Cecília que, talvez, um dia, possa melhor examinar; por ora deixemos ainda essa questão em suspenso e em suspense, no tempo-espaço desta dissertação]. Mas qualquer esforço parece precipitado, pois qualquer que seja a grafia, a indecisão é certa — pois Sasha/Sacha nomeia tanto homem como mulher, além de tudo o que já foi discutido acima e não cabe repetir aqui.

Orlando morreu e renasceu mil vezes de paixão. Se alguém pudesse ficar mais louco e apaixonado do que isso, esse alguém seria ele mesmo, e foi o que fez. No entanto, com Sacha parecia diferente — estava entregue. A aproximação com Sasha aconteceu num evento organizado pelo rei para receber notáveis figuras. No meio do jantar, a princesa — sentada entre um lorde e um conde —, interpelando o conde, disse: “*Je crois avoir fait la connaissance d’un*

*gentilhomme qui vous était apparenté en Pologne l'été dernier.” ou “La beauté des dames de la cour d'Angleterre me met dans le ravissement. On ne peut voir une dame plus gracieuse que votre reine, ni une coiffure plus belle que la sienne”* (WOOLF, 2017, p. 27). Para vexame do nobre e de todos os outros ali presentes, o francês não era uma língua franca.

Foi a impossibilidade de tradução da língua francesa [a língua do amor?] na conversa com o conde o que possibilitou o hímen entre Orlando e Sasha. A cena cômica divertiu Sasha, e a Orlando também, que era fluente no idioma.

— *Pode, por gentileza, passar-me o sal?*

*Ele se intumescceu de um intenso rubi.*

— *Com todo o prazer do mundo, madame —, ele respondeu, falando num sotaque francês perfeito*<sup>46</sup>.

Originou ali uma língua em que apenas os dois podiam morar, pois o resto da corte *spoke English only*. Mas essa é uma história de amor que se desdobra como qualquer outra no mundo. Sacha se manifesta como uma figura indecível para Orlando, e é em uma situação que demanda tradução que eles se conhecem. Vem, vem. Ambos se imantam. Nessa imantação, amontoam-se mantas dobradas que demandam desdobras. *The narrator* enxerta, *in the narrative*, o texto em francês, colocando o/a leitor/a inexperiente na língua, na mesma condição que os nobres que compunham a cena. Por outro lado, na cena em que estreitam os laços, Sacha pergunta a Orlando, em francês, ‘*Would you have the goodness to pass the salt?*’, que a responde, na mesma língua, com um sotaque perfeito: ‘*With all the pleasure in the world, Madame*’. Virginia brinca com as línguas. Primeiro, na conversa com o conde, ela não traduz [mas traduz] o trecho em francês. Mas traduz o quê? Depois, ela traduz [mas não traduz] o primeiro diálogo com Orlando. Mas por que ela não traduz para o francês? Acabo de lhes apresentar uma incompreensível argumentação, todavia prometo que vou tentar traduzir.

---

<sup>46</sup> “‘Would you have the goodness to pass the salt?’

He blushed deeply.

‘With all the pleasure in the world, Madame,’ he replied, speaking French with a perfect accent” (WOOLF, 2018, p. 18).

Falar em francês era um hábito de Vita Sackville-West e Violet Trefusius — pois Vita era Orlando; e Violet, Sacha — quando estavam em público, já que as pessoas de seu convívio não conheciam essa língua. Aí começam os jogos de tradução. Os espaços biográficos de Virginia e Vita se entrecruzam na arquitetura de *Orlando*. Numa carta endereçada a Vita, de 13/14 de outubro de 1927, quando ainda escrevia *the narrative*, Virginia diz: “Amanhã começo o capítulo que descreve o seu encontro com Violet no gelo. A cena toda precisa entrar. Eu estou cheia de ideias. Você pode me dar algum indício do tipo de discussões que tiveram? E mais, por que particularidade ela te escolheu primeiro?” (WOOLF, 2019d, p. 7168, tradução minha).<sup>47</sup> Os trechos em francês do diálogo com o conde, segundo as notas de Tadeu (2017), foram produzidos por Virginia, em inglês, e traduzidos por Vita.

A necessidade de dizer tudo na tradução se coloca como uma imposição, e é comum que essa necessidade transborde o texto. Quando um/a tradutor/a não se satisfaz com a frase trabalhada, recorre a uma nota de tradução, se isso lhe for permitido. Quando uma biografia é escrita, temos a tendência de verificar se o que está sendo dito nela é mesmo verdadeiro. Aqui, nesse ponto da dissertação, biografia e tradução se encontram [espero que não colidam com a minha argumentação]. Ainda sobre o trecho em francês, Cecília não se sente impelida à tarefa de traduzi-lo. O [não] dito na literatura continua em segredo. Mas há uma nota do editor traduzindo o que ela deixou sem tradução. Na edição de Tomaz Tadeu, o transbordamento se dá de duas maneiras. Primeiro, ele não usa a borda inferior, deslocando-a para a seção em que constam os elementos pós-textuais (notas, informações e créditos das ilustrações, e posfácio) do livro. Depois, nas notas, além de traduzir o texto em francês, apresenta dados biográficos em relação a Vita e Virginia acima mencionados.

É justamente pela leitura dessas notas, isso que está fora do texto, mas que ao mesmo tempo está dentro [não há nada fora do texto]; é a partir de uma operação de tradução, realizada pelo editor de Cecília e pelo próprio Tadeu — pois, como o lorde e o conde, não sou fluente em francês —, que me atrevo a traduzir o intraduzível. Para isso, é preciso voltar alguns passos e revisitar a cena da patinação. *Por fim, parando e reverenciando com absoluta graciosidade o rei, que was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting*, Sacha suspendeu o movimento.

---

<sup>47</sup> “Tomorrow I begin the chapter which describes Violet [Trefusis] and you meeting on the ice. The whole thing has to be gone into thoroughly. I am swarming with ideas. Do give me some inkling what sort of quarrels you had. Also, for what particular quality did she first choose you?”

Retomemos essa suspensão<sup>48</sup>. O rei de Cecília *negligentemente passava de braços dados com o camarista*. O rei de Tadeu *passava, se arrastando, de braços com um camarista*. Mas o que dizia mesmo Virginia sobre o rei e o camarista? Uma palavra, uma unidade significativa da língua de Virginia chama atenção no seu texto, mas resta intraduzível nas traduções em questão — *shuffle*. Se submetermos o signo *shuffle*<sup>49</sup> ao jogo dos significantes de significantes, obteremos o seguinte: misturar-se em uma multidão, rearranjar-se, reordenar-se, mover-se de um lado para o outro, deslizar para frente e para trás, performar um movimento deslizando...

Feita toda essa volta, proponho uma tradução para este trecho: *Por fim, parando e reverenciando com absoluta graciosidade o rei, que deslizava embaralhado nos braços de algum Lord-in-law...* Agora só me resta desenovelar estes rodeios. A escolha pela modificação de *shuffle past* é porque, como bom biógrafo, pesquisei sobre o Rei James I. Se o/a leitor/a mais curioso/a tiver disposição, vai encontrar bastante material sobre a vida íntima do rei e suas experiências homossexuais. Dizem os bisbilhoteiros da história que James I (1566-1625) era afeminado e fora visto diversas vezes beijando outros homens, além de ter tido um relacionamento amoroso com um tio. Ao cruzar essa referência com a cena da patinação, justifico minha modificação para *shuffle*. Sobretudo porque *Lord-in-law* (camarista nas outras traduções) é um membro da corte que tem acesso livre à vida íntima dos monarcas. Por outro lado, preciso avançar e retomar a cena do jantar, a do diálogo intraduzível, quando Sacha voltou-se para o conde e disse: *A beleza das damas da corte da Inglaterra me enche de encantamento. Não se conhece uma dama mais graciosa que a vossa rainha, nem um toucado mais bonito que o dela*<sup>50</sup>. O que chama a atenção nessa última frase é o termo *rainha*. Nenhuma rainha, em nenhum momento, foi apresentada *in the narrative*. Mas a observação de Sacha é justamente sobre ela, essa figura fora de cena. Mas, se embaralharmos todas essas informações, podemos compreender que a fala de Sasha, talvez, possa estar dirigida ao rei. Talvez ela confunda o rei por rainha por causa da roupa que ele veste. Essa audaciosa suposição só é

---

<sup>48</sup> Ver trecho do original e das traduções na nota 44, na página 102.

<sup>49</sup> “**1:** to mix in a mass confusedly/ **3a:** to rearrange (playing cards, dominoes, tiles, etc.) to produce a random order/ **b:** to move about, back and forth, or from one place to another/ **4a:** to move by sliding along or back and forth without lifting; **b:** to perform (something, such as a dance) with a dragging, sliding step” (SHUFFLE..., 2020).

<sup>50</sup> “The ladies of the English Court ravish me with their beauty. Never have I seen so graceful a lady as your Queen or so fine a head dress as she wears” (TADEU, 2017, p. 235). O texto em francês [*La beauté des dames...*] apresentado na página 106, foi traduzido por Vita, a partir deste trecho original.



possível pelo entrecruzamento do espaço biográfico e as manobras dos gêneros performadas por Virginia, além das notas do editor e do tradutor.

Na cena em francês, sem tradução no original ou nas traduções, Virginia traduz ou pressupõe a existência de uma rainha [ou o rei]. Curiosa ou ironicamente, apenas Orlando, que é homem-mulher entende a proposição de Sacha, que também é homem-mulher. Na cena do sal, Virginia não traduz para o francês, e nós, supostamente, acreditamos na virtualidade dessa língua. Assim como a artificialidade dos gêneros, explorada com todas essas cenas de quase travestimento, de roupas encobrindo sexos, de quiasmas, Virginia encobre o francês com sua língua inglesa. E as traduções, com o português. Virginia faz as dobras dela. Só precisamos traduzi-las. Vem!

Contudo, para retomar a história de amor entre Orlando e Sacha, preciso lhes apresentar os desenlaces desse romance. Viveram aventuras, incendiaram de paixão. Barco... nevoeiro... Sacha nos braços de um marinheiro... Orlando... fúria... desmaio... reconciliação... *jour de ma vie*, a senha para a fuga que planejaram. Vem, Sasha, vem! Sacha não veio. A Grande Geada chegou ao fim... O gelo do rio derreteu, com ele o coração de Orlando — devastando tudo, devastando a paixão e a cena em que ela tinha acontecido. Orlando viu o navio de Sacha partindo. Proferiu impropérios sobre a sina de seu sexo: Falsa, infiel, inconstante, mutável, volúvel, demônio, diabólica, adúltera, traidora, impostora...

#### **4.2 melhor confessar do que esconder**

No verão daquele desastroso inverno, Orlando caiu em desgraça, fora exilado da corte, trancou-se em sua solidão, desceu à cripta de sua existência, para sobreviver à devastação causada pelos eventos daquele mortífero evento que foi a Grande Geada, para sobreviver à perda de Sasha [um luto sem luto] e, sobretudo, para refletir sobre viver.

*O biógrafo agora se descobre diante de uma dificuldade que talvez seja melhor transparecer do que emantar. Até este ponto, in telling the story da vida de Orlando, documentos, tanto históricos quanto pessoais, têm possibilitado a tarefa, talvez, mais relevante do biógrafo, a imposição da lei da biografia, que é seguir penosamente — sem olhar para a*

*direita ou para a esquerda, sem se desviar da tarefa primeira — os rastros indelévels da verdade, unenticed by flowers, regardless of shade*<sup>51</sup>.

Narrar a narrativa, relatar o relato, contar a história da vida de Orlando... *telling, story, record, narrator, biographer* — cada uma dessas unidades da língua de Virginia segue penosamente cruzando o caminho da tradutora e do tradutor, que não podem desviar da lei que rege suas tarefas e precisam *arrêter the story*. Cecília para sua pena em narrativa; Tadeu, em relato. Já vimos, até aqui, que *story* vai ficar de um lado para o outro, *shuffling* para a direita e para a esquerda, sem lugar certo de parada. Nesse momento, que é melhor confessar do que esconder ou passar por cima, é preciso contar com sua ajuda e deixar que você, nobre leitor/a, faça sua própria parada. A tarefa do/a tradutor/a caiu em desgraça — a de Cecília, a de Tadeu e a minha, e só nos resta contar com seu perdão. Mas quando transfiro a responsabilidade para você, por um lado, peço por sua misericórdia e, por outro, condeno-lhe a essa terrível maldição — uma necessidade impossível. Confio na sua amizade. A amizade que agora nos une é também requisitada pelo biógrafo para cumprir sua tarefa, além de ter acesso livre a documentos históricos e pessoais do biografado. Documentos que possibilitam verificar, por exemplo, as propriedades da família de Orlando [lembramos, Orlando é Vita], a homossexualidade do rei James I, a androginia de Sacha [para isso, basta voltar à página 103], as cartas, os diários, fotografias, biografias e uma gama de outros gêneros textuais [todos amalgamados com este texto, tão misturados que fica difícil destacá-los com facilidade] que apontam para os indelévels rastros que se ajuntam como palhinhas atiradas aos nossos pés pelas águas de um rio com nascente desconhecida.

---

<sup>51</sup> **TO:** “The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando’s life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers; regardless of shade” (VW, p. 33)

**T1:** “Defronta agora o biógrafo com uma dificuldade que é melhor talvez confessar do que esconder. Até este ponto da narrativa da vida de Orlando, documentos privados e históricos têm tornado possível o cumprimento do primeiro dever de um biógrafo, que é caminhar, sem olhar para a direita nem para a esquerda, sobre os rastros indelévels da verdade; sem se deixar seduzir por flores; sem fazer caso da sombra” (TT, p. 39).

**T2:** O biógrafo vê-se agora diante de uma dificuldade que é melhor, talvez, confessar do que passar por cima. Até agora, ao contar a história da vida de Orlando, documentos, tanto pessoais quanto históricos, tornaram possível cumprir o primeiro dever de um biógrafo, que é seguir penosamente, sem olhar para os lados, as indelévels pegadas da verdade; sem se deixar distrair pelas flores; sem se importar com matizes” (p. 45).



*Knole House*

Seguir esses rastros indeléveis que formam a rede, a trama, a manta, *the story* da vida de Orlando só se sustenta se você, leitor/a, aceitar o pacto — como aquele entre Antonio e Bassanio, por amor e fidelidade, ou como o proposto por Lejeune, por outorga e fidelidade (2008) —, se acreditar na verdade que está sendo dita aqui, sem olhar para os lados, seguindo o caminho da retidão, sem se deixar seduzir ou distrair pelas flores exalando seus perfumes sedutores.

Supostamente, uma biografia, como gênero instituído, registra a vida de um/a sujeito/a do nascimento à morte, elencando seus principais feitos, seus momentos mais marcantes. Nela, a verdade, apenas a verdade, é dita. Sem se importar com matizes ou fazer caso da sombra. Em *Orlando*, como já vimos, Virginia faz uma crítica ao modelo de biografia vitoriano, moralista, que figura seus biografados [e não biografadas] como bonecos de cera, tirando-lhes toda a vida, a personalidade, restando como “efígies que têm apenas uma ligeira semelhança com o corpo no caixão” (WOOLF, 2019c, p. 3271). Se seguirmos os rastros de Cecília, o biógrafo deve se ater à verdade dos fatos *sem fazer caso da sombra*. Essa escolha de tradução atinge um ponto crucial da crítica à “velha biografia” feita por Virginia, que é justamente esconder as manchas, as marcas, que tiram o brilho do biografado, que obscurecem sua grandeza, seu porte [como, talvez, uma panela sendo atirada à cabeça de uma criada ou um filho fora do casamento]. Por outro lado, Tadeu diz que a verdade deve ser seguida pelo biógrafo, que não deve *se importar com matizes*. Nada de floreios. Nada de enveredar por caminhos que fujam do fato; afinal de contas, os gêneros não devem se misturar. Trazer matizes para o biografado, pintar-lhe de cores é cair nas teias da invenção, da literatura ficcional. *Mas agora chegamos a um episódio que transpassa o nosso caminho, de um modo que se torna impossível ignorá-lo*<sup>52</sup>. *Ele é sombrio,*

---

<sup>52</sup> **TO:** “But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may” (p. 33)

**T1:** “Mas agora chegamos a um episódio que se encontra bem no meio do nosso caminho, de modo que não é possível evitá-lo. No entanto, é sombrio, misterioso e indocumentado; de modo que não é possível também esclarecê-lo. Volumes inteiros poderiam ser escritos para interpretá-lo; e sistemas religiosos completos poderiam ser edificadas sobre ele. Nosso simples dever é expor os fatos até onde são conhecidos e depois deixar o leitor fazer com eles o que puder” (CM, p. 39).

**T2:** “Mas chegamos agora a um episódio que está bem no meio de nosso caminho: não há como ignorá-lo. Mas ele é obscuro, misterioso e sem registro oficial; não há, pois, como explicá-lo. Volumes inumeráveis poderiam ser escritos para interpretá-lo; sistemas religiosos inteiros poderiam ser fundados tendo seu significado como base.

*obscura, misterioso e não documentado nos registros oficiais. Our simple duty [nosso simples dever (T1); nosso único dever (T2)] é apresentar os fatos como são conhecidos e deixar que você, leitor/a, faça o que quiser com eles.* Espero que escute atentamente a tudo o que aqui for dito, ainda que escute com os olhos, e acolha os fatos de acordo com a sua conveniência.

No primeiro capítulo de *Orlando*, a vida do biografado foi, supostamente, *recorded* com base em documentos e dados biográficos do personagem. Ainda que essa verdade tenha sido mascarada, principalmente com o encobrimento do sexo, colocando uma indecisão sobre a masculinidade de Orlando, por um lado, e sobre a feminilidade de Vita, por outro. Pois um/a encobre o/a outro/a. A verdade dos sexos [mas quero dizer gêneros] foi posta à prova. E com ela, a dúvida também recai sobre o gênero literário de *Orlando*. Se cruzarmos as referências tanto da vida de Virginia quanta da vida de Vita, poderemos ler Orlando como uma ~~aut~~biografia. No entanto, se não comprarmos isso, se não fizermos um pacto, se não juntarmos esses rastros biográficos, Orlando não passa de mera ficção. Junte fato e ficção e ambos se destruirão. Ou junte fato e ficção e garanta sobrevivência a/o biografado/a. Nesse sentido, a tarefa do biógrafo assemelha-se à tarefa do tradutor — é preciso relevar, mas o que relevar? Na tradução de uma língua para outra — é a lei — ou há transformação ou perde-se o sentido e o pé. A lei da biografia não permite transformação. Nascimento, vida, morte, um *milestone* aqui e outro acolá, tornar-se embaixador... Mas quando se faz caso da sombra [viver entre ciganos, mudar de sexo], é transformação que está em jogo. Aqui está exposta uma impureza da lei da biografia.

Dito isto, o que se pode fazer quando a personagem da biografia vive mais de 300 anos, quando ela transita entre eras, quando ela *shuffle past the time*, faz um rodopio, desliza para o futuro, para o passado e não consegue nunca se fixar no presente? No segundo capítulo de *Orlando*, Virginia [é a única certeza que temos, pois nelas estão contidos todos os eus de Orlando e de Vita e de outras personagens dessa fantástica *story*] continua a engendrar *the story* da vida de Orlando, mas, por cima dele/a, faz uma outra escrita — é como se ela biografasse a biografia, mas também a romantizasse. Ela nos apresenta uma performance, uma transformação, e a depender do/a leitor/a, uma profanação do modelo vitoriano de biografia.

---

Nosso único dever consiste em apresentar os fatos tal como são conhecidos e deixar, assim, o leitor fazer com eles o que quiser” (TT, p. 45).

Nesse capítulo em que nosso biografado submerge nas profundezas de sua morada, isolando-se do mundo, sobra pouco o que dizer de sua vida. Orlando fica em segundo plano e releva-se, assim, o trabalho do biógrafo. Forma-se, então, uma dupla escrita, ou dupla dobra, no trabalho de Virginia, que utiliza a inação de Orlando, a descida à cripta de sua mansão, para refletir sobre o gênero biográfico, borrando a sua lei e expondo os seus limites.

O biógrafo para *the story* de Orlando e reflete sobre o biográfico. Virginia para *the story* de Orlando e reflete sobre a reflexão do biógrafo. Dobra sobre dobra, mascarações que tornam im(possível), para nós leitores/as, autenticar *who narrates* — o biógrafo, a biógrafa, o/a narrador/a, e até o/a próprio/a Orlando. As identidades se misturam [parece que isso vem se constituindo como uma ~~central~~ lei do texto], e só mesmo uma otobiografia para nos salvar desse tormento.

Esta longa explanação, esse *récit* dentro do *récit*, surge como uma imposição para o biógrafo, que precisa, sem provas, tateando no escuro — como a rainha Elizabeth I, de Lytton Strachey —, revelar uma cena “improvável”. Num sábado pela manhã, um 18 de junho, Orlando não despertou na sua hora de costume, e assim continuou durante sete dias. No sétimo dia, por fim, despertou, como se nada houvera acontecido, expulsou toda a gente que o rodeava, mas não deu qualquer sinal de que tinha experienciado um transe. Um evento como esse não é como qualquer outro na vida de uma pessoa, alguma transformação é, no mínimo, esperada e *must have taken place in the chambers of his brain, for though he was perfectly rational and seemed graver and more sedate in his ways than before*<sup>53</sup>. Um acontecimento tão obscuro quanto esse transborda não só os limites do biográfico, mas também da tradução.

O sono profundo, no texto de Cecília, causou suspeita de *uma doença mental, embora [Orlando] tivesse com a razão perfeita, e em seus modos fosse mais grave e calmo que antes.*

---

<sup>53</sup> **TO:** “Yet some change, it was suspected, must have taken place in the chambers of his brain, for though he was perfectly rational and seemed graver and more sedate in his ways than before, he appeared to have an imperfect recollection of his past life” (VW, p. 33-34).

**T1:** “Suspeitou-se, no entanto, de algum transtorno mental, pois, embora estivesse com a razão perfeita, e em seus modos fosse mais grave e mais calmo que antes, parecia guardar uma imperfeita recordação de sua vida passada” (CM, p. 40).

**T2:** “Mas alguma alteração, suspeitava-se, devia ter ocorrido nos compartimentos de seu cérebro, pois, embora se mostrasse perfeitamente racional e parecesse mais grave e mais calmo em seus modos do que antes, dava a impressão de ter uma lembrança imperfeita da vida passada” (TT, p. 46).

A tradução de Cecília revela, com essa suspeita de doença mental, pelo menos, dois gêneros de loucura para Orlando/*Orlando*. Por um lado, a loucura pela perda de Sasha — e a loucura mais superficial, a loucura de amor. Rússia, princesas, navios... qualquer menção a esses rastros fazia Orlando cair em uma inquietante ~~tristeza~~ melancolia, o fantasma de Sacha, sua sina, era sobreviver... Por outro lado, quando os médicos sentenciaram que Orlando tinha dormido por sete dias, como se nada mais singular do que isso pudesse acontecer, o que fica evidenciada é a loucura, não de Orlando, mas de Virginia e, conseqüentemente, do biográfico.

No fim das contas, um sono dessa natureza, acontecimento mais nebuloso, assombra a verdade requisitada pelo gênero biográfico. Não que um sono assim seja impossível. Mas se os doutores daquela época não eram mais sábios que os de agora [que agora é esse, 1928 ou 2021?] — e os doutores estão do lado da ciência! —, e ainda não há provas fatídicas desse sono de Orlando, que pode fazer o biógrafo diante disso?

Teria Orlando vivido uma morte, ao menos uma morte simbólica? Desse sono-morte de Orlando, sobreviveu nele algo da vida pregressa, embora ele tivesse uma imperfeita lembrança dela. A vida a morte são inseparáveis. Quantas vezes se pode morrer? E nessas mortes, o que de fato morre e o que sobrevive? Em *Orlando*, Orlando experiencia esses sonos-morte. O sono é como um anestésico, suprime sem suprimir a experiência do mundo sensível; mas, quando dormimos, ainda sonhamos, ainda vivemos. Toda vez que dorme-morre, há uma transformação. A comprovação mais explícita disso, como veremos mais adiante, é quando *Lord* Orlando morre, dando lugar a *Lady* Orlando.

Mas pode a biografia lidar com fenômenos tão extraordinários? Se uma biografia, em geral, relata os eventos da vida [seu início] a morte [seu fim], quando não há fim, mas há vida sobre vida, quando há sobrevida, como o biógrafo resolve esse problema? Ainda assim é uma biografia? Se tudo ainda não aconteceu, pois a vida continuará em transformação, ainda assim haverá biografia — uma reescrita contínua? Se o grande homem não morreu de fato, se não morreu em matéria, se sua vida não foi *recorded* depois desse evento final de sua existência, garantindo-lhe uma sobrevida para a posteridade, mas ao contrário, como é o caso de Orlando, um morto-vivo, um morto de amor, não seria a morte só mais um começo? Mas que começo seria esse? E quando do novo começo, quem [ou o quê?] começa mesmo? De que natureza é essa morte e de que natureza é essa vida? Esse é o grande mistério em torno de *Orlando/Orlando*.

O que relevar da vida? Pode uma grande desilusão, algo que Orlando quer esquecer, ser revelada? O fato é que em nada Orlando ajuda. Quando desce para as catacumbas de sua residência, desce também para o seu mundo interior. Pobre biógrafo! Isola-se, quando deveria cuidar dos seus afazeres de nobre. Um nobre não poderia levar uma vida assim, muito menos um biógrafo registrá-la. Mas Orlando vaga pela cripta, pelos corredores, vai e vem, para lá e para cá, como que varrendo a sua memória. O biógrafo continua sem nada a dizer, está impedido de acessar o mundo de Orlando. É aí que Virginia desafia o gênero, tomando de assalto a tarefa do biógrafo. Ela, agora a biógrafa, ou narradora [nunca saberemos], apresenta uma reflexão de Orlando, que é ao mesmo tempo uma reflexão sobre o biográfico.

Na cripta, onde jaziam seus antepassados, Orlando encontrou um esqueleto, uma mão! *De quem é essa mão, de homem ou de mulher?*<sup>54</sup> Importa mesmo de quem é a mão, é possível julgar o caráter por intermédio de um resto mortal? Depois da morte, um corpo — um corpo sem essência, um corpo sem vestes, um corpo despido de caráter, não importa se de homem ou de mulher — é apenas um corpo. Nada ali naqueles esqueléticos antepassados tinha vida, senão pela pompa que circundava seus túmulos. A propriedade, a fortuna, as mortes conquistadas nas aventuras, a imposição e a violência patriarcal... No entanto, ao mesmo tempo que reflete sobre o corpo sem *bios*, no/a narrativa-relato, os eus em jogo [eus múltiplos, Orlando, biógrafo, biógrafa, Virginia...] dão movimento e alguma vida ao *bios*.

---

<sup>54</sup> **TO:** “‘Whose hand was it?’ he went on to ask. ‘The right or the left? The hand of man or woman, of age or youth? Had it urged the war horse, or plied the needle? Had it plucked the rose, or grasped cold steel? Had it —’ but here either his invention failed him or, what is more likely, provided him with so many instances of what a hand can do that he shrank, as his wont was, from the cardinal labour of composition, which is excision, and he put it with the other bones, thinking how there was a writer called Thomas Browne, a Doctor of Norwich, whose writing upon such subjects took his fancy amazingly” (VW, p. 36-37).

**T1:** “De quem era aquela mão? continuava a perguntar. A direita ou a esquerda? De um homem ou de uma mulher? Idosa ou jovem? Tinha incitado cavalos de guerra ou conduzido a agulha? Colhera a rosa ou empunhara o frio aço? Tinha?... Mas, nesse ponto, ou a imaginação lhe falhava ou, o que é mais provável, tantos exemplos lhe sugeria do que a mão é capaz de fazer, que se subtraía, como era seu costume, ao principal trabalho da composição, que é o das exclusões, e guardava-a com os outros ossos, pensando num doutor da Noruega chamado Thomas Browne, cujos escritos sobre tais assuntos singularmente o deleitavam” (CM, p. 43).

**T2:** “‘De quem era essa mão?’, continuava a inquirir. ‘A direita ou a esquerda? Mão de homem ou mulher, de velho ou jovem? Tinha esporeado cavalo de batalha ou lidado com a agulha? Tinha colhido a rosa ou empunhado aço frio? Tinha ela...’, mas aqui, ou a imaginação o abandonava ou, o que é mais provável, fornecia-lhe tantos exemplos do que uma mão pode fazer que ele se esquivava, como era seu costume, do trabalho cardinal da composição, que consiste em cortar, e a depositava junto dos outros ossos, lembrando que havia um escritor chamado Thomas Browne, médico em Norwich, cujos escritos sobre esses assuntos era uma de suas grandes paixões” (TT, p. 49).



A subjetividade de Orlando é algo difícil de ser capturada, pois, embora tivesse amor pela literatura e pela solidão [qualidades consideradas pouco nobres], também tinha prometido seguir os rastros de sua família, caçando mouros, arrancando cabeças [sua obrigação herdada]... Orlando vive, sofre, morre-dorme por sete dias e lê, mais que ler, dedica-se a escrever, uma desgraça para um nobre.<sup>55</sup> E escreveu. Buscou *O Carvalho*, um manuscrito que guardava consigo desde a mocidade, e fez uma pausa para refletir [o biógrafo odeia essas pausas; não diria o mesmo da biógrafa]. A memória de Orlando é atçada pela lembrança da princesa<sup>56</sup>. Quando a tinta mela a pena, quando traça o traço, um fio se forma, um pensamento leva a outro e a outro e a outro... Jura que vai ser o primeiro poeta nobre da sua estirpe. Com isso, rompe com a antiga promessa sobre mouros e aventuras [isso afeta o biográfico, isso mancha a nobreza do grande homem?]. A poesia o tornaria imortal. Atou-se a escrever. Não se encaixava na vida de homens nobres e queria estar entre escritores. Convidou Nick Greene, um crítico de literatura. Vem, vem! Ele veio. Conversaram sobre tudo, mas Greene não tolerava o silêncio do campo. Orlando entregou-lhe *A Morte de Hércules*, seu manuscrito, que Greene satirizou — Orlando sofreu outra decepção. Orlando recebeu a crítica, mandou queimá-la, mandou buscar cachorros, pois cansou-se dos homens<sup>57</sup>. Cansou-se das mulheres, cansou-se dos homens. Que destino aguarda Orlando?

---

<sup>55</sup> **TO:** “The wretch takes to writing.” (VW, p. 38). **T1:** “O desgraçado dedica-se a escrever.” (CM, p. 45). **T2:** “O infeliz dedica-se a escrever.” (TT, p. 51).

<sup>56</sup> **TO:** “Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind” (VW, p. 40).

**T1:** “A Memória é a costureira, e costureira caprichosa. A Memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa-branca de uma família de catorze pessoas numa corda ao vento” (CM, p. 46-47).

**T2:** “A Memória é uma costureira e, não bastasse isso, das cheias de capricho. A Memória conduz sua agulha para fora e para dentro, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida nem o que virá depois. Assim, o ato mais corriqueiro do mundo, como sentar-se a uma mesa e puxar para perto o suporte com o tinteiro e a pena, pode agitar milhares de fragmentos discrepantes, desconectados, ora acesos, ora apagados, subindo e fluando e descendo e oscilando, tal como, surpreendidas no varal por um pé de vento, as roupas de baixo de uma família numerosa” (TT, p. 53).

<sup>57</sup> **TO:** “‘For’, he said, ‘I have done with men.’” (VW, p. 50-51). **T1:** “‘Porque’, disse, ‘não quero mais saber dos homens’” (CM, p. 57). **T2:** “‘Pois’, disse, ‘cansou-me dos homens’” (TT, p. 65).

O tempo passou [o biógrafo tem dificuldade de registrar o tempo vivido por Orlando. Como registrar o tempo interno... não se viveu tudo... como se escreve a biografia em movimento... como capturar a vida... como presentificar o que não se presentifica?]. Orlando disse que nunca mais escreveria para agradar a musa ou a Nick Greene. Ele refletiu sobre sua propriedade e concluiu que não teria como melhorar o que seus antepassados tinham feito. Colocar uma pedra a mais naquela grande estrutura seria supérfluo. Assim, resolveu remobiliá-la. Fez uma lista de coisas para a casa. Redecorar era dar caráter, dar vida. Orlando deu vida, ou sobrevida, *to the story* de seus antepassados. Virginia deu vida, assim, à nova biografia, que demanda caráter, mas sem perder de vista as características do gênero. Um jogo — a lista de móveis e tecidos é a lista de trânsitos e gêneros. Tudo era outra coisa...

Redecorada a casa, Orlando passou a dar festas, das quais sempre se isolava. Um dia, viu pela janela uma figura. Ela o perseguiu. Ele ofereceu-lhe vinho. Embora fosse uma dama, seu conhecimento de vinhos e armaduras e esportes e armas de fogo contribuía para mascará-la. Orlando ficou arrebatado por uma paixão violenta por essa mulher de roupas estranhas — a arquiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn e Scand-op-Boom. Ficou assombrado pelo amor e pediu para ser embaixador em Constantinopla. Fugiu mais uma vez. Fugiu do amor, fugiu da crítica, fugiu da paixão, essa loucura que nos acomete e que tomamos por amor. *Quero outra coisa agora!*

Mas o querer de Orlando e o querer do biógrafo são de gêneros distintos. O que Orlando viveu, viveu [quase] só. É uma pena que se tenha pouca informação sobre essa fase importante da sua vida. Um incêndio danificou ou destruiu quase que completamente as provas de suas atividades como representante da coroa inglesa na Turquia. Os documentos ficaram tão feridos, com tantos buracos e queimaduras, que barravam um segredo toda vez que estivesse prestes a ser encontrado. Da mesma forma que no capítulo dois, quando o biógrafo teve dificuldade em acessar o seu mundo interior, principalmente pela inação do personagem; no capítulo três de *Orlando*, foi ainda a falta de provas que dificultou o seu trabalho. Se, como é de costume, restou ao biógrafo recorrer ao relato de outras pessoas e servir-se de sua ajuda para traduzir-biografar esse período do nobre homem na Turquia, e se esses documentos estavam terrivelmente deteriorados, *só lhe restou conjecturar, especular, supor, tentar adivinhar e, sobretudo, o*

*desafio, o limite imposto a todo bom biógrafo — imaginar*<sup>58</sup>. Aqui, conjecturo — da mesma forma que Lytton possa ter sucedido com *Queen Victoria*, pois sua vida poderia ser facilmente verificada, como a de Orlando no início de sua vida; e da mesma forma que Lytton possa ter falhado no empreendimento biográfico em *Elizabeth and Essex*, por motivos semelhantes que o biógrafo de Orlando se depara agora, podemos dizer que o biógrafo desse nobre falhou na sua tarefa? Ou a falha é da própria biografia [o gênero biografia]?

Mas, mesmo assim, o biógrafo persistiu e se esforçou para relatar como Orlando passava os dias. Descrevia, pois, as paisagens turcas vistas pela janela, as visitas que Orlando recebia de seus secretários, as visitas que fazia a outros embaixadores, longas visitas de fingimentos, conversas sobre amenidades... Essa passagem do texto é tão longa e tão descritiva que parece, suponho, que o biógrafo cai em desgraça. Mais adiante, neste texto, essa descrição dos dias de *Lord Orlando* na Turquia vai ser sobreposta com a nova vida de Lady Orlando quando de seu retorno à Inglaterra. A primeira, extensa, pouco objetiva. A segunda, econômica, embora mais literária, mais objetiva [prometo retomar essa questão que agora está intraduzível].

Era exaustiva sua rotina, cumpria bem seu dever, embora preferisse ficar só. Depois de cumpri-lo, muitas vezes, travestia-se de comum para frequentar a vida ordinária em Constantinopla [dizia-se, não há provas]. Nesse mesmo período, tornou-se duque. Espera! tornar-se um duque é um grande acontecimento na vida de um nobre, ainda mais um nobre da estirpe de Orlando, que quase se casara com uma rainha. Mas a substância da verdade que pode atestar esse acontecimento está em jogo na biografia — uma verdade sem verdade, pois foi remendada com imaginação. E nas traduções também, pois não sabemos se caminhamos pela

---

<sup>58</sup> **TO:** “Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through. We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination” (VW, p. 64).

**T1:** “Exatamente quando se pensava elucidar um segredo que atrapalhara os historiadores durante cem anos, encontrava-se no manuscrito um buraco tão grande que por ele podia passar um dedo. Fizemos possível por ordenar um reduzido sumário com os fragmentos queimados que restam; muitas vezes, porém, foi necessário conjecturar, supor e mesmo usar da imaginação” (CM, p. 71).

**T2:** “Bem na hora em que pensávamos elucidar um segredo que tinha deixado perplexos os historiadores por uns bons cem anos, havia, no manuscrito, um buraco grande o suficiente para se poder enfiar o dedo. Fizemos o melhor que podíamos para redigir, juntando informações parciais extraídas dos fragmentos chamuscados que restam, um minguado sumário; mas muitas vezes foi preciso especular, tentar adivinhar e até mesmo fazer uso da imaginação” (TT, p. 81).

estreita senda da verdade comprovada ou se permanecemos no terreno firme, embora estreito, da verdade certificada. Pobre de nós se recorrermos a uma verdade do original, pois, se pudéssemos chegar a ela, *we would be on the firm, if rather narrow, ground of ascertained truth* — ninguém pode oferecer certeza, acho que nem mesmo Orlando<sup>59</sup>.

Mesmo assim, vamos aos fatos sobre a festa do ducado. O diário de John Fenner Brigge, um oficial da marinha, dizia que *as pessoas se amontoavam como arenques num barril... quando os foguetes começaram a subir...* mas um galho de árvore caiu e o tenente Brigge ficou jogado ao chão. Em uma carta, Penelope Hartopp descrevia Orlando como *maravilhoso... e como poderia ter sido traído por uma mulher... todos estão apaixonados por ele, homens e mulheres...* Da gazeta daquele período, uma breve descrição da cerimônia. Com tanta instabilidade do referente, o biógrafo só pôde mesmo tentar recuperar o rastro do acontecimento. *Récit* dentro de *récit*, uma verdadeira mistura dos gêneros — diário, carta, notícia na gazeta. A festa de Orlando em Constantinopla é contada por vários eus. Quem conta é... biógraf... personagens... Virginia... eus sem lugar de parada... múltiplas perspectivas... a biografia de Orlando, nesse ponto, começa a se transformar em...

O biógrafo foi um guerreiro. Apesar de toda dificuldade, recontou a confusão da invasão durante a festa do ducado. A confusão acabou... foi visto um homem com uma mulher. No dia seguinte, o duque foi encontrado no quarto... tudo revirado, noutra sono-morte... chamaram um médico, que seguiu um protocolo semelhante ao do primeiro ocorrido. Os secretários encontraram documentos... certidão de casamento... Rosina Pepita, uma dançarina espanhola. No sétimo dia do sono-morte, os turcos se voltaram contra o sultão.... mataram os estrangeiros... deram Orlando como morto, roubaram-lhe a coroa e o traje da Ordem da Jarreteira.

---

<sup>59</sup> **TO:** “So far, we are on the firm, if rather narrow, ground of ascertained truth. But nobody has ever known exactly what took place later that night” (VW, p. 70).

**T1:** “Até aqui temos caminhado pela firme, embora estreita, senda da verdade comprovada. Mas ninguém soube exatamente o que se passou mais tarde naquela noite” (CM, p. 77).

**T2:** “Até agora permanecemos no terreno firme, ainda que um tanto estreito, da verdade certificada. Mas ninguém jamais veio a saber exatamente o que aconteceu mais tarde naquela noite” (TT, p. 88)

*Oxalá pudéssemos, neste ponto, empunhar a pena e escrever finis em nosso trabalho!*<sup>60</sup>  
[esse trabalho é de quem mesmo? Parece que o biógrafo perdeu as rédeas de sua tarefa, há mais de um eu *narrating*].

Oxalá Orlando tivesse mesmo morrido, pois sua morte colocaria um fim para o que está prestes a acontecer.

O biógrafo foi obrigado a dizer a verdade. *Verdade, verdade, verdade!* Mas, então, Nossas Senhoras da Pureza, da Castidade e da Modéstia entraram em cena. Elas tentaram encobrir a pureza do gênero, ou a pureza do homem biografado, mas a verdade chegou. Elas fizeram um gesto, mas sem sucesso, de encobrir *Orlando/Orlando* com suas roupagens. Foram expulsas.

E agora, nós ficamos a sós no quarto com Orlando dormindo, e os trombeteiros soaram:

A VERDADE!

A VERDADE!

A VERDADE!

---

<sup>60</sup> **TO:** “And now again obscurity descends, and would indeed that it were deeper! Would, we almost have it in our hearts to exclaim, that it were so deep that we could see nothing whatever through its opacity! Would that we might here take the pen and write Finis to our work! Would that we might spare the reader what is to come and say to him in so many words, Orlando died and was buried. But here, alas, Truth, Candour, and Honesty, the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer, cry No! Putting their silver trumpets to their lips they demand in one blast, Truth! And again they cry Truth! and sounding yet a third time in concert they peal forth, The Truth and nothing but the Truth!” (VW, p. 72)

**T1:** “E agora baixa de novo a obscuridade, e oxalá fora mais profunda! Oxalá, quase o exclamamos do fundo do coração, oxalá fora tão profunda que se não pudesse distinguir nada, através da sua opacidade. Oxalá pudéssemos aqui tomar da pena e escrever nesta obra a palavra FINIS. Oxalá pudéssemos poupar ao leitor o que se vai passar, e dizer-lhe em poucas palavras: Orlando morreu e foi enterrado. Mas aqui, ai de nós! a Verdade, a Franqueza, a Honestidade, austeras deusas que montam guarda ao tinteiro dos biógrafos, gritam: Não! Levando aos lábios suas trombetas de prata, exigem, em uníssono: Verdade! E de novo gritam: Verdade! E pela terceira vez estrugem, unânimes: A verdade e só a verdade!” (CM, p. 79)

**T2:** “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! e fazendo-se ouvir por uma terceira vez ressoam em coro: a Verdade, nada mais que a Verdade!” (TT, p. 90).

*He stretched himself* [Espreguiçou-se]. *He rose* [levantou-se; saltou da cama]. *He stood upright in complete nakedness before us* [ficou de pé, completamente despido na nossa frente, erguendo-se em toda a nudez diante de nossos olhos]. *We have no choice left but confess — he was a woman.*<sup>61</sup> Ele, pois não havia dúvida sobre seu sexo, era [uma] mulher.

Aqui é o ponto da ruína. O biógrafo pôde até inventar um pouco na falta de provas, pôde até florear aqui e ali, temperando, relevando sempre o seu biografado, o grande homem. Ele pôde lidar com sua descida à cripta, com sua lamentação e choro, com sua melancolia, com suas pausas para pensar, com suas pausas para escrever e tentar compreender que o verde na natureza era uma coisa e na literatura era outra. Mas com isso ele não pôde. O fato de que agora Orlando era mulher desafia a própria noção de verdade — verdade da biografia, verdade da ficção, verdade da tradução —, desafia a lei do gênero sexual e desafia a lei do gênero literário. Gênero, e não sexo! Porque o sexo parece ter muito pouco a ver com esta questão. Já vimos que o esqueleto de uma mão, quer fosse de homem ou de mulher, quer tivesse colhido rosas ou empunhado espadas, em pouco modificaria a identidade da vida à qual pertencera. Pois a jardineira pode ter cara de soldado, e o soldado cara de jardineira.

A partir daqui o texto se dobra em si mesmo, mistura-se a ponto de se tornar indecível — relato-narrativa, Orlando-Orlando, *Orlando-Orlando*, homem-mulher. Há uma repetição, mas nela uma *différance*. Há total transformação e indecidibilidade. Curiosamente, quando

---

<sup>61</sup> **TO:** “We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters. The trumpeters, ranging themselves side by side in order, blow one terrific blast:—  
‘THE TRUTH!  
at which Orlando woke.  
He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess — he was a woman. (p. 74-75)

**T1:** “Por isso, ficamos agora inteiramente a sós no quarto com o adormecido Orlando e as trombetas. As trombetas, colocando-se lado a lado, em ordem, sopram, numa terrível e única rajada:  
‘A VERDADE!’  
— e com isso Orlando despertou.  
Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: Verdade! Verdade! Verdade!  
E não podemos deixar de confessar: era mulher” (CM, p. 81).

**T2:** “Agora ficamos, portanto, inteiramente sós no quarto, com Orlando adormecido e os trombeteiros, que, alinhados, fazem soar uma única e horrível clarinada:  
‘A VERDADE!’  
fazendo Orlando despertar.  
Espreguiçou-se. Saltou da cama. Ergueu-se em toda a nudez diante de nossos olhos, não nos restando outra escolha, enquanto as trombetas ressoavam Verdade! Verdade! Verdade!, que a de admitir... ele era uma mulher” (TT, p. 92).

desperta do seu sono-morte, Orlando nobre sobrevive em Orlando nobre. Ela ainda é nobre, mas vai optar por outro gênero de vida. Essa loucura de *Orlando*/Orlando enlouquece a tradutora e o tradutor, enlouquece a tradução, enlouquece a biografia e os eus que biografam, e enlouquece a dissertação. É preciso recomeçar. Cecília separa essa borda do texto com um espaço duplo, e Tadeu com três reticências centralizadas no meio da página. O relato-narrativa prossegue depois dessas marcas gráficas — um/a pela ausência, outro/a pela presença. Mas será que, na outra borda, Orlando começa ou recomeça? Ou continua?

\*\*\*

*The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked*<sup>62</sup> — a primeira e mais difícil frase *of this new Orlando*. Na tradução de Cecília, *O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou despido* [não era Orlando agora mulher?]. Na de Tadeu, *O som das trombetas se extinguiu e Orlando ficou ali em pé, na mais completa nudez* [não é preciso afirmar Orlando? É homem ou mulher?]. *A única semelhança entre o original e as traduções é o som das trombetas, que nos despertam para uma verdade sem verdade*. Até antes dessa grande transmutação, *Orlando*/Orlando vinha se constituindo como uma unidade, embora aqui e acolá uma névoa pairasse sobre sua cabeça. As traduções vinham tentando estabilizar a diferença de gênero. Narrativa para uma, relato para o outro. Masculino — sem dúvida masculino para

---

<sup>62</sup> **TO:** “The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of a man and a woman’s grace. As he stood there, the silver trumpets prolonged their note, as if reluctant to leave the lovely sight which their blast had called forth [...] Orlando looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath.” (VW, p. 75).

**T1:** “O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou despido. Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, foi mais arrebatadora. Sua forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher. Enquanto ali permanecia de pé, as trombetas de prata prolongavam sua voz, como relutando em abandonar a deliciosa visão que o seu rugido provocara [...] Orlando mirou-se de alto a baixo num grande espelho, sem mostrar nenhum sinal de perturbação, e dirigiu-se provavelmente para o quarto de banho” (CM, p. 81-82).

**T2:** “O som das trombetas se extinguiu e Orlando ficou ali em pé, na mais completa nudez. Nunca, desde que o mundo é mundo, nenhum outro ser humano pareceu mais extasiante. Combinavam-se, numa única forma, a força do homem e a graça da mulher. Com ele ali em pé, as trombetas de prata prolongavam sua nota, como se relutando em abandonar a adorável visão que seu estrondoso som tinha feito surgir [...] Orlando, sem dar qualquer mostra de transtorno, olhou-se de cima a baixo num imenso espelho e foi, supostamente, banhar-se” (TT, p. 92-93).

Orlando —, apesar das roupas. Mas agora é o próprio original que enlouquece: *His form combined in one the strength of a man and a woman's grace*. A forma dele, desse Orlando mulher, fica mascarada nas traduções [*sua forma reunia ou combinavam-se numa única forma a força do homem e a graça da mulher*]. Só nos cabe anunciar [nessa hora eu volto a ser eu-nós] que *Orlando*/Orlando está em trânsito, que *Orlando*/Orlando é mais de um/a e que Pureza, Castidade ou Modéstia alguma possa desfazer essa verdade.

Outra pausa para a pausa. *We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements*<sup>63</sup>. A primeira é que, na pausa de Cecília, a menção *to the narrative* é omitida, a pausa só faz algumas declarações. Em segundo lugar, Tadeu aproveita a pausa na narrativa

---

<sup>63</sup> **TO:** “We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman — there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory — but in future we must, for convention's sake, say ‘her’ for ‘his,’ and ‘she’ for ‘he’— her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. Some slight haziness there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all. The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since” (VW, p. 75).

**T1:** “Podemos aproveitar esta pausa para algumas declarações. Orlando transformara-se em mulher — não há que negar. Mas, em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava da sua identidade. Seu rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente o mesmo. Sua memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo. Alguma nebulosidade pode ter havido, como se umas poucas gotas de sombra tivessem caído no claro poço da memória; algumas coisas tinham ficado um pouco apagadas: e era tudo. A mudança parecia ter-se produzido sem sofrimento, e completa, e de tal modo que o próprio Orlando parecia não a estranhar. Muita gente, à vista disso, e sustentando que a mudança de sexo é contra a natureza, esforçou-se em provar, primeiro: que Orlando sempre tinha sido mulher; segundo: que Orlando é, neste momento, homem. Decidam-no biólogos e psicólogos. A nós, basta-nos expor o simples fato; Orlando foi homem até os trinta anos; nessa ocasião, tornou-se mulher, e assim ficou daí por diante” (CM, p. 82).

**T2:** “Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para fazer algumas afirmações. Orlando tornara-se uma mulher — não há como negá-lo. Mas, em tudo mais, continuava exatamente como ele fora. A mudança de sexo, embora lhe alterasse o futuro, em nada contribuiu para lhe alterar a identidade. O rosto, como provam seus retratos, continuava praticamente o mesmo. A memória dele — mas no futuro diremos, conforme a convenção, “dela”, e não “dele”, e “ela”, e não “ele” — a memória dela, então, voltava a todos os acontecimentos da vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. Pode ter havido algum leve embaciamento, como se algumas poucas gotas escuras tivessem caído no cristalino poço da memória; certas coisas tinham se tornado um pouco turvas; mas não passava disso. A mudança parecia ter se dado de forma tão indolor e cabal que nem mesmo Orlando demonstrava qualquer surpresa com ela. Muitas pessoas, levando isso em conta e sustentando que essa mudança de sexo é contra a natureza, faziam enormes esforços para provar (1) que Orlando sempre fora mulher e (2) que Orlando é, neste momento, homem. Deixemos que os biólogos e os psicólogos decidam. Basta-nos estabelecer o simples fato de que Orlando foi homem até os trinta anos, ocasião em que se tornou mulher, assim permanecendo desde então” (TT, p. 93).



para fazer as declarações. É curioso que Cecília não traduza a expressão *in the narrative*, talvez porque, desde o início, tenha atribuído narrativa como gênero do texto que traduz ou porque não conseguiu se decidir, agora que tudo parece se configurar como outra coisa. Mais curioso ainda é Tadeu mudar de gênero — seu relato vira narrativa. Até então, ele vinha traduzindo *narrative* como relato. Talvez ele tenha comprado a ideia de que agora é outro texto, um texto de ficção, uma paródia ou uma releitura do texto antes das trombetas soarem VERDADE!

*Orlando had become a woman.* Provar o contrário seria uma grande perda de tempo. *Mas, em tudo [o] mais, Orlando remained precisely as he had been.* Mas essa parece ser uma declaração muito ingênua ou, ao contrário, muito bem arquitetada e revolucionária. Porque a mão que escreve tal verdade é a mesma que a apaga. Pode somente o corpo, uma ou outra particularidade dele, servir de sentença para definir Orlando como homem ou mulher? Qual é mesmo essa diferença? Qual é o abismo que separa Orlando homem de Orlando mulher? Uma vez que agora Orlando é ela, ela ainda deve ser chamada pelo pronome masculino para se referir a sua vida anterior a essa mudança? Sua identificação como homem deve/pode ser apagada? *Orlando had become a woman [incontestavelmente, there is no denying it] and remained precisely as [s]he had been.* Se o sexo é a única diferença que separa Orlando de Orlando, quem é Orlando quando seu sexo é encoberto? Quando se muda de sexo, muda-se de gênero? Quando se muda de gênero, o nome deve mudar? Não seria Orlanda agora?

Assim como a alteração do sexo de Orlando torna-a/o indecível, a linguagem que envolve essa alteração original também se altera nas traduções. *Become*, segundo o dicionário Merriam-Webster (BECOME..., 2021)<sup>64</sup>, pode ser traduzido como *vir a ser, passar por uma mudança ou revelação, ou se adequar, adaptar ou se ajustar a...* A partir dessas definições, podemos dizer: Orlando foi revelado como ela — *he became a woman, Orlando was a woman*. Mas a lei é taxativa, e nos obriga a dizer: *ele era homem, he was a man*; ou *ela era mulher, she was a woman*. Na tradução de Cecília, *become becomes* transformar. Orlando transformara-se em mulher. Se avaliarmos o nível da palavra, considerando as definições para o verbo transformar apresentadas pelo Dicionário Online de Português — Dicio (TRANSFORMAR...,

---

<sup>64</sup> **To become:** “1a: to come into existence/ b: to come to be/ 2: to undergo change or development/ to be suitable to” (BECOME..., 2021).

2021)<sup>65</sup>, pode ser que Orlando tenha *passado a ter uma nova forma; que sua natureza tenha sido alterada; que aparecera como mulher ou que se disfarçara*. Agora, na tradução de Tadeu, *become* se transforma em *tornar*<sup>66</sup>, isto quer dizer que Orlando *passou a ter uma nova condição*, a de mulher; ou *retornou a ser o que já fora*, mulher; ou *se traduziu* como mulher, se também seguimos o Dicio (TORNAR..., 2021). Se seguirmos a rede de significantes dos dicionários das duas línguas, qualquer das opções que apresentamos em tradução livre desestabiliza a afirmativa de negação *there is no denying it*. Virginia, a/o biógrafa/o, o/a narrador/a, Cecília, Tadeu, Élide e Eu, *there is no denying it* — nenhum de nós, apesar de uma exigência da lei, sabe definir Orlando. Talvez Orlando não precise disso, começamos a duvidar.

Nós até podemos lidar com essa indecisão da tradutora e do tradutor, porque a condição de Orlando não é de fácil solução. Mas essa condição [essa monstruosidade, diriam alguns] não para por aí. *The change of sex — embora alterando o seu futuro* (T1) ou *embora lhe alterasse o futuro* (T2) — [em] *nada altered a [sua] identidade*. Cecília, sua mentirosa, traidora! Tadeu, seu mentiroso, traidor! *They, the translators*, assim como a Pureza, a Modéstia e a Castidade, tentaram jogar seu manto de in(verdades) sobre o futuro e a identidade de Orlando. *The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity*. Eis aqui outra verdade dura de engolir. *Their* é plural. O texto original escapa do binarismo quando abandona *s/he* [singular — ou uma ou outro] e aposta em *they* [plural — eles, elas, ele e ela] para representar Orlando. As transformações que *the translators* fazem — assim como a que faço agora, convocando uma palavra inglesa para resolver a minha própria indecisão em representar duas pessoas, uma tradutora e um tradutor, sem ter que decidir por um dos gêneros, ainda que a lei me obrigue a dizer *os tradutores* — traduzem sem traduzir essa difícil constatação sobre o futuro [e não os futuros] e a identidade [e não as identidades] de Orlando. Suas traduções são uma mascaração, mas deveríamos dizer, com o filósofo Derrida (2001, p. 26), transformações reguladas “de uma língua por outra”. De novo, podemos perdoar esse disfarce, pois, na conversão das línguas, a lei da língua portuguesa desobriga *them* de marcar o gênero do pronome pessoal, e a diferença do sexo pode ser assim omitida, transferindo o binarismo do

---

<sup>65</sup> **Transformar**: “Dar nova forma a; passar a possuir uma nova forma/ Alterar o estado de; converter, mudar/ Mudar a feição, a natureza de; transfigurar/ Aparecer com outro aspecto, aparência; disfarçar-se” (TRANSFORMAR..., 2021).

<sup>66</sup> **Tornar**: “Alterar, modificar ou passar a possuir uma nova condição/ Fazer a tradução de um idioma para outro/ Voltar, regressar a um estado anterior” (TORNAR..., 2021).

sujeito [ou da sujeita Orlando] para os objetos [seu futuro; sua identidade]. Mas o que vem a seguir, não!

Na continuação, *the translators* insistem nesse jogo de esconde-esconde: *o [seu] rosto, como provam [os] seus retratos, continuava practically o mesmo*. Mas o original, que já se apresenta em falta, diz outra coisa: ***Their faces remained, as their portraits prove, practically the same***. Seus rostos e seus retratos [de Orlando homem-mulher] é que continuavam *practically the same*. Em suma, há contravenção na língua do original e na língua das traduções; cada tradução encontra o seu caminho de se haver com ***their***. A divisibilidade de Orlando em homem-mulher obriga Virginia a sair do binarismo [*their future, their identity, their portraits, their faces*]. Por um lado, ela foge da convenção, e por outro, contraverte-a — um movimento de vaivém —, onde se diz *his or hers*, deve-se ler *theirs*, embora Orlando tenha apenas um corpo. A língua de Shakespeare e de Pope e de Defoe e de Browne e de Carlyle tem lá suas imposições, mas há sempre um/a George Eliot e um/a Orlando para depô-las ou, pelo menos, mascarar-las. Essa mascaração, essa falta, do próprio original assombra as traduções de Cecília e de Tadeu [e agora a minha]. Impedidos [mas tem uma mulher e um homem, e eu quero dizer impedido e impedida. No entanto, se opto por contemplar as duas figuras, o texto fica muito longo. Não há saída fácil aqui] — não, não!... A dificuldade de falar sobre os gêneros de Orlando na língua portuguesa obriga-lhes a deslocar as marcações de gênero do sujeito para seus objetos e assim esconder o que Virginia não conseguiu — a pluralidade de Orlando. Os gêneros enlouqueceram como em *La folie du jour*.

Além disso, sabemos que as imagens apresentadas para representar Orlando, como homem e como mulher, são, respectivamente, uma pintura a óleo, datada de 1552-1559, de Richard Sackville, o conde de Dorset, e uma fotografia de Vita. Nesse ponto, Virginia mistura personagens, tempos, gêneros de gêneros e, principalmente, verdade e ficção. Semelhantemente a Elizabeth I, de Lytton Strachey, Orlando se move em um mundo indecível, entre fato e ficção, entre homem e mulher, e uma coisa parece encontrar a outra sem se encontrar. Tentar combinar os dois polos pode destruí-los, conforme argumenta Virginia (2019c)<sup>67</sup>. Todavia acredito que seja mais do que isso, misturar todos esses gêneros e gêneros de gêneros é o que mobiliza a desconstrução no/do texto de Virginia. Assim, para concluir esta pausa, a memória

---

<sup>67</sup> Voltar à página 68.

dele é a dela, e a dela é a dele. Essa transformação, para alguns inquietante, não causou qualquer surpresa a Orlando, porque nele há ela, e nela ele. As leis dos gêneros e das línguas nas traduções até tentam enquadrar Orlando em seus artigos, porém essas matérias de sexo, gênero, memória e identidade, é melhor deixá-las com os biólogos, gramáticos e psicólogos — os doutores das leis.

Voltemos, então, *to the narrative*. Orlando despertou. Saltou da cama. Olhou-se de cima a baixo no espelho. Banhou-se. Vestiu as calças turcas [que mascaravam seu novo sexo, definitivamente feminino] e partiu com um velho cigano que lhe aguardava. Viveu aventuras pela mão do homem ou da natureza. Ironicamente, é o que deveria fazer quando era homem. Havia prometido. Agora, como mulher, engajava-se nessas eventualidades. Chegou no acampamento cigano. Sentiu-se aliviada de não mais ter que cumprir com suas obrigações de embaixador. Numa tarde, Orlando orlando ao redor do fogo disse *How good to eat!*<sup>68</sup>, para descrever o pôr do sol. Uma frase que [não] traduz o evento. Orlando — mas, agora, muito mais Virginia e eu-nós — começara a desconfiar que havia diferenças nas línguas, havia diferenças nos gêneros, e que essas diferenças estavam em constante *différance*. Tudo era outra coisa.<sup>69</sup> A ovelha era o carneiro e o carneiro era a ovelha. Não tinha pena para escrever, não tinha como traduzir sua experiência de mulher entre ciganos, com visões de mundo tão diferentes e intraduzíveis.

---

<sup>68</sup> **TO:** “But Orlando had contracted in England some of the customs or diseases (whatever you choose to consider them) which cannot, it seems, be expelled. One evening, when they were all sitting round the camp fire and the sunset was blazing over the Thessalian hills, Orlando exclaimed: ‘How good to eat!’ (The gipsies have no word for ‘beautiful’. This is the nearest.)” (VW, p. 77).

**T1:** “Mas Orlando tinha contraído na Inglaterra algumas dos costumes ou doenças (como se queira considerar) que, segundo parece, não podem ser eliminados. Uma tarde, estando todos sentados ao redor do fogo, Orlando, vendo o poente arder sobre os montes da Tessália, exclamou: “Que bom para comer!” (Os ciganos não possuem expressão para “bonito”. Essa é a mais aproximada)” (CM, p. 84).

**T2:** “Mas Orlando tinha contraído, na Inglaterra, algumas das práticas ou doenças (seja lá como se queira considerá-las) que não podem, ao que parece, ser debeladas. Num fim de tarde, quando estavam todos sentados ao redor do fogo e o sol poente ardia sobre os morros de Tessália, Orlando exclamou: “Que coisa boa de comer!” (Os ciganos não têm nenhuma palavra para “bonito”. A expressão acima é a que chega mais perto disso.)” (TT, p. 95).

<sup>69</sup> **TO:** “Trees were withered hags, and sheep were grey boulders. Everything, in fact, was something else” (VW, p. 78). **T1:** “As árvores eram bruxas decrépitas, e as ovelhas, pedras cinzentas. Tudo, na verdade, era outra coisa” (CM, p. 84). **T2:** “As árvores eram bruxas raquíticas e os carneiros, pedra rolada. Tudo, na verdade, era alguma outra coisa” (TT, p. 96).

De repente, uma sombra, embora não houvesse nada que pudesse produzi-la, apareceu na encosta pelada do outro lado da montanha. A sombra rapidamente se adensou, e onde antes havia rocha pura logo apareceu um buraco verde. Enquanto observava, o buraco se tornou mais profundo e mais largo, e um espaço imenso, como de um parque, se estendeu pelo flanco da montanha. Dentro, ela podia ver um gramado denso e ondulante; podia ver carvalhos salpicados aqui e ali; podia ver tordos pulando de ramo em ramo. Podia ver o cervo dando delicados saltinhos de uma sombra para a outra e até mesmo ouvir o zumbido dos insetos e os suaves frêmitos e suspiros de um dia de verão na Inglaterra. Após ter contemplado tudo isso, em êxtase, por algum tempo, a neve começou a cair; logo, em vez da luz amarela do sol, toda a paisagem estava coberta e marcada por tons de roxo. Agora via pesadas carretas vindo pelas estradas, carregadas de troncos de árvores, que eles estavam levando, sabia muito bem, para serem cortados como lenha; e depois apareceram os telhados e os campanários e as torres e os pátios de sua própria casa. A neve caía o tempo todo, e ela podia ouvir agora o som que fazia ao bater com força no telhado antes de deslizar e acabar no chão. Saía fumaça de mil chaminés. Tudo era tão claro e preciso que ela podia ver uma gralha catando bichinhos na neve. Depois, aos poucos, as sombras roxas se adensaram e cobriram as carretas e os gramados e a própria mansão. Tudo foi engolido. Agora não tinha sobrado nada do buraco coberto de grama e, em vez dos relvados verdes, havia apenas a encosta reluzente que mil abutres pareciam ter pelado. Com isso, ela irrompeu em lágrimas e voltando ligeiro para o acampamento dos ciganos, disse-lhes que tomaria um navio para a Inglaterra já no dia seguinte (WOOLF, 2017, p. 100-101).

Sim, chegamos até aqui, mas qual é *the story*? O que de fato aconteceu? Orlando é quem? Ainda tem biografia de Orlando? Agora é uma transição do biográfico para o literário? Mas o biográfico já não era literário, e o literário biográfico?

### 4.3 qual o êxtase maior? o da mulher ou do homem?

O que Virginia apresenta nos capítulos quatro e cinco de *Orlando* forma uma aliança com as temáticas de *The merchant of Venice* e de *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?*, pois ela usa a trama *of her story*, e em particular uma linguagem do *trade*, da **troca**, da **transferência**, do **trânsito**, da **transação** e da **transformação**, para fazer falar uma língua dos gêneros, que lemos como/em **tradução**. Nesses trânsitos, os caminhos se refazem, o texto se dobra sobre ele mesmo, e podemos ler as sobreposições de *Orlando*/Orlando sobre *Orlando*/Orlando. As dobras do texto, ou as **duplas invaginações quiasmáticas das bordas**, movimentam, portanto, o tempo [cronológico e psicológico], os sexos [masculino e feminino] e os gêneros [os que Orlando quiser performar]. Isso, portanto, nos permite visualizar uma **perspectiva trans**. *Trans*, não no sentido mais tentador, aquele da transgeneridade masculina-feminina. Mas *trans* no sentido de trânsito, do *shuffling back and*

*forth*, que já vem se apresentando, nunca se presentificando, desde antes a origem. Sobrepondo, então, os acontecimentos da vida de Orlando como homem aos de Orlando como mulher, considerando, pois, o jogo da indecidibilidade, relevamos sua sobrevivência, transformações e performances de gênero. Dito isto, deslizamos agora pelas *transações* de *Lady-Lord* Orlando em retorno à sua terra natal.

Um navio mercante estava prestes a zarpar. Ela — Orlando, uma mulher, pois não havia dúvida sobre seu sexo, apesar de as calças turcas que usara até então tivessem, talvez, contribuído minimamente para distrair *her thoughts* [*seus* pensamentos, os pensamentos *dela*, e não *their thoughts*. Será que agora Orlando não está mais dividida/o?] — arrancou uma pérola de um colar que restara de seu enxoval de embaixador, pagou sua passagem de volta para casa e refez seu guarda-roupa. Vestida com roupas de mulher inglesa, jovem, nobre e de acordo com a moda da época, Orlando agora se apresentava sentada no convés do “Enamoured Lady”<sup>70</sup>.

Os tecidos que a partir de agora cobriam o corpo de Orlando também cobririam a sua experiência desse momento para trás? Até este ponto *of the narrative*, Orlando não tinha sentido

---

<sup>70</sup> **TO:** “With some of the guineas left from the sale of the tenth pearl on her string, Orlando bought herself a complete outfit of such clothes as women then wore, and it was in the dress of a young Englishwoman of rank that she now sat on the deck of the “Enamoured Lady”. It is a strange fact, but a true one, that up to this moment she had scarcely given her sex a thought. Perhaps the Turkish trousers which she had hitherto worn had done something to distract her thoughts; and the gipsy women, except in one or two important particulars, differ very little from the gipsy men. At any rate, it was not until she felt the coil of skirts about her legs and the Captain offered, with the greatest politeness, to have an awning spread for her on deck, that she realized with a start the penalties and the privileges of her position. But that start was not of the kind that might have been expected” (VW, p. 84).

**T1:** “Com alguns dos guinéus que lhe sobraram, depois da venda da décima perla do seu colar, Orlando tinha comprado um enxoval completo de mulher, como os que então se usavam; e foi vestida como uma jovem inglesa de alta classe que se apresentou ao convés do *Enamoured Lady*. Embora pareça estranho, a verdade é que, até então, pouco se tinha preocupado com o seu sexo. Talvez as calças turcas, que até ali usara, tivessem concorrido para distrair seus pensamentos; e as ciganas, exceto em uma ou duas particularidades importantes, pouco diferem dos ciganos. De qualquer modo, só quando sentiu as saias enovelando-se-lhe nas pernas e quando, com a maior polidez, o capitão lhe propôs mandar armar um toldo especial para ela, no convés, só então percebeu, com um sobressalto, as responsabilidades e privilégios de sua condição. Mas esse sobressalto não era o que se podia esperar” (CM, p. 91).

**T2:** “Com alguns dos guinéus que sobraram da venda da décima pérola do colar, Orlando comprou um conjunto completo de roupas do tipo então usado pelas mulheres, e era com um vestido de moça inglesa de alta linhagem que agora se sentava no convés do *Enamoured Lady*. É um fato estranho, mas verdadeiro, que até esse momento ela quase não tivesse tido consciência de seu sexo. É possível que as calças turcas que tinha usado até então tivessem contribuído um pouco para distrair seus pensamentos; e as mulheres ciganas, exceto por um ou dois detalhes importantes, diferem muito pouco dos homens ciganos. De qualquer modo, não foi senão quando sentiu a saia enredando-se nas pernas e o capitão, com a maior gentileza, se ofereceu para mandar instalarem um toldo para ela no convés, que se deu conta, com um sobressalto, das penalidades e dos privilégios de sua posição. Mas esse sobressalto não era do tipo esperado” (TT, p. 103).

o peso de sua transformação, pois a vida entre *the gipsies* pouco contribuía para marcar a diferença dos sexos — as ciganas, apesar de um ou dois detalhes importantes, pouco se diferenciavam dos ciganos. Antes de partir para a Inglaterra, Orlando quis presentear *the gipsies*, mas *they* desprezavam o dinheiro, pouco se importavam com os valores que acompanhavam Orlando e sua linhagem tão curta, de uns 400 anos, o que era nada comparada com a deles, que vinha de muitos séculos atrás, antes mesmo de Cristo.

A bordo do navio, enquanto bordejava em seus pensamentos [de homem-mulher], um homem, o capitão, a cortejou, ofereceu-lhe um toldo especial só para si, e foi nesse momento que ela percebe, num sobressalto, pela primeira vez, *the penalties e privilégios de sua posição*. Ai!, as traduções para *penalties* sobressaltam nesse momento. Como *arrêter penalties*? Penalidade, castigo, pena, punição, sanção penal, desvantagem, penalização, corretivo, falta, infração? Tadeu aborda a tradução de maneira mais ao pé da letra de Virginia — penalidades... *as penalidades e os privilégios* de ser uma mulher no início do século XVIII. Essa tradução, penalizo, não é má. Todavia, minha sanção final é relevar a escolha de Cecília como a tradução mais relevante — as *responsabilidades* de ser mulher. Esse vocábulo abarca todos os significantes informados acima, sem dúvidas, mas gostaria, mais uma vez, de convocar a ajuda de um dicionário, um representante da lei da língua portuguesa, para justificar a minha argumentação. Responsabilidade é, pois, o

Dever de se responsabilizar pelo próprio comportamento [*polido, casto*] ou pelas ações de outrem [*principalmente dos homens*]; obrigação [*de servir o chá, de selar os lábios*]. [Por Extensão] Comportamento da pessoa sensata; sensatez. Natureza ou condição de responsável, que assume suas obrigações [*e jamais as questiona*]. Qualidade de quem presta contas às autoridades [*ao pai, ao marido, ao irmão...*]. [Jurídico] Obrigação jurídica que resulta do desrespeito de algum direito, através de uma ação contrária ao ordenamento jurídico [*e que pode implicar em perda da herança, como, por exemplo, desrespeitar a lei da natureza e nascer mulher*] (RESPONSABILIDADE..., 2021).

Foi pelos privilégios, mas também pelas responsabilidades de ser mulher que Orlando teve um sobressalto quando recebeu a abordagem do capitão. Nessa abordagem não estava em jogo apenas o decoro que se lhe impunha agora, não era somente a manutenção e defesa de sua pureza, modéstia e castidade, pois, como sabemos, Orlando foi, até os 30 anos, um nobre, um embaixador, um duque, um grande amante, que teve em seus braços cortesãs, damas e até mesmo uma rainha. O sobressalto de Orlando se deu porque todo o edifício que fundamenta o

seu gênero foi abalado. Quando se impõe um limite ao gênero [e nesse caso ao gênero que Orlando agora experimentava]; quando se delineia um traço, que divide e diferencia; por lei, há interdição àquilo que lhe faz oposição. Mas Orlando, é verdade, já havia ultrapassado esse limite, rompido com a lei do gênero, mesmo que de forma inconsciente. Agora, como mulher, Orlando encobria, sem encobrir, o homem que fora e isso vai ter um impacto daqui para frente, pois testemunharemos Orlando bordejar pelos gêneros, deslocando-se, diferindo-se, ziguezagueando e fazendo gêneros. Como já dissemos, e agora *there is no denying it*, Orlando é a *différance*.

“Lord”, pensou, recobrando-se do sobressalto e estendendo-se, finalmente, debaixo do toldo, “essa é, com certeza, a pleasant, lazy way of life.” “Mas”, pensou, esticando as pernas, “essas saias enroscadas nos tornozelos são uma praga”<sup>71</sup>.

A tradução de Cecília corrobora o que dissemos sobre fazer gêneros — *decerto esse é um gênero de vida agradável e indolente*. No entanto, Orlando desatina a refletir como as roupas [ou os gêneros] refletem na sua condição de agora. *Poderia nadar com aquelas roupas se caísse no mar ou teria que ser salva por um marinheiro? Teria ela alguma objeção?* Com esse pensamento foi interpelada pelo capitão Bartolous ao lhe servir uma fatia de carne — *um pouco de gordura, senhora? Permita-me servi-la uma fatia bem fininha, assim como sua unha* —, pois já era hora do *dinner* [deixemos esse termo em inglês, porque se seguirmos a trilha de Cecília e Tadeu ficaremos um pouco mais perdidos no tempo, sem saber se essa interpelação ocorreu de noite ou de dia, pois a tradutora anuncia o jantar, e o tradutor o almoço].

Essa investida do capitão, lembrou Orlando de como tinha perseguido Sacha, o que lhe causou um tremor e *tornou a sentir o indescritível prazer que teve quando she had first seen Sasha, há centenas de anos. Naquele tempo ela perseguira, agora escapava. Qual é o êxtase*

---

<sup>71</sup> **TO:** “‘Lord,’ she thought, when she had recovered from her start, stretching herself out at length under her awning, ‘this is a pleasant, lazy way of life, to be sure. But,’ she thought, giving her legs a kick, ‘these skirts are plaguery things to have about one’s heels.’” (VW, p. 84). **T1:** “‘Senhor’, pensou, acalmando-se, espreguiçando-se, debaixo do seu toldo, ‘decerto isto é um gênero de vida agradável e indolente. Mas’, pensou, dando um pontapé, ‘estas saias em roda dos calcanhares são uma praga.’” (CM, p. 92). **T2:** “‘Meu Deus’, pensou, recobrando-se do sobressalto e estendendo-se, finalmente, no divã sob o toldo, ‘essa é, com certeza, uma maneira agradável e sem pressa de se viver a vida.’ ‘Mas’, pensou, esticando as pernas, ‘é uma coisa horrorosa ter essas saias enroscadas nos tornozelos.’” (TT, p. 104).



*maior? O de homem ou o de mulher? Não são ambos, talvez, o mesmo?*<sup>72</sup>. Essa passagem, como apresenta Tadeu nas suas notas de tradução<sup>73</sup>, remete à figura de Tirésias. Orlando lembrou-se do prazer de quando viu Sacha pela primeira vez. Quando ela, porém, ainda era ele. Então, quem viu Sacha? Qual era o gênero de Orlando quando daquele indescritível prazer? Orlando é Vita, não podemos jamais esquecer disso. Quando Vita viu Sacha, esteve para arrancar os cabelos ao notar que a figura que patinava era do mesmo sexo que o seu. *Orlando/Orlando* está agora diante de uma situação aporética.

Orlando, assim, entra com tudo no jogo dos gêneros. Deveria, agora que inverteu de posição, respeitar a opinião do outro sexo [quer dizer, do mesmo sexo — será que Orlando já sabe o que é gênero? —, pois ainda está pouco habituada ao jogo]? Lembrou-se que, das mulheres, exigia castidade, obediência e que estivessem sempre perfumadas e enfeitadas. Contudo, sua parca experiência performando nesse gênero fê-la ver como ser mulher exigia disciplina. Quando era moço, com 16 anos, e chegou a rainha em sua propriedade, desceu colina abaixo, meteu-se nas roupas o mais ligeiro que pôde — uma indisciplina. Alteridade! Seu ponto de vista agora estava revolucionado.

Orlando passa, portanto, a tomar consciência das responsabilidades e dos privilégios de ambos os gêneros. Seu par de pernas, que sempre foi um dos seus maiores atributos [dizem as más línguas, ele só conseguira o título de Duque por ter enfeitado Nell Gwyn, amante do rei Charles II], teria agora que escondê-lo, para que nenhum marinheiro caísse do mastro e morresse afogado — “Que vão para o inferno!”, exclamou, tornando-se consciente, pela

---

<sup>72</sup> **TO:** “It recalled the feeling of indescribable pleasure with which she had first seen Sasha, hundreds of years ago. Then she had pursued, now she fled. Which is the greater ecstasy? The man’s or the woman’s? And are they not perhaps the same?” (VW, p. 85). **T1:** “Tornou a sentir o indescritível prazer com que vira Sacha pela primeira vez, havia cem anos. Naquele tempo, perseguira; agora, escapava. Qual o êxtase maior? O da mulher, ou o do homem? Não serão talvez o mesmo?” (CM, p. 92). **T2:** “Lembrava a sensação de indescritível prazer que tivera quando, há centenas de anos, viu Sasha pela primeira vez. Então ela perseguira, agora fugia. Qual êxtase é maior? O do homem ou o da mulher? E não são, por acaso, o mesmo?” (TT, p. 104).

<sup>73</sup> **NOTA DA NOTA DE TRADUÇÃO:** “Qual êxtase é maior? – alusão significativa à figura de Tirésias, profeta cego que, segundo a mitologia grega, por ter batido num casal de cobras que copulavam, foi, como castigo, transformado por Hera (irmã e esposa de Zeus) em mulher. A referência, aqui, é a um episódio em que Tirésias teria sido convocado para dirimir uma disputa entre Zeus e Hera sobre quem teria mais prazer no sexo: o homem, como argumentava Hera, ou a mulher, como queria Zeus, uma vez que Tirésias tivera ambas as experiências. A resposta de Tirésias dava razão a Zeus, motivo pelo qual foi castigado por Hera com a cegueira.” (TADEU, 2017, p. 242, grifos do tradutor).

primeira vez, daquilo que, em outras circunstâncias, lhe teria sido ensinado quando criança, ou seja, as sagradas obrigações da feminilidade” (WOOLF, 2017, p. 106).

Quando pisar em solo inglês, não poderá cortar cabeças e vai ter que servir chá — pobre Orlando. Refletiu negativamente sobre o sexo masculino, e sobre o feminino também. Havia fragilidades e fortalezas em ambos os sexos, começava a perceber. No entanto, não sabia a qual pertencer. Na verdade, Orlando não se encaixava em nenhum, prometera arrancar cabeças, mas jamais o fez. Imaginar que não pudesse ser instruída parecia-lhe absurdo. Mas aproveitaria o melhor dos dois, como vamos saber com o decorrer *of the story*. “[*Oh,*] *céus!*” *she thought*, “*what fools they make of us — what fools we are!*” *E aqui podia parecer, por certa ambiguidade na escolha do fraseado, que estivesse censurando ambos os sexos por igual, como se não pertencesse a nenhum deles; e, de fato, momentaneamente, ela parecia vacilar; she was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in*<sup>74</sup>.

Nessa breve passagem, *um estado mental desorientador e atordoante, uma experiência das mais desconcertantes*, enlouquece Orlando *and their translators*. *Oh, céus!* Orlando da tradutora *pensava*; e do tradutor, *exclamou*. A manifestação era para dentro, silenciosa, qualidade esperada das mulheres; ou para fora, vociferada, dita em voz alta, qualidade garantida

---

<sup>74</sup> **TO:** “to dress up like a Guy Fawkes and parade the streets, so that women may praise you; to deny a woman teaching lest she may laugh at you; to be the slave of the frailest chit in petticoats. and yet to go about as if you were the Lords of creation. — Heavens!’ she thought, ‘what fools they make of us — what fools we are!’ And here it would seem from some ambiguity in her terms that she was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither; and indeed, for the time being, she seemed to vacillate; she was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in” (VW, p. 86-87).

**T1:** “Vestir-se como Guy Fawkes e desfilar pelas ruas para que as mulheres o admirem; negar instrução à mulher para que ela não o ridicularize, ser escravo das saias mais insignificantes, e, no entanto, jactar-se como rei da criação! Céus”, pensava, “como nos enlouquecem! Como somos loucas!” E aqui parecia, por certa ambigüidade das suas expressões, que censurava igualmente ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; e, na verdade, naquele momento vacilava; era homem; era mulher; conhecia os segredos, compartilhava das fraquezas de cada um. Era um estado mental desorientador e atordoante” (CM, p. 93-94).

**T2:** “fantasiar-se de Guy Fawkes e desfilar pelas ruas para seres elogiado pelas mulheres; não deixar que uma mulher se instrua para não seres ridicularizado por ela; ser escravo de um rabo de saia qualquer, mas andar por aí como se fosses o rei da criação.” “Oh, céus!”, exclamou, “como eles nos fazem de tolas - que tolas que somos!” E aqui podia parecer, por certa ambigüidade na escolha do fraseado, que estivesse censurando ambos os sexos por igual, como se não pertencesse a nenhum deles; e, de fato, momentaneamente, ela parecia vacilar; ela era homem; ela era mulher; ela conhecia os segredos, compartilhava as fraquezas dos dois. Era uma experiência das mais desconcertantes e vertiginosas viver em tal estado de espírito” (TT, p. 105-106).

aos homens? Quando omitem *she/ela*, qual Orlando se enuncia — homem ou mulher? Virginia diz *she thought*, marcando o pronome feminino — essa é a lei de sua língua. A lei da língua *of the translators*, por outro lado, libera-lhes da marcação de gênero nesses casos. Mas, na sequência vem mais loucura — *what fools they make of us* (TO); *como nos enlouquecem* (T1); *como eles nos fazem de tolas* (T2). Orlando está certamente se referindo aos homens, inclusive a si própria [embora queira dizer próprio]. *Como nos enlouquecem*, Cecília age de forma oblíqua, disfarçando o par *they-us*. Já Tadeu denuncia a divisão *eles-elas*. *What fools we are!* (TO) [recitamos para analisar o trecho e também para exclamar nossa loucura]; *Como somos loucas!* (T1). *Que tolas que somos!* (T2). *Cecília é loucas, Tadeu é tolas, Virginia é fools we are*. A julgar pela ambiguidade com a qual ~~she~~ [Virginia é obrigada a registrar o pronome, diferentemente de Cecília e Tadeu] censurava ambos os sexos, jamais poderemos finalizar esta análise, e o melhor que eu-nós pode fazer é deixar que você decida. *Ela era homem; ela era mulher; ela conhecia os segredos, compartilhava as fraquezas dos dois*.

Orlando passou dias pensando sobre a sua nova condição, quase quis voltar para a Turquia, mas o navio ancorou na costa da Itália. Se antes tinha aqueles sonos longos, agora mantinha-se acordada. Com isso, começava a tomar mais consciência sobre ser mulher. Durante a viagem, ela tirava uns sonos, e o tempo passava. O tempo passava à medida que ela pensava sobre sua condição. Os sonos não mais duravam de sete dias, eram mais como cochilos, uma alegoria para as transformações que aconteciam rapidamente; afinal, era o século XVIII, do Iluminismo e da Revolução Industrial.

Orlando aceitava melhor o fato de que agora era mulher; depois de uma soneca, decidiu que preferia ser mulher a ter que pagar o preço de ser varonil. Ela passou a refletir sobre o amor — e “como todos os amores de Orlando tinham sido mulheres, agora, devido à culpável morosidade da constituição humana em adaptar-se ao convencional, embora sendo mulher, era ainda uma mulher que ela amava” (WOOLF, 1983, p. 95) — e começou a entender Sacha, quando foi interrompida pelo comandante. O navio estava prestes a aportar na Inglaterra, e Orlando foi acometida por um turbilhão de sentimentos que ameaçavam sua vida naquele país. Deveria deixar de lado o conforto, a opulência, a importância e a grandeza do sexo masculino em detrimento do convencionalismo, da escravidão e do silenciamento que enfrentaria por ser mulher? Pensou em voltar pra Turquia, pois lá não havia essas regras. Por um segundo, viu,

misturada ao contorno de Londres, as altas montanhas de Bursa, mas no segundo seguinte já estava em terra firme.

Depois de tantos anos sem retornar à sua terra natal, Orlando percebia como Londres estava diferente. Tudo agora era outra coisa. Ela já era outra, já tinha passado por muitas transformações, (sobre)vivido a muitas aventuras, muitos amores, muitas paixões. Como Orlando vai lidar com esse retorno? Como a sociedade vai lidar com o retorno dela? Como vão se dar as suas relações? Uma coisa é preciso dizer — com o novo sexo, Orlando vai negociar seus [outros] gêneros. E outra coisa é preciso declarar — *Lord* Orlando sobrevive em *Lady* Orlando.

Orlando chegou em sua casa de Blackfriars e descobriu que é ré[u] em três grandes processos: 1) era considerada morta, e não podia ter direitos de propriedade; 2) era mulher, o que era a mesma coisa de estar morta; e 3) três filhos de Rosina Pepita, com quem tinha se casado, reclamavam sua herança. Seus bens estavam sob *judice*. Orlando, como lemos abaixo, encontra-se numa situação em que pertence sem pertencer à vida, aos sexos e aos títulos. Nem isso, nem aquilo, mas num espaço entre; um entremeio que lhe lança para o indecível:

Foi, assim, numa posição extremamente ambígua, sem saber ao certo se estava viva ou morta, se era homem ou mulher, duque ou uma nulidade qualquer, que viajou para sua casa de campo, onde, enquanto durasse o julgamento, tinha a permissão da justiça para residir na condição de incógnito ou incógnita, dependendo do resultado (WOOLF, 2017, p. 113)

*Quando o coche parou na porta de sua casa de campo, um séquito de criados formou uma procession para recepcionar Orlando. Mas a ordenada procession foi interrompida, primeiro, pela impetuosidade de Canute, o elkhound, que se atirou com tal ardor sobre sua dona que quase a derrubou no chão; e, depois, pela agitação da sra. Grimsditch que, parecendo querer fazer uma reverência, foi tomada pela emoção e só conseguia balbuciar, Milord! Milady! Milady! Milord! até Orlando confortá-la com um beijo carinhoso em cada face<sup>75</sup>*

---

<sup>75</sup> **TO:** “But the orderly procession was interrupted first by the impetuosity of Canute, the elk-hound, who threw himself with such ardour upon his mistress that he almost knocked her to the ground; next, by the agitation of Mrs Grimsditch, who, making as if to curtsy, was overcome with emotion and could do no more than gasp Milord! Milady! Milady! Milord! until Orlando comforted her with a hearty kiss upon both her cheeks” (VW, p. 93).

A *procession*. Um desfile (T1), uma procissão (T2) acompanhava Orlando. Suas vidas, de *lord* e de *lady* marcharam triunfante pela casa, e os criados ovacionaram a chegada de sua *mistress*. A sra. Grimsditch, arquejante, bordejante, tomada por emoção, bordejou: *Milord! Milady! Milady! Milord!* Cecília segue a procissão: *Milord! Milady! Milady! Milord!* Tadeu, não! A desordenada procissão da autora e da tradutora ganha alguma ordenação, *meu senhor! minha senhora! minha senhora! Minha senhora!* Repetindo, maniacamente, *minha senhora!*, a tradução de Tadeu tem, talvez, um desejo de conciliar as (sobre)vidas de Orlando. Mas a identidade de Orlando é inquestionável e parecia pouco ou nada importar aos criados, que estavam felizes pelo retorno de *their milady-milord*. Se alguém questiona essa condição, esse alguém é a lei. Para a sra. Grimsditch, por exemplo, os beijos afetuosos que Orlando lhe deu em cada face resolveu a questão — talvez um beijo do *lord* na face direita, e um da *lady* na face esquerda [uma especulação].

Uma cena se repete. Naquela mesma sala onde a lua atravessava o vitral inundando o ambiente de amarelo, onde Orlando, quando menino, brincava com cabeças de mouro, agora, ela toca a seda e escova os cabelos. Mas como antes, agora, novamente, ela olhava pela janela e vê poesia, e transpunha a poesia para o papel. Vida, literatura? Como converter uma na outra? Agora, que era consciente e dona de si, Orlando disse: *escreverei o que quiser*<sup>76</sup>, performarei

---

**T1:** “Mas a ordem do desfile foi interrompida — primeiro pela impetuosidade de Canute, o galgo, que com tanto ardor se lançou sobre sua dona que quase a atirou ao chão; depois, pela agitação da Sra. Grimsditch, que, ao fazer uma reverência, foi vencida pela emoção, e não podia senão balbuciar *Milord! Milady! Milady! Milord!*, até que Orlando a confortou com um beijo cordial em cada face” (CM, p. 100).

**T2:** “Mas a ordenada procissão foi interrompida, primeiro, pela impetuosidade de Canute, o elkhound, que se atirou com tal ardor sobre sua dona que quase a derrubou no chão; e, depois, pela agitação da sra. Grimsditch que, parecendo querer fazer uma vênua, foi tomada pela emoção e só conseguia dizer, arquejante, *meu senhor! minha senhora! minha senhora! Minha senhora!* até Orlando confortá-la com um carinhoso beijo em cada face” (TT, p. 114).

<sup>76</sup> **TO:** “‘I will write,’ she had said, ‘what I enjoy writing’; and so had scratched out twenty-six volumes. Yet still, for all her travels and adventures and profound thinkings and turnings this way and that, she was only in process of fabrication. What the future might bring, Heaven only knew. Change was incessant, and change perhaps would never cease” (VW, p. 96-97).

**T1:** “‘Escreverei’, dissera, ‘o que gostar de escrever’; e assim rabiscara vinte e seis volumes. Mesmo agora, com todos os seus trabalhos e aventuras, e profundos pensamentos e voltas para um e outro lado, estava apenas em vias de fabricação. O que o futuro podia trazer, só os céus o sabiam. A mudança era incessante; a mudança talvez não cessasse nunca” (CM, p. 104).

**T2:** “‘Escreverei’, dissera, ‘o que me agrada escrever’; e eliminara, então, vinte e seis volumes. Ainda assim, apesar de todas as viagens e aventuras e profundas reflexões e mudanças de rumo, ela estava apenas em processo de elaboração. O que o futuro poderia trazer, só os céus sabiam. A mudança não dava trégua; talvez jamais desse trégua” (TT, p. 117).

os gêneros que quiser, continuamente, arrastando comigo uma procissão de eus e momentos. *O que o futuro pode trazer? A mudança é incessante, não dá trégua, talvez nunca dê.* Orlando é a *différance*.

Enquanto escrevia, uma sombra, penetrando a janela<sup>77</sup>, manchou-lhe a página. Era uma figura conhecida. “Atravessava o pátio como antes, com seu velho traje negro de montaria e sua capa. Nem um cabelo de sua cabeça [mesmo depois de tanto tempo?] tinha mudado” (WOOLF, 1983, p. 105). Aquela cena já ocorrera. A figura seguia Orlando. Curioso, ele resolveu segui-la. Eles se fitaram em cheio no rosto. Orlando quase se entregara à paixão, e então fugiu da arquiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn e Scand-op-Boom, para Constantinopla. Agora, mais uma vez, eles se encontram, quer dizer, elas. Agora elas se encaravam. As duas damas estavam juntas, cumprimentaram-se e, como no último encontro, restou a Orlando convidá-la para entrar e oferecer-lhe uma taça de vinho.

Orlando foi ao armário pegar as taças e pensou “*A plague on women, they never leave one a moment’s peace. Foi para fugir desse varapau que fui embora da Inglaterra, e agora...*” — quando se voltou para servir a arquiduquesa, *she was a man*<sup>78</sup>. Loucura! *She was a man*

---

<sup>77</sup> A janela é uma brecha. Ver página 96.

<sup>78</sup> **TO:** “‘A plague on women,’ said Orlando to herself, going to the cupboard to fetch a glass of wine, ‘they never leave one a moment’s peace. A more ferreting, inquisiting, busybodying set of people don’t exist. It was to escape this Maypole that I left England, and now’— here she turned to present the Archduchess with the salver, and behold — in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man./ Recalled thus suddenly to a consciousness of her sex, which she had completely forgotten, and of his, which was now remote enough to be equally upsetting, Orlando felt seized with faintness./ ‘La!’ she cried, putting her hand to her side, ‘how you frighten me!’” (VW, p. 98)

**T1:** “‘Diabo leve as mulheres!’”, disse Orlando para si mesma dirigindo-se ao armário para servir um copo de vinho, ‘nunca deixam uma criatura em paz. Não existe gente mais bisbilhoteira, mais curiosa, mais intrometida que essa. Foi para escapar a este estafermo que deixei a Inglaterra, e agora’ — aqui, voltou-se para apresentar a salva à arquiduquesa — e encontrou em seu lugar um cavalheiro alto, de negro. Um montão de roupas jazia no guarda-fogo. Estava a sós com um homem./ Bruscamente chamada assim à noção do feminino, que completamente esquecera, e à do masculino, bastante remoto agora para ser igualmente inquietante, Orlando sentiu-se desfalecer./ ‘Ai!’, gritou, levando a mão ao flanco, ‘que susto!’” (CM, p. 105).

**T2:** “‘Malditas mulheres’, disse Orlando para si mesma, indo até o guarda-louça para pegar uma taça de vinho, ‘nunca nos deixam um instante em paz. Não existe gente mais bisbilhoteira, inquisitiva, intrometida. Foi para fugir desse varapau que fui embora da Inglaterra, e agora...’ — aqui ela se voltou para apresentar à arquiduquesa a salva de prata e eis que em seu lugar estava um cavalheiro alto, vestido de preto. Uma pilha de roupas pendia da grade de proteção da lareira. Ela estava a sós com um homem./ Assim, trazida de súbito à consciência de seu próprio sexo, que tinha esquecido por completo, e do dele, do qual estava agora distanciada o bastante para deixá-la igualmente perturbada, Orlando sentiu-se desfalecer./ ‘Puxa vida’, exclamou, pondo as mãos na cintura, ‘como você me assustou!’” (TT, p. 119).

obscorece esta página da mesma forma que a sombra da arquiduquesa na página de Orlando. *She was a man* é agora um indecível. Ela era um homem. Mas ela quem? Orlando, embora fosse mulher, pensava como homem, praguejava como homem — *Diabo leve as malditas mulheres! Nunca deixam uma criatura em paz* (T1)/ *Nunca nos deixam um instante em paz* (T2). As traduções não se decidem e, conseqüentemente, não ajudam em nada nesse impasse, nessa loucura dos gêneros que está prestes a se desatar agora. *She was alone with a man*. Orlando estava a sós com um homem. Mas esse homem, apesar daquele que sobrevivia nela, era outro — era o arquiduque Harry. *Orlando foi, assim, trazida de súbito à consciência de seu próprio sexo, que completamente esquecera, e do dele, do qual estava agora distanciada o bastante para deixá-la igualmente perturbada, e sentiu-se desfalecer. Ai, puxa vida, que susto!*

*Gentil criatura, perdoe-me por esse engano* — disse a arquiduquesa, ajoelhando-se e aproximando uma taça de cordial dos lábios de Orlando, que o sorveu. Em seguida, o arquiduque lhe beijou a mão<sup>79</sup>. Meu senhor! Minha senhora! Minha senhora! Meu senhor! *Em suma, por dez minutos representaram com veemência os papéis respectivos de homem e mulher, and then fell into natural discourse* [depois recaíram nas suas maneiras habituais (T1)]. Isto é, Orlando fazendo mulher e a arquiduquesa fazendo arquiduque.

Aqui vemos um traço de repetição, que identifica a arquiduquesa como pertencente ao gênero feminino, marcando assim sua identidade. Por outro lado, um princípio de contaminação expõe sua participação sem pertencimento a esse gênero, uma vez que ela é, e sempre foi ele, um arquiduque. *A arquiduquesa (que doravante deve ser conhecida como arquiduque) contou*

---

<sup>79</sup> **TO:** “In short, they acted the parts of man and woman for ten minutes with great vigour and then fell into natural discourse. The Archduchess (but she must in future be known as the Archduke) told his story — that he was a man and always had been one; that he had seen a portrait of Orlando and fallen hopelessly in love with him; that to compass his ends, he had dressed as a woman and lodged at the Baker’s shop; that he was desolated when he fled to Turkey” (VW, p. 98-99).

**T1:** Em suma, representaram os papéis de homem e mulher por dez minutos, com grande intensidade, e depois recaíram nas suas maneiras habituais. A arquiduquesa (que doravante deve ser conhecida como arquiduque) contou a sua história — que era homem, e sempre o havia sido; que vira um retrato de Orlando e dele se enamorara desesperadamente; que, para atingir seus fins, vestira-se de mulher e alojara-se na casa do padeiro; que ficara desolado quando ele fugira para a Turquia” (p. 106)

**T2:** Em suma, por dez minutos representaram com veemência os papéis respectivos de homem e mulher, entrando, depois, no rumo da conversa natural. A arquiduquesa (mas doravante ela será referida como “o arquiduque”) contou sua história — que era homem e sempre tinha sido; que tinha visto um retrato de Orlando, apaixonando-se perdidamente por ele; que, para atingir seus objetivos, se vestira de mulher, hospedando-se na padaria; que ficara desolado quando ela fora embora para a Turquia” (p. 119-120).

a sua história — que era homem, e sempre o havia sido; que vira um retrato de Orlando e dele se enamorara desesperadamente. Então, travestiu-se para se aproximar de Orlando, ficando desolada quando fugiu para a Turquia. Não há corpo sem gênero; há sempre gênero e gêneros. E o que vale para o/a arquiduque/sa também vale para Orlando. *They* participam, ainda que não pertençam, a pelo menos, mais de um gênero.

Todos os dias depois disso, Harry retornava para conquistar Orlando. Ela tentava de tudo para se livrar daquela companhia desagradável. Propôs um jogo; trapaceou. Ele a perdoou. Insatisfeita e impossibilitada de lhe enfiar um florete no peito, pois agora era mulher, meteu-lhe um sapo na camisa — e assim o príncipe arquiduque fugiu. Depois que Harry partiu, Orlando, desejando *a vida e um amor*, partiu para Londres, para resolver negócios urgentes.

Orlando estava se transformando. Parecia se adequar [e não se fixar] às roupas da época e ao comportamento que vinha junto com elas. Aproveitava as vantagens ofertadas a ambos os gêneros. “Assim, bem se pode sustentar a tese de que são as roupas que nos usam, e não nós que usamos as roupas; podendo fazê-las tomar o molde do braço ou do peito; elas, porém, modelam nossos corações, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade” (WOOLF, 1983, p. 111). Assim, tendo agora vestido saias por um bom tempo, uma certa mudança, até mesmo no rosto, era visível em Orlando, que será observada se o leitor *will look at above*<sup>80</sup>. Nesse momento, os projetos editoriais enlouquecem. A versão do original (WOOLF, 2018) que lemos diz *at above*, mas a edição não apresenta a fotografia<sup>81</sup>. No projeto da tradução de Tomaz Tadeu, o leitor poderá *examinar a estampa da página 110*. Nas edições do texto de Tadeu e do original de Virginia, os elementos paratextuais são utilizados como ferramenta de autenticação biográfica, apesar de esse recurso ser forjado pela autora ao ficcionalizar as fontes, isto é, ao misturar realidade e ficção. A fotografia da página 110 da tradução de Tadeu é prova disso. Nela, Vita representa Orlando em seu retorno à Inglaterra [Orlando é Vita. Quantas vezes já dissemos isso aqui? Mas em toda repetição há uma diferença. Agora Vita representa Orlando, que é ela

---

<sup>80</sup> **TO:** “So, having now worn skirts for a considerable time, a certain change was visible in Orlando, which is to be found if the reader will look at @ above, even in her face” (VW, p. 104). **T1:** “Assim, usando agora saias há muito tempo, era visível em Orlando certa mudança, mesmo no seu rosto, como o leitor pode verificar lançando os olhos à página 82” (CM, p. 111). **T2:** “Assim, tendo agora vestido saias por um bom tempo, uma certa mudança, até mesmo no rosto, era visível em Orlando, que será observada se o leitor examinar a estampa da página 110” (TT, p. 125).

<sup>81</sup> Esta edição foi comparada com outro projeto (cf. WOOLF, 2019e); e, como resultado, a imagem à qual o texto faz menção é a mesma que a do texto de Tadeu (cf. WOOLF, 2017, p. 110).



mesma. Vita representa a si]. Esse fato está registrado em carta de Vita a seu marido Sir Harold Nicolson, na qual disse que se sentiu horrível “vestida numa peça inadequada de cetim rosa, com todas as ~~minhas~~ roupas caindo... mas V. [Virginia] estava feliz, o tempo todo se metendo embaixo do pano escuro da câmera para conferir o resultado” (GLEDINNING *apud* TADEU, 2017, p. 262).

No entanto, o curioso é que a tradução de Cecília diz o seguinte: *Assim, usando agora saias há muito tempo, era visível em Orlando certa mudança, mesmo no seu rosto, como o leitor pode verificar lançando os olhos à página 82*. Pobre do leitor que voltar a essa página na expectativa de uma fotografia — não a encontrará. Contudo, quando lemos um texto como *Orlando* e folheamos algumas páginas para trás, uma cena resta clara, uma figura sobrevive nas profundezas da nossa mente e nos faz sentir como se lembrássemos já tê-la visto. Eu pressuponho, e aqui sou um otobiógrafo, que a imagem de Orlando forjada por Cecília é esta: “Orlando transformara-se em mulher — não há que negar. Mas em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava de sua identidade” (WOOLF, 1983, p. 82).

Se compararmos o retrato de Orlando homem com o de Orlando mulher, veremos que, embora sejam ambos, indubitavelmente, uma e a mesma pessoa, há certas mudanças. O homem tem a mão livre para agarrar a espada; a mulher deve usá-la para impedir que as sedas escorreguem de seus ombros. O homem encara o mundo de frente como se ele fosse feito para seu uso e de acordo com o seu gosto. A mulher lança-lhe um olhar de esguelha, cheio de sutileza, e até de desconfiança. Se usassem as mesmas roupas, é possível que sua maneira de olhar tivesse vindo a ser a mesma (WOOLF, 1983, p. 111).

Vida? Literatura? Como converter uma na outra? Para verificar essa transformação sem transformação de Orlando, *the reader* poderá se amarrar com as fotografias impressas nas páginas 4 e 110, respectivamente, da tradução de Tadeu (WOOLF, 2017). Enquanto *the reader* da tradução de Cecília (WOOLF, 1983) estará livre para criar suas imagens a partir do que for lido nas páginas 8 e 82, respectivamente. Isso é possível? Como tradutor *of the translators*, deixarei a cargo de vocês essa verificação. “No entanto, se Orlando era mais homem ou mulher, é coisa difícil de dizer e não pode ser resolvida agora” (WOOLF, 1983, p. 112).

Quando, finalmente, chegou a Londres, passeando no Mall, Orlando viu-se cercada de pessoas curiosas para conhecer a figura por trás dos famosos processos em que era ré[u]. Diabos! Mulheres não podiam andar desacompanhadas, mas logo o arquiduque a salvou da

multidão que lhe cercava, mas não sem lhe pedir a mão em casamento. Orlando se irritou de não poder andar só. No entanto, agora que já estava um pouco mais adequada às regras sociais e, inclusive, era convidada a atender em diversos eventos da aristocracia. Em um momento, ela estava entre poetas. Sua escrita se desenvolvia. O tempo passava. Ela percebia que os poetas eram criaturas muito triviais e se cansava de lhes servir chá e ouvir suas futilidades. Em outro encontro, ela deixou a casa vestida de homem e foi fazer seus gêneros.

Era uma linda noite. Ela avistou uma jovem moça sentada debaixo de uma árvore, numa praça, e a cumprimentou “à maneira de um galã cortejando uma dama da moda”, e assim partiram, de braços dados, para o quarto onde a dama morava, na Gerrard Street (WOOLF, 1983, 127-128).

Senti-la apoiada levemente em seu braço, ainda que na posição de suplicante, despertou nela todos os sentimentos próprios de um homem. Ela parecia um homem, sentia como um homem, falava como um homem. Mas, tendo ela própria se tornado mulher há pouco tempo, suspeitava que a timidez da moça e suas hesitantes respostas e a falta de jeito com a chave na fechadura e a dobra no casaco e o gesto de abandono da mão, era tudo encenado para satisfazer a masculinidade dela (WOOLF, 2017, p. 142-143).

Já no quarto, Nell, assim se chamava a prostituta, deslizou para trás de um biombo, preparando-se para o encontro. Ela se comportava de maneira a entreter Orlando, que, apesar da pouca experiência no gênero, entendeu que aquilo era uma encenação. Quando, por fim, Nell estava pronta, Orlando, à moda do arquiduque, arrancou todos os seus disfarces e contou-lhe que também era mulher. Ficaram amigas. Agora, outras prostitutas juntaram-se ao encontro. *Essas pobres criaturas, pois Nell trouxe Prue, Prue, Kitty e Kitty, Rose, tinham uma sociedade própria, da qual agora faziam Orlando de membro. Cada uma contava a história das aventuras que as tinham conduzido ao seu atual way of life*<sup>82</sup>. Tadeu diz *modo de vida*. Mas preciso relevar agora a tradução de Cecília, *gênero de vida*, que se aliança melhor com a temática deste

---

<sup>82</sup> **TO:** “These poor creatures, she ascertained, for Nell brought Prue, and Prue Kitty, and Kitty Rose, had a society of their own of which they now elected her a member. Each would tell the story of the adventures which had landed her in her present way of life” (VW, p. 121).

**T1:** “Essas pobres criaturas, pois Nell trouxe Prue, Prue, Kitty e Kitty, Rose, tinham uma sociedade própria, da qual agora a elegiam membro. Cada uma contava a história das aventuras que as tinham conduzido ao seu atual gênero de vida” (CM, p. 128).

**T2:** “Ficou sabendo que essas pobres criaturas — pois Nell trouxe Prue; e Prue, Kitty; e Kitty, Rose — tinham uma associação própria da qual agora a faziam membro. Cada uma contava a história das aventuras que a tinham levado a parar no atual modo de vida” (TT, p. 144).

trabalho. Um gênero participa de todos os gêneros, exatamente como Orlando faz agora. Como [não] tem lugar na sociedade, ela se move entre poetas e prostitutas, homens e mulheres, nobres e pessoas ordinárias. Orlando faz seus gêneros, negocia seu lugar na sociedade, participando de tudo da forma que melhor lhe convier. Troca de roupas como troca de sexos. E assim pode desfrutar, quer usando calças, quer usando saias, do amor de ambos os sexos. Orlando é trans. Dito de outro modo, Orlando está em trânsito.

Como prometido, retomo uma questão que ficara intraduzível, ou pouco traduzível na seção **4.2 melhor confessar do que esconder**<sup>83</sup>. Oxalá consiga atar os nós que misturam os gêneros e a biografia de Orlando. Refiro-me, portanto, a suas experiências como embaixador na Turquia, quando, em pouco mais de duas páginas do capítulo três, escritas com a ajuda de documentos deteriorados de terceiros, o etnobiógrafo descrevia a vista para as paisagens que Orlando tinha daquele país, assim como sua rotina. Ali, quando se enfadava de suas obrigações, travestia-se de comum. Eu disse, naquele momento, que o biógrafo estava caindo em desgraça, perdendo o fio da vida... agora está mais claro, era a literatura que se impunha na escrita biográfica, e o biógrafo largara o outro para se emendar com o fio da literatura.

Se sobrepusermos aquela cena ocorrida no século XVII com a que está prestes a desembocar no XIX, ainda restam indecidibilidades, talvez mais evidenciadas pelas traduções. *So then one may sketch her spending her morning in a China robe of ambiguous gender among her books*<sup>84</sup>. Solapando a informação de que o embaixador Orlando “pelas sete horas, levantava-

---

<sup>83</sup> Ver página 123.

<sup>84</sup> **TO:** “So then one may sketch her spending her morning in a China robe of ambiguous gender among her books; then receiving a client or two (for she had many scores of suppliants) in the same garment; then she would take a turn in the garden and clip the nut trees — for which knee-breeches were convenient; then she would change into a flowered taffeta which best suited a drive to Richmond and a proposal of marriage from some great nobleman; and so back again to town, where she would don a snuff-coloured gown like a lawyer’s and visit the courts to hear how her cases were doing — for her fortune was wasting hourly and the suits seemed no nearer consummation than they had been a hundred years ago; and so, finally, when night came, she would more often than not become a nobleman complete from head to toe and walk the streets in search of adventure” (VW, p. 123).

**T1:** “Assim, poder-se-ia representar Orlando, pela manhã, entre os seus livros, num traje chinês de gênero ambíguo; depois, recebendo um ou dois protegidos (porque atendia a muitas solicitações) no mesmo traje; depois, daria uma volta pelo jardim e podaria as noqueiras — para isso os calções curtos eram mais convenientes; depois, trocava-os por um vestido de tafetá floreado, que está mais de acordo com um passeio a Richmond e a proposta de casamento de algum fidalgo; e de novo voltaria para a cidade, onde vestiria uma roupa cor de rapé como a de um advogado, e visitaria os tribunais [...] e finalmente, com o anoitecer, tornava-se mais do que nunca um cavalheiro completo, dos pés à cabeça, e passeava pelas ruas em busca de aventuras” (CM, p. 130-131).

se, envolvia-se num longo casaco turco, acendia um charuto e fincava os cotovelos no parapeito” (WOOLF, 1983, p. 71); agora, *the narrator-biographer sketches* [representa (T1); descreve (T2)] *Orlando, pela manhã, entre [os] seus livros, in a China robe* [num traje chinês (T1); num penhoar chinês (T2)] de gênero ambíguo. Se retomarmos a tese de que são as roupas que nos usam, e não nós que usamos as roupas; podemos ver aqui duas roupagens em disputa. A primeira, da língua, que encobre *sketch* com *representar* (narrativa) e com *descrever* (relato). A segunda roupagem cobre não o corpo da língua, mas o corpo de *our dearest Orlando*. Traje é, supostamente, uma palavra neutra para se referir a vestimentas de forma geral, sem marcação de gênero, mas o traje de Orlando é de gênero ambíguo. Por outro lado, um penhoar é, quase sempre, um traje feminino, mas adjetivá-lo como de gênero ambíguo nos conduz à mesma indecisão. Com isso, só podemos reafirmar que as roupas que vestem *Orlando/Orlando* estão sempre adiando um *match point* e, quando Orlando as troca, há nisso uma livre interação — um jogo, *play, jeu*, com diferentes jogadas.

Se na Turquia Orlando obedecia a lei, se ele cumpria com suas obrigações masculinas, agora ela subvertia ou mesmo fazia a sua própria lei. Com esse mesmo *robe* ela resolvia seus negócios. Ia, então, podar as noqueiras, *for which knee-breeches* [trajes popularmente utilizados por homens do século XVI ao XIX] *were conveniente* [para isso os calções curtos eram mais convenientes (T1); tarefa para a qual as calças curtas masculinas eram convenientes (T2)]. Depois, vestia-se num vestido de tafetá floreado e ia à cidade, só para receber uma proposta de casamento. Depois voltaria à cidade, *where she would don a snuff-coloured gown like a lawyer's* [onde vestiria uma roupa cor de rapé como a de um advogado (T1); onde vestia uma toga cor de rapé, como a de um advogado (T2)]. De novo, *gown*, assim como *robe*, expõe a indecibibilidade da roupa de Orlando — era mulher na roupa de homem. Uma afirmação que tem, pelo menos, um sentido duplo, roupa aqui pode significar a vestimenta, supostamente, masculina que lhe cobre o sexo, assim como o próprio corpo de mulher que encobre o corpo de

---

**T2:** “Podemos, pois, descrevê-la passando a manhã, entre seus livros, num penhoar chinês de gênero ambíguo; depois, recebendo, com a mesma roupa, um ou dois de seus favorecidos (pois se contavam às dezenas as pessoas que pediam sua ajuda); mais tarde, dava uma volta pelo jardim e podava as noqueiras — tarefa para a qual as calças curtas masculinas eram convenientes; mudava, depois, para um vestido de tafetá estampado, que se prestava mais à ida em carruagem a Richmond e à proposta de casamento de algum grande nobre; voltava, depois, à cidade, onde vestia uma toga cor de rapé, como a de um advogado, e fazia a ronda pelos tribunais [...] e, então, finalmente, quando caía a noite, quase sempre se transformava, da cabeça aos pés, num cavalheiro da nobreza e caminhava pelas ruas em busca de aventura” (TT, p. 145).

homem que já fora. Fosse como fosse, ela fazia suas rondas para saber do andamento de seus processos na justiça. *E, então, finalmente, quando caía a noite, she would more often than not become a nobleman complete from head to toe and walk the streets in search of adventure.*

O que vem agora é um retorno, uma volta que o texto dá em torno de si mesmo, formando um bolso. *Quando Orlando had become a woman*, Cecília disse *transformara-se em mulher*; e Tadeu, *tornara-se uma mulher*. Agora, que Orlando é mulher, a lógica das traduções também se inverteu. De um lado, *Orlando tornava-se mais do que nunca um cavalheiro completo, dos pés à cabeça* (T1). Orlando, então, nesse sentido, retornou a ser o que já fora — a roupa de tecido (re)veste a o sexo revertido: homem. *Mais do que nunca um cavalheiro completo*. Do outro lado, Orlando *quase sempre se transformava*, da cabeça aos pés, num cavalheiro da nobreza. Ela agora aparecia como mulher, mas se disfarçava de homem [ou seria o contrário?]. De qualquer sorte, quase sempre ela ou se transformava ou se tornava homem-mulher e caminhava pela rua em busca de *adventure*. Para Cecília é no plural, *aventuras*; e para Tadeu é no singular. Dada a dificuldade de fechamento da condição de Orlando, vou repetir *aventuras*, pois Orlando é *they*. Logo, *their* aventuras. No fim, o que fica? A tradução de Tadeu parece expor mais as diferenças do *corpus*/corpo de *Orlando/Orlando*; e a de Cecília, a disfarçá-las. Ainda assim, todas essas *différences* se tornam *différences*.

Uma noite, em seu quarto, Orlando olhava pela janela. Era meia noite e estava tudo gelado! O relógio começava a badalar. Com a primeira badalada, formava-se uma pequena nuvem. A cada batida, o tempo fechava ainda mais. As badaladas soavam nove, dez, onze vezes, e “uma imensa escuridão estendia-se sobre Londres inteira. À duodécima badalada, a treva era total. Um revoltado emaranhado de nuvens cobria a cidade. Tudo era treva, tudo era dúvida; tudo era confusão. O século dezoito chegara ao fim, o dezenove começava” (WOOLF, 2017, p. 148).

\*\*\*

“a umidade, que é o mais insidioso dos inimigos, pois se o sol pode ser contido por persianas e a geada derretida por um bom fogo, a umidade se insinua enquanto dormimos; a umidade é silenciosa, imperceptível, penetrante.”

(VIRGINIA WOOLF, *Orlando*).

Orlando chegou ao século XIX, embora preferisse a liberdade e as luzes do anterior. Nesse, os sexos se distanciavam [o que diria Foucault sobre isso?]. A opressora época vitoriana estava em curso. A fascinação com a morte, o moralismo exacerbado, a reprimenda do sexo eram exemplos do que Orlando [e Vita e Virginia e Harold Nicolson e Lytton Strachey e Duncan Grant e todo o *queer* Bloomsbury] odiavam no espírito desse tempo. Agora a umidade tomava conta de toda a Londres. Nem seco, nem molhado. Ou homem ou mulher. Orlando era barrada do trânsito, precisava conformar com o tempo. Todos tinham um par, menos ela. Sequer podia andar sozinha sem ser objeto de escárnio. Cresciam vegetais por toda a parte. Bebês também, mas isso precisava ser escondido o máximo que se podia, com uma crinolina! A própria rainha usava crinolinas! Teve ela mesma nove *children*!

Sentada numa poltrona, Orlando, refletindo sobre essas questões, levou a mão ao peito e, nele, encontrou enrolado um manuscrito — *O carvalho* —, que lhe acompanhava desde a mais tenra mocidade. Ele sobreviveu à traição de Sacha e de Greene; ao incêndio na Turquia; à falta de tinta e de luz; à falta de papel, que o/a obrigou a invadir suas margens. Uma escritura palimpséstica que sobreviveu aos tempos e aos sexos *of their owner*. Na primeira página do manuscrito, ela leu 1586, alguns trezentos anos atrás. Precisava acabá-lo, mas desatou a lê-lo. Na brecha do seu manuscrito, refez a leitura seguindo o rastro de sua vida e avaliou as transformações por que passara. *She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are*<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> **TO:** “She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are; and then she had been amorous and florid; and then she had been sprightly and satirical; and sometimes she had tried prose and sometimes she had tried drama. Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the same. She had the same

*The gloominess* de Orlando *as a boy* transborda nas traduções. O “original” de Virginia mistura os gêneros, mas cada *translator* segue seu próprio rastro. Cecília difere o tanto que pode — um rapaz melancólico, amoroso, exuberante, animado e satírico. Mas logo é impelida a diferenciar — *apesar de todas essas mudanças, tinha ficado fundamentalmente a mesma*. De alguma maneira, Tadeu entra na intimidade da monolíngua de Virginia e reproduz, em diferença, o monolinguismo do outro, quer dizer, da outra. Seguindo outro rastro, no entanto, Tadeu diferencia sem diferenciar — *ela tinha sido um menino sombrio, ardente, exuberante alegre e mordaz* —, pois os adjetivos relevados em sua tradução são de gênero ambíguo. Todavia, a diferença sem diferença se torna um diferimento — *ela tinha permanecido fundamentalmente a mesma pessoa*. Mais uma vez, e em ambos os casos, somos obrigados a decidir o indecidível — a homem-mulheridade de Orlando, que jaz na enregelante umidade vitoriana.

Quando ia arranhar a pena no papel, anotar essa reflexão, os criados a interromperam. Vida! Um amor.... não! Vida! Um marido! Orlando precisava agora de um marido, sentia a urgência de lhe meter ela mesma um anel de casamento no dedo. Todas as pessoas que conhecia já haviam se casado, até mesmo o arquiduque. *Todos têm um par*, enquanto eu, pensava Orlando, *am single, am mateless, am alone*<sup>86</sup>. Orlando é solteira, ímpar, sozinha (T1) ou está

---

brooding meditative temper, the same love of animals and nature, the same passion for the country and the seasons” (VW, p. 131).

**T1:** “Fora um rapaz melancólico, enamorado da morte, como são os rapazes; depois, amoroso e exuberante; mais tarde, animado e satírico; e algumas vezes tentara a prosa, e algumas vezes o drama. Apesar de todas essas mudanças — refletia —, tinha ficado fundamentalmente a mesma. Conservava o mesmo temperamento meditativo e concentrado, o mesmo amor pelos animais e pela natureza, a mesma paixão pelo campo e pelas estações” (CM, p. 140-141).

**T2:** “Ela tinha sido, como todos, um menino sombrio, enamorado pela morte; e, depois, tinha sido ardente e exuberante; e, depois, tinha sido alegre e mordaz; e, às vezes, tinha tentado a prosa, às vezes, o drama. Mas, pensou, ela tinha permanecido, ao longo de todas essas mudanças, fundamentalmente a mesma pessoa. Tinha o mesmo temperamento reflexivo e meditativo, o mesmo amor pelos animais e pela natureza, a mesma paixão pelo campo e pelas estações” (TT, p. 155).

<sup>86</sup> **TO:** “‘Whereas, I, who am mistress of it all,’ Orlando thought, glancing as she passed at the innumerable emblazoned windows of the hall, ‘am single, am mateless, am alone.’” (VW, p. 137).

**T1:** “‘Enquanto isso, eu, a dona de todas estas coisas’, pensava Orlando, mirando, ao passar, as inumeras janelas blasonadas do hall, ‘sou solteira, ímpar, sozinha.’” (CM, p. 146).

**T2:** “‘Enquanto eu, que sou a dona de tudo isto’, pensou ela, contemplando, ao passar, os inumeráveis vitrais do salão de entrada, com seus brasões coloridos, ‘estou sem ninguém, estou sem um par, estou sozinha.’” (TT, p. 162).

sem ninguém, sem par, sozinha (T2)? Ser ou estar? Orlando passara por muitas transformações, mas continuara fundamentalmente *the same*.

Até o momento dessa reflexão, interrompida pelo burburinho de Basket e Bartholomew, Orlando estava sem ninguém, sem par, sozinha — mas isso não vai continuar assim. No entanto, ao mesmo tempo, por uma dobra suplementar possível de ser lida em *Orlando*, Orlando é, sim, solteira, ímpar, sozinha, ou diria melhor, Orlando é singular, uma singularidade plural, o que nos obriga dizer que Orlando já é um par [ou mais de um] — Vita-Orlando; Virginia-Vita; *narrator-biographer*; vida-literatura; verdade-ficção; ele-ela; s/he; bio-grafia.

Enquanto caminhava pelo parque, refletindo ainda sobre o casamento e como desejava um marido, enquanto seguia o fluxo de seus pensamentos, corvos circundavam agitados por sobre sua cabeça; o vento soprava as penas dos pássaros, que ela seguia na mesma velocidade que os pensamentos, embalou, tropeçou, torceu o tornozelo e caiu ao chão. Encontrou seu par, era noiva da natureza. Como ela casara sem se casar, isto é, casara consigo mesma, tirou o anel que ela mesma colocara em seu dedo, e foi assim desvanecendo abraçada com a terra. Entregue ao chão, como que se entregando à morte [ao menos uma morte simbólica], imagens percorriam-lhe a mente — camelos... deserto... montanhas... cabras... campos de íris e genciana... mar... canhão... guerras... navios mercantes... tic, toc, tic, toc... um martelar... tum, tum, tum, ou o coração batendo na terra... potoc, potoc, potoc, potoc... um príncipe saltou do cavalo, poucos minutos depois estavam noivos. *O meu nome é Orlando, o meu é Marmaduke Bonthrop Shelmerdine*.

“‘És mulher, Shel’, disse ela. ‘És homem, Orlando’, disse ele. Nunca, desde que o mundo é mundo, houve tal cena de protestos e demonstrações” (WOOLF, 1983, p. 149). Um já era a outra e vice-versa. Tanto Orlando quanto Shel já eram pares de si mesmos. Cada qual tinha para si a liberdade de transitar [ou se misturar] pelos sexos, ou gêneros, e seus respectivos papéis — invaginações quiasmáticas das bordas<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Orlando-Mulher-Shel-Homem/Orlando-Homem-Shel-Mulher (H-M/M-H). Assim como Orlando e Shel, essas invaginações também ocorrem nas cenas com o/a arquiduque/sa — Orlando-Homem-Arquiduque-Arquiduquesa/Arquiduquesa-Arquiduque-Orlando-Mulher (H-M/M-H); e com Sacha — Orlando-Homem-Sacha-Homem-Mulher/Orlando-Mulher-Homem-Sacha-Mulher (H-H-M/M-H-M — juntando as bordas H-M, H-H, M-M). Essas performances de gênero encenam o *récit* dentro do *récit* dentro do *récit*...



Conversaram por não se sabe quanto tempo, sobre diversos temas, pois era como se já conhecessem as intimidades um do outro, uma da outra, um da outra, uma do outro, algo que a linguagem não pode fixar nessa página. Por isso, “deixamos aqui um grande espaço em branco, o que deve ser entendido como indicação de que o espaço está cheio até a borda” (WOOLF, 2017, p. 167).

*Após alguns dias desse tipo de conversa,*

*“Orlando, my dearest,” Shel estava começando a dizer, quando houve uma agitação lá fora e Basket, o mordomo, entrou com a informação de que havia dois oficiais de justiça com uma sentença da rainha<sup>88</sup>. A agitação transborda a cena e chega à dissertação por meio das traduções: **Orlando, queridíssima**, ia começando a dizer Shel (T1); **Orlando, meu querido**, Shel estava começando a dizer (T1). A mistura entre *they* é tão bem engendrada que *the translators enlouqueceram avec la folie du genre équivoque d’Orlando* — queridíssima, queridíssimo, meu querido, minha querida, senhor, senhora, *milord, milady*... Meu desejo agora é dar um beijo em cada face da tradutora e do tradutor. Mas voltemos para a agitação da cena, para a sentença da rainha.*

---

<sup>88</sup> **TO:** “After some days more of this kind of talk, ‘Orlando, my dearest,’ Shel was beginning, when there was a scuffling outside, and Basket the butler entered with the information that there was a couple of Peelers downstairs with a warrant from the Queen” (VW, p. 141).

**T1:** “Depois de alguns dias mais de diálogos destes, ‘Orlando, queridíssima’, ia começando a dizer Shel, quando se ouviu uma altercação lá fora, e Basket, o mordomo, entrou com a informação de que estavam embaixo dois meirinhos com uma sentença da rainha” (CM, p. 150).

**T2:** “Após mais alguns dias desse tipo de conversa, ‘Orlando, meu querido’, Shel estava começando a dizer, quando houve uma agitação lá fora e Basket, o mordomo, entrou com a informação de que havia uma dupla de policiais no andar de baixo com um mandado da rainha” (TT, p. 167).

Quase sempre, as mulheres inglesas não podem herdar as propriedades de suas famílias. Mas quando se foi um homem inglês, um legítimo representante da coroa, e então ele se tornou mulher, há possibilidade de herança? Orlando, então, recebeu em mãos as deliberações dos processos em que era ré[u]. Finalizados os processos, a justiça, ou melhor, justiça seja feita, o direito restituiu-lhe as posses. Restituiu as posses, mas não os direitos de propriedade. As propriedades são suas, mas sem mais ser, pois ficam limitadas a seus “herdeiros diretos do sexo masculino ou, na ausência de matrimônio” — mas, irritada “com o palavreado legal”, Orlando exclamou: “não haverá ausência de matrimônio nem de herdeiros” (WOOLF, 2017, p. 168). Aqui emerge uma cena de lei e de perdão, revelando consigo toda a glória do perdão. O perdão vindo da rainha, representada por dois homens da lei. O documento — entregue diretamente a ela, pois aquela lei valia somente para ela —, sobre sua vida pregressa [como homem, e como homem que fora representante daquela mesma lei], sentenciava o seguinte: casamento turco, anulado! Supostos filhos, ilegítimos. Posses, restituídas, apenas se houver herdeiros masculinos ou marido. Haveria de haver; houve!

O vento! Shel teria que partir quando o vento sudoeste soprasse. Era o vento sudoeste... correria... folhas pelo corpo... sinos tocando... criadas correndo... painelas... livro da rainha... ajoelharam-se... órgão ressoando... sermão... obedecer... ~~sim...sim~~ [mas nada se ouvia]... aliança no dedo... votos... cavalo partindo... potoc... Shel! gritou ela. Orlando! gritou ele. Então ela entrou em casa.

Tudo estava calmo novamente. Estava casada, embora duvidasse se aquele casamento correspondia ao espírito da época. Se o marido estivesse sempre a viajar, se gostasse de outra pessoa ou se desejasse escrever, acima de tudo, ainda assim aquilo seria casamento? Decidiu que sim e se pôs a escrever. E escrevia, escrevia, escrevia... Escrevia sem a necessidade de combater a época, tampouco se deixava por ela vencer. Escrevia em *différance*, pertencendo sem pertencer.

Ao escrever, porém, Orlando deixa o biógrafo [e eu-nós] numa situação constrangedora. Se não há ação na vida, não há escrita da vida. Se o biógrafo descreve e o narrador narra [e o mestrando traduz], essa lógica é abalada em *Orlando*; dessa vez, pela escrita de Orlando. Em toda a obra, como vimos mostramos, Orlando enlouquece. *O que pode fazer o biógrafo quando his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? A vida — e nisso concordam todas as opiniões de valor — é o único tema do novelista ou do biógrafo; a*

vida, de acordo com essas mesmas opiniões, nada tem que ver com o estar sentado numa cadeira pensando. Pensamento e vida são como pólos opostos<sup>89</sup>. O que pode fazer o biógrafo quando o seu herói o abandona como agora nos abandonou Orlando (T1)? O que pode o biógrafo fazer quando o tema de sua biografia o pôs na situação em que Orlando agora nos pôs (T2)?

Herói ou tema? Há um *predicament*, uma dificuldade. A julgar pelas escolhas *of the translators*, que trazem interpretações distintas para os trechos assinalados, uma verdade é preciso dizer — as fronteiras entre os gêneros estão borradas. O biógrafo é obrigado a engendrar, seja tendo a vida como seu tema, ou como tema a vida de um herói. Qualquer que seja o caso, há um sujeito, um *subject*. E a maneira de contar *the story* desse *subject* é o que determina o seu gênero — relato ou narrativa? O biógrafo, se cria, ganha liberdade, mas pode perder seu *subject*, principalmente quando *s/he* para para pensar. Se qualquer corpo pode pertencer a qualquer gênero, *Orlando* mistura-se tanto entre os gêneros que, para resolver essa competição entre pensamento e vida, só podemos conjecturar que *Orlando* também seja um texto autobiográfico. Ou melhor, otobiográfico — pois a escrita do eu que empunha a pena e mancha a página de tinta já está em *différance* com o eu que testemunhou o próprio pensamento. Mais uma vez, *this predicament* dos gêneros só pode ser *arrêté* por você leitor/a.

“Feito!” — louvemos Orlando por ter voltado à ação —, disse ela ao concluir *O carvalho*, e agora precisava publicá-lo. Por acaso, encontrou Sir Nicholas, que se tornara um grande crítico inglês. Embora com roupagem nobre, Orlando via nele o mesmo Nick Greene de antes, nada mudara. Tudo o que dizia, podia Orlando jurar que já tinha ouvido alguns 300 anos

---

<sup>89</sup> **TO:** “But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking. Thought and life are as the poles asunder” (VW, p. 150).

**T1:** “Mas que pode fazer o biógrafo quando o seu herói o abandona como agora nos abandonou Orlando? A vida — e nisso concordam todas as opiniões de valor — é o único tema do novelista ou do biógrafo; a vida, de acordo com essas mesmas opiniões, nada tem que ver com o estar sentado numa cadeira pensando. Pensamento e vida são como pólos opostos” (CM, p. 159).

**T2:** “Mas o que pode o biógrafo fazer quando o tema de sua biografia o pôs na situação em que Orlando agora nos pôs? A vida, concordam todos cuja opinião vale a pena consultar, é o único tema apropriado para o romancista ou o biógrafo; a vida, decidiram as mesmas autoridades, não tem nada a ver com ficar sentado sem se mexer numa cadeira, apenas pensando. O pensamento e a vida são como polos opostos” (TT, p. 175).

atrás. Havia uma diferença, mas o espírito era o mesmo. O manuscrito saltou-lhe do peito. Sir Nicholas ~~Greene~~ pediu permissão para lê-lo e, depois, para publicá-lo.

Orlando lia debaixo de uma árvore. Um olho na página o outro lá fora. Vida? Literatura? Como converter uma na outra? Uma está na outra. Tudo era outra coisa. Um barco de papel navegando no rio Sepertine era o navio de Shelmerdine no Cabo Horn. Sacha no gelo era Violet no gelo. Shel era Harold. Orlando era Vita. *The land* era *O carvalho*. Tons de azul e verde se misturavam com o sarapintado vermelho-alaranjado do horizonte, quando o sol se punha por trás das montanhas de Bursa — como era bom de comer! Orlando teve um sobressalto. *Ai! Espere, espere, aí vem o martim-pescador*. Não, o martim-pescador não vem. A Pureza, a Modéstia e a Castidade jogaram uma crinolina que cai bem longe dela. Mas esperem, esperem, aí vem o martim-pescador.

*É um lindo menino, minha senhora! ~~meu senhor!~~ ~~minha senhora!~~ ~~meu senhor!~~ Assim nasceu o herdeiro.*

## 5. UM RÉCIT

“UMA VEZ MAIS ORLANDO POSTOU-SE à janela, mas o leitor deve criar coragem; nada do mesmo tipo vai acontecer hoje, que não é, de modo algum, o mesmo dia” (WOOLF, 2017, p. 193). Um *incipt!* *UMA VEZ MAIS...* [mas poderíamos dizer *ERA UMA VEZ, ORLANDO POSTADA À JANELA...*] é a frase que se inicia 53 parágrafos depois do primeiro parágrafo que abre o sexto e último capítulo de *Orlando* — um *récit*?. O que vai acontecer agora acontece em um dia, uma cena que dura de catorze horas à meia-noite, de uma quinta-feira de outubro de 1928 [e o que vou escrever agora escrevo em uma tarde de quinta-feira, em janeiro de 2021], pois o tempo está acabando.

*Orlando: uma biografia*, diz o título suspenso e estampado na capa do livro traduzido por Tadeu. Porém, ser biografia, como já vimos, é um *predicament* exposto pelo desaparecimento do subtítulo na tradução de Cecília. Essa presença não presença do subtítulo da obra coloca em risco toda a nossa leitura, por isso *the reader* precisa ter coragem para enfrentar este texto que agora chega ao final. Seja como for, considerando tudo o que Virginia (2019b, 2019c) falou sobre biografia na seção **3.2 virginia desconstrutora, derrida desconstrutor**, no capítulo sobre a lei do gênero, o capítulo final de sua obra é uma crítica à “velha biografia” vitoriana e uma performance da “nova biografia”, como pensada por ela e sua *camaraderie* do *Bloomsbury Group*.

Uma entre as críticas do grupo à biografia vitoriana, além de seu moralismo sufocante, é que ela é muito volumosa. E o que Virginia engendra, ou que ela performa, em *Orlando*, especialmente no último capítulo, é a “nova biografia”. Dos capítulos um a cinco, ela escreve *a vast story* da vida de Orlando — um corpo textual que apresenta características comuns ao gênero biográfico, mas que inclui comentários sardônicos do/para o biógrafo, e também de uma instância narradora, ficcionalizada, que assombra a obra. Se, por um lado, *the narration* toma 90% de todo o livro, que gira em torno de 200 páginas nas três versões lidas; por outro, suas 20 páginas finais traduzem, de maneira econômica, *the full story*. Nesses 10% de texto, *the story is retold* de uma maneira tal que o estilo é completamente outro. As características modernistas — como o fluxo de consciência, o uso do monólogo interior; do discurso indireto livre, da distorção do tempo e das perspectivas múltiplas e cambiantes; da psicanálise de Freud e da fragmentação do sujeito; da revalorização da intuição, etc. — estão mais evidentes

(ANASTÁCIO, 2006; PEREIRA, 2008; NEVES, 2002; GONÇALVES, 2011). O espírito do tempo é outro. Tudo pode ser outra coisa, nessa narrativa quiasmática de Orlando.

Orlando olhou pela janela — e a janela é como uma brecha que expõe as transformações ao longo do tempo [mais uma repetição!], sobrepostas pelos acontecimentos da sua vida desde 1586 — e viu as transformações. Era como se desse à luz a toda sua vida, pelo menos a toda sua vida pregressa, vivida num intervalo de um instante, um intervalo de um instante que não poderá mais ser contido, porque, agora, cada próximo instante torna passado o instante a se presentificar.

E, assim, por alguns segundos, a luz se tornava mais e mais brilhante, e ela via tudo mais e mais claramente, e o relógio batia mais e mais alto até que houve uma terrível explosão junto ao seu ouvido. Orlando saltou como se tivesse sido violentamente golpeada na cabeça. Dez vezes foi golpeada. Na verdade, eram dez horas da manhã. Era onze de outubro. Era 1928. Era o momento presente (WOOLF, p. 195).

*Era onze de outubro de 1928, o momento presente* — geralmente, o que se escreve no cabeçalho de um diário. Talvez a escrita apresentada a partir desse momento, desse cabeçalho não cabeçalho, desse *récit* dentro do *récit*, seja Virginia, como que escrevendo em seu diário, tentando recoletar toda a memória de Orlando, que não deixa de ser a sua, e também a de Vita, nesse capítulo de encerramento. Um diário de escrita — outro gênero! — que bem poderia ser do próprio Orlando. Os eus (*biographed* e *biographer*, personagem e narrador/a) estão tão misturados na escrita, uns tentando dizer as memórias dos outros, por meio da própria memória de Virginia, que isso nos permite também apontar *Orlando* como um texto autobiográfico — transbordamento para além de ficção, biografia, diário, relato de memórias, assim como outros gêneros em torno do biográfico e do literário, se assim o quisermos ler. Vida e literatura em um embate, em que tentam se converter mutuamente no palco do tempo presente.

Não é de se estranhar que Orlando tenha tido um sobressalto, levado a mão ao peito e empalidecido. Pois pode haver revelação mais aterradora do que esta? Que este é o momento presente. Que, de alguma maneira, só conseguimos sobreviver ao choque porque o passado nos protege de um lado e o futuro do outro (WOOLF, p. 195).

Quando se chega ao presente, como é possível biografar a biografada? Se ela está em trânsito, se já transitou entre eras, entre corpos, entre territórios, entre gêneros, e se o seu trânsito chega no momento presente, um trânsito que nem mesmo ela consegue parar, como é possível atingir essa vida e como é possível chamar isso de momento presente? O futuro e o passado não

existem, são criações, construções mentais. Só existe o aqui e o agora, um presente que não consegue nunca se presentificar, pois está sempre a se fiar, está sempre por vir. No entanto, quando se captura o momento, na escrita, a testemunha do acontecimento já se deslocou no tempo, já transitou para outro lugar, já está no próximo instante, e o presente agora é segredo, um segredo aberto à ficcionalização (DERRIDA, 2000b).

Há uma suspensão, um espaçamento, entre o momento vivido — tenha ele acontecido “agora” ou 300 anos atrás, quando Orlando era um menino lendo à luz de uma lamparina feita com vaga-lumes — e o momento da escrita, pois o pensamento já nasce em tradução (BENNINGTON, 1996; SISCAR, 2001). Quando resgatamos ou tentamos resgatar a memória, não sabemos, de fato, como/se vivemos aquilo. O testemunho está em segredo; então, muito se releva ou o pouco do que resta do acontecimento é relevado — aqui introduzo mais uma aporia. Ditas todas essas coisas — assim como a tradução, que passa por esse processo complexo na conversão das línguas —, podemos supor que, até a chegada desse presente no texto de Virginia, tudo o que veio antes dele foi invenção, transformação. Virginia tenta nos enganar? “Era o tempo presente”. Que tempo presente? Escrito, sempre passado a traduzir. Foi...

*O que o futuro pode trazer? A mudança é incessante, não dá trégua, talvez nunca dê.* Agora Orlando acelerou o seu carro pelas ruas de Londres, o tempo se acelera, o livro e o *récit* [e a dissertação também] já estão quase no fim, os objetos [mas também poderíamos dizer *subjects*] se distorcem com a velocidade — uma cena futurista, como em *O dinamismo de um automóvel*, de Luigi Russolo<sup>90</sup>. Orlando, então, chegou à loja, onde as portas do elevador se abriam de par em par, expondo brechas, uma janela, uma passagem efêmera, que a transporta diretamente para o “passado” (o tempo está suspenso).

Agora, o elevador deu um ligeiro solavanco ao parar no primeiro andar; e ela teve a visão de inúmeros panos coloridos ondulando sob uma brisa da qual saíam perfumes distintos, estranhos; e cada vez que o elevador parava e as portas se abriam, outra fatia do mundo, ainda impregnada de todos os perfumes desse mundo, se revelava (WOOLF, 2017, p. 197)

Agora, o mundo do “passado” invade o mundo do “presente”, o mundo “real” invade o mundo “da ficção”, o *récit* invade o *récit*. Com isso, há a redobra da marca, como houve na transição da Turquia para a Inglaterra, nos montes de Bursa, ou da Inglaterra para a Turquia,

---

<sup>90</sup> Ver em: [www.encurtador.com.br/ruvBC](http://www.encurtador.com.br/ruvBC)

quando Orlando aportava em Londres; ou na mascaração de Orlando homem com as roupas de gênero ambíguo do século XVI; ou nas invaginações quiasmáticas das bordas entre o/a arquiduque/sa e Orlando, e entre Shel e Orlando. A escrita e a tradução tomaram conta de tudo.

Agora, Orlando *se lembrava bem dos ásperos rubis deslizando-lhe pelos dedos, quando os mergulhava num saco de tesouros!*<sup>91</sup>. A memória de Orlando está fragmentada, e as traduções também. Lembrava-se de *estar estendida ao lado de Sukey, no chão* [“espera, eu era homem, não era?”] — eu me lembro de ter lido a frase *dois espíritos dormiam* —, e de serem *surpreendidos pela luz da lanterna de Cumberland lançada sobre eles!* [se dois espíritos se amam, os seus sexos importam?]. Quando algo acontece e nos distanciamos muito no tempo, é possível que a nossa memória falhe quando estivermos tentando recuperar esse acontecimento [ainda mais quando se desfruta do amor de ambos os sexos].

Ela piscou, o elevador não tinha mais para onde subir e ela foi obrigada a saltar. “Lençóis para cama de casal!”, leu em voz alta o último item de sua lista de compras. Lençóis!, precisava trocá-los, estavam puídos — Grimsditch a tinha alertado, não, Grimsditch estava morta; Bartholomew, essa também; Louise! Louise estava muito nervosa quando encontrou um furo no lençol do leito real. Ao resgatar o rastro das empregadas, significantes substituindo significantes [Grimsditch... Bartholomew... Louise...], a memória de *Orlando* [e Orlando tem vários eus — personagens, *subjects*, *translators*, *narrators*, autora] provoca muitas misturas — um tempo entra no outro, um espaço entra no outro, uma história entra na outra, uma personagem entra na outra, uma narração entra na outra... Lençóis para uma cama de casal!

Do melhor linho irlandês, minha senhora”, disse o vendedor, estendendo os lençóis em cima do balcão... e encontraram uma velha catando gravetos. Nesse momento, enquanto ela explorava, distraidamente, o linho com os dedos, uma das portas de vaivém que separava os departamentos se abriu, deixando passar, vindo talvez da seção de artigos de luxo, um sopro de perfume,

---

<sup>91</sup> **TO:** “How well she remembered the feel of rough rubies running through her fingers when she dabbled them in a treasure sack! And then lying with Sukey — or whatever her name was — and having Cumberland’s lantern flashed on them!” (VW, p. 169-170).

**T1:** “Como se lembrava bem dos ásperos rubis deslizando-lhe pelos dedos, quando os mergulhava num saco de tesouros! E de estar estendida ao lado de Sukey — se era assim que se chamava —, e de serem surpreendidos pela lanterna de Cumberland!” (CM, p. 178-179).

**T2:** “Como se lembrava bem do toque das pedras brutas de rubi rolando-lhe por entre os dedos quando os mergulhava numa saca de tesouros! E, depois, de estar no chão com Sukey – ou seja lá qual fosse o nome dela – e de serem surpreendidos pela luz da lanterna de Cumberland lançada sobre eles!” (TT, p. 197).



rescendendo a cera, colorido, como que de velas cor-de-rosa, que envolvia, como uma concha, uma figura (seria um rapaz, seria uma moça?) de aspecto jovem, esguio, sedutor; uma moça, oh, céus! coberta de peles, enrolada em pérolas, em calças russas; mas, infiel, infiel! (WOOLF, 2017, p. 198).

Imediatamente Orlando foi atacada pela figura de Sacha. Como ela chegou a isso? Grisalha, letárgica! Reviveu a emoção de quando Sacha a abandonou. Infiel! Mas era mesmo Sacha ou somente a sua memória lhe pregando uma peça? *Só quero sais de banho*, diz ao vendedor.

Mas tão insidiosa é a repetição de qualquer cena que, descendo outra vez pelo elevador, mergulhou de novo muito abaixo da camada do momento presente; e quando o elevador bateu no térreo pensou ter ouvido um pote sendo quebrado contra uma margem de rio.

Podia ver, pelas grandes portas de vidro, o trânsito na Oxford Street. Ônibus pareciam subir em cima uns dos outros e depois se desgrudarem aos arrancos. Era assim que os blocos de gelo corcoveavam e cabriolavam naquele dia sobre o Tâmis (WOOLF, 2017, p. 199 – grifo nosso)

Orlando foi levada para o passado, mas ele estava sob o vidro. Estava lá sem estar, e ela não podia tocá-lo, nem ter acesso direto a ele. Reviveu a traição — Sacha no colo do marinho... a cena de perdão... Sacha lhe dizendo que ele era como uma árvore de Natal reluzente... deslizando de volta para Londres... a fuga planejada... a chuva caindo... Vem!... ela não vem... o rio derretendo... os blocos de gelo passam uns por sobre os outros... os ônibus na Oxford Street passavam uns por sobre os outros. O tempo passa, mudam os significantes, mas as marcas de significação permanecem. Algo no fundo da memória de Orlando reviveu naquela cena dos ônibus se apinhando, o passado se dobrando sobre o presente, ou o contrário. Depende de que lado do vidro estamos? Suponho que o vidro é como *khôra*, dá passagem aos dois universos, mas não é o presente nem o passado, nem um, nem outro (DERRIDA, 1995). Essas imagens, ou essas dobras, visíveis por sob o vidro, têm relação com o que dissemos sobre as duplas invaginações [o passado no presente e o presente no passado] e também sobre a tarefa do/a tradutor/a e do/a biógrafo/a, um lugar entre [o passado e o futuro... a vida e a literatura] (DERRIDA, 2003, 2011, 1985a, 1985b).

O presente golpeou-lhe a cabeça. Ela entrou no carro, acelerou, é difícil capturar o instante, as cenas aceleradas vistas pelo vidro do automóvel se misturam com os rastros cenas passadas, “e esse processo se assemelha tanto ao da fragmentação da identidade que antecede o estado de inconsciência e talvez a própria morte, que saber em que sentido se pode dizer que

Orlando existia no presente momento constitui uma questão em aberto” (WOOLF, 2017, p. 201). É como se Orlando/Virginia estivesse recobrando sua memória, tentando traçar uma cronologia, desde a infância até o presente [ou desde o início da escrita até o ponto em que ela deve ser suspensa]. Quando chega no presente [nesse momento em que a vida está a acontecer, já que não houve uma morte, mas logo haverá, ainda que simbolicamente], já não dá mais conta dele, porque há tantos eus e tantos tempos que é impossível dizer que eu é esse, tanto na vida quanto na literatura. Essa cena acelerada enlouquece Orlando. Ela parou, respirou, fumou um cigarro.

Depois, chamou hesitante, como se a pessoa que procurasse pudesse não estar ali: “Orlando?” Pois se há (por acaso) setenta e seis tempos diferentes, todos pulsando simultaneamente na cabeça, quantas pessoas diferentes não haverá — valha-nos o céu — todas morando, num tempo ou noutro, no espírito humano? Alguns dizem que duas mil e cinquenta e duas. De modo que é a coisa mais natural do mundo uma pessoa chamar, logo que fique sozinha, Orlando? (se esse é o seu nome), querendo com isso dizer Vem, vem! Estou mortalmente cansada deste eu. Preciso de outro. [...]

Assim, Orlando passando pelo celeiro, chamou “Orlando?” com uma interrogação na voz, e esperou. Orlando não veio. [...]

Pois ela possuía uma grande variedade de eus para chamar, muito maior do que o espaço que dispomos para lhes oferecer; uma vez que já se considera uma biografia completa aquela que simplesmente enumera seis ou sete eus, embora uma pessoa possa ter muitos milhares (WOOLF, 1982, p. 183).

Vem, vem! Um abismo se forma na dobra do tempo. Saltamos do passado para um passado mais que passado e, então, para um futuro anterior, e depois para um dia agradável de verão à beira mar, quando as ondas nos tomam de assalto e somos arremessados para uma tarde de quarta-feira, logo depois que rompemos com um grande amor. Sucumbimos à cripta do inconsciente e vagamos desnorteados para lá e para cá. Orlando? Há alguém aqui? Aqui! E o que vem? hein... hein... hein... Ouviu tiros do tempo. Estava chegando perto de algo. Era o fim? Tropeçou na ideia de ser outra, não igual à do momento, mas outra. Orlando? Ainda está aí?

“Maldição!”, exclamou, de repente pisando fundo no acelerador. “Maldição! desde que eu era uma criança. Lá vai, voando, o ganso selvagem. Passa voando pela janela em direção ao mar. Pulei (segurei o volante com mais força), me esticando para alcançá-lo. Mas o ganso voava ligeiro demais” (WOOLF, 2017, p. 205). O que é o ganso? O ganso escapa, está por vir? Seria o ganso a escrita? Esta escrita que está na iminência do ponto final? Como no momento de uma morte, em que tudo deve ser visitado, mas já não há mais tempo? O que foi a vida?

Quando chegou em sua casa no campo, Orlando trocou as saias por calças e jaqueta, muito rapidamente, uma cena ao revés, como fizera quando a rainha chegou à sua propriedade centenas de anos atrás.

Ela olhava para ali agora, longamente, profundamente, intensamente, e logo a trilha margeada de samambaias na subida da colina, ao longo da qual ela agora caminhava, não era mais apenas uma trilha, mas, em parte, também o lago Serpentine; os espinheiros eram, em parte, damas e cavalheiros sentados, com estojos de cartões de visita e bengalas com castão de ouro; as ovelhas eram, em parte, casas altas de Mayfair; tudo era, em parte, alguma outra coisa, como se sua mente tivesse se tornado uma floresta com clareiras se bifurcando aqui e ali; as coisas se tornavam mais próximas, e mais distantes, e se misturavam e se separavam e faziam as mais estranhas alianças e combinações, num interminável tabuleiro de xadrez feito de luz e sombra (WOOLF, 2017, p. 211).

A trilha a conduziu até o carvalho solitário, onde ia enterrar *O carvalho*, devolvê-lo para a terra. Tudo era outra coisa! *O carvalho* era *The land*. Ia enterrar *The land*, mas lhe deu sobrevida, assim como Orlando deu sobrevida a Vita. Vita–Orlando–Virginia — mistura! *O carvalho–The land–Orlando: a biography* — mistura! Dobra em cima de dobra. Do alto da montanha, refletia sobre a vida. Repete-se a cena da rainha morta. A história volta ao começo.

Orlando, em roupas que contribuía para disfarçar o seu sexo, golpeou a cabeça de um mouro; apaixonou-se por Sacha, foi traído, sucumbiu à paixão; emergiu, escreveu, foi criticado por Greene, outra traição; mudou-se para a Turquia, um período com poucos documentos que comprovam sua passagem por ali, tornou-se mulher; voltou para a Inglaterra nessa condição, onde fez seus gêneros. Foi absolvida dos processos em que estava implicada. Restituiu o direito às posses. Casou-se. Foi publicada, ganhou um prêmio. Teve um filho. Chegou no momento presente, uma quinta-feira à tarde. Blem! — começou a reviver tudo. Blem, blem — o passado começou a se misturar com o presente. Blem, blem, blem! — a mudança não dava trégua. Blem, blem, blem, blem — queria outro eu. “É o ganso!”, gritou eu-nós. “O ganso selvagem...” E soou a quinta badalada da tarde; a quinta badalada da tarde de quinta-feira, vinte e oito de janeiro de dois mil e vinte e um.

Um *récit*? Não, nada de *récit*. Nunca mais.

\*\*\*

Não! Espera! Vamos perjurar. A dificuldade de parar o texto tomou conta de eu-nós agora, e mais uma vez adiamos o fim, se é que existe essa possibilidade. Não dissemos a totalidade. Tudo ficou em suspensão enquanto tentávamos saber, afinal, o que, de fato, ocorreu. Portanto, cabe ainda relevar algumas considerações sobre **AS LEIS DE ORLANDO** — sobre tradução e sobre os gêneros (biografia, autobiografia, otobiografia, literatura, masculino, feminino, relato, narrativa, romance, dissertação...). O que, então, (sobre)(viveu)?

Neste texto, que é uma tradução, tentamos estancar algumas leituras, reflexões e análises, mas é notável que elas *transbordam* por todos os lados. Sempre que chegávamos perto de um fechamento, algo escapava, e continuará a escapar — como a alegoria do ganso, que acabamos de ler há pouco. Abrimos lugar para algumas questões e chegamos até aqui ainda com muitos questionamentos. Mobilizamos o pensamento da desconstrução, de Jacques Derrida, para compreender nosso objeto de análise, *Orlando: a biography*, de Virginia Woolf; no entanto, nosso objeto, performando a lógica da desconstrução, também se tornou sujeito-sujeita, impondo uma das leis que comandou nossa análise.

A desconstrução, desamarrada do significado transcendental, livre em *différance*, permite a invenção da escrita, que escapa da violência do binarismo, mas exige uma tradução tanto necessária como impossível. Cecília e Tomaz Tadeu foram *warriors*, ao lidar com tantas imposições e construírem textos tão relevantes em português. Dissemos e vivenciamos na escrita de Virginia que há a lei e a transgressão.

Afinal, o que relevamos em **A LEI DA TRADUÇÃO**? A tradução é a redobra da *différance*. Aqui [*un genou par je-nous*], pelas brechas dos textos de Virginia e de Derrida, enredamos nossa leitura, evidenciando que as traduções trazem à luz representações de Orlando que tentam falar daquilo que se marca na língua a partir de uma lógica binária, mas que, disseminadas, não podem controlar ou dominar o movimento da *différance*.

A tradução fala mais de uma língua. Ao testemunhar as monolínguas de Virginia, de Cecília e de Tadeu, vimos outras línguas se impondo nos textos, como o francês — língua de Derrida, que demandou tarefa de tradução para Virginia [lembra da cena de jantar no gelo?]

*and also to her translators*. Em nosso texto, como exemplo, podemos citar o inglês, língua de Virginia, que utilizamos para evitar o binarismo de gênero toda vez que precisamos falar de Cecília e Tadeu ao mesmo tempo. Mais que isso, ainda sobre línguas atraindo línguas, vimos a aliança entre Virginia e Derrida, Blanchot e Virginia, Derrida e Shakespeare... A língua do travestimento entre Shakespeare e Virginia [Portia é Balthazar, Vita é Orlando, Sacha é Violet, Orlando é ele e ela], e a língua romântica entre Virginia e Emily Brönte [como na cena da queda, do tornozelo quebrado e do casamento].

Orlando *is a translator of time* e traduz o tempo em *Orlando*. Dito de outra forma [a frase por excelência de toda tradução], as transformações de Orlando (personagem) ao longo do tempo, suas visões sociais, políticas e sobre os sexos implicam a sua maneira de ler o mundo na obra, uma tradução feita por Virginia, e que eu-nós analisamos nas duas traduções brasileiras. Orlando [epônimo, homônimo, sinônimo], intraduzível como todo nome próprio, expõe a indecidibilidade da tradução em geral — confusão dos sexos, dos gêneros, dos títulos e das línguas; significantes remetendo a significantes, uma loucura!

Não há pureza da tradução [não nos cansamos de dizer]. A tarefa *of the translator* nunca chega a um fechamento, porque é um trabalho de transformação, conduzido por um processo infinito de in/decisão. Assim, a tradução vai ser sempre transformação e indecidibilidade, porque o sentido do “original” quem garante é *the translator*; e esse corpo que traduz — as suas experiências, sua cultura, sua masculinidade ou feminilidade — impõe-se na sua própria tarefa tradutória (DERRIDA, 2011; SISCAR, 2001). Uma tarefa no limite — a mais apropriada e a mais apropriante possível (DERRIDA, 2000a). O tempo todo, portanto, tratamos de limites [e que limites!]. E como a lei pede circunspeção, *voilà...*

Em **A LEI DO GÊNERO** evidenciamos que a) a tarefa do biógrafo é similar à tarefa do tradutor, marcada pelas leis de (im)possibilidade e (in)traduzibilidade, assim como por sobrevidas e transformações (WOOLF, 2019b); b) o pacto autobiográfico de Lejeune (2008) nos permite assumir que a responsabilidade de reconhecer o nome próprio que assina o texto vincula-se à atestação da identidade na conciliação entre autor, narrador e personagem; c) que a problematização de Arfuch (2010a, 2010b) traz uma importante reflexão que desconstrói a garantia do nome próprio e da não unidade do sujeito, assim como os aspectos que tratam da vida como narração, no âmbito do espaço biográfico; d) a contribuição de Derrida (1985a, 1985b) foi rasurar a noção clássica de autobiografia, substituindo-a pela de otobiografia, na

qual o leitor, ao contra-assinar, se torna responsável por tomar como verdadeiro o “eu” (assinatura) que enuncia, num espaçamento entre o tempo da leitura, o da escrita e o da tradução — e não com esse nome, também podemos acrescentar que Virginia Woolf (2019c), em *The art of biography*, também propõe uma otobiografia.

Além disso, discutimos, com Derrida (1985a, 1985b), sobre a (im)possibilidade de separar os fatos empíricos da vida e da obra do autor, o que marca sua noção autobiográfica como um entrelugar, uma vez que estamos na linguagem. Também evidenciamos a relação entre os gêneros literário e sexual, o que anunciamos como perspectiva *trans*, com base na leitura que Derrida (2011) faz de *La folie du jour*, texto de Maurice Blanchot, para discutir a origem e os limites do gênero. Os limites que problematizamos foram os da noção de autobiografia e da indecidibilidade e entrelugar dos gêneros, literário e sexual, a partir de uma perspectiva *trans*. É impressionante como isso se materializa na leitura que eu-nós fazemos de *Orlando*, que é homem-mulher, transita por mais de 300 anos, mistura “duas” narrativas numa “biografia” [muita ironia!]. A lei é posta à prova.

Em **ORLANDOS**, a nossa análise do texto “original” de Virginia Woolf, nas traduções brasileiras, principalmente as elaboradas por Cecília Meireles (1948) e por Tomaz Tadeu da Silva (2015), mostram, pelos dados coletados, que as performances de gêneros são representadas diferentemente pelos tradutores, o que nos dá mais elementos para aprofundar a contribuição da ruptura que Virginia traz para o cenário dos estudos de gênero. Os tradutores mostram-se endividados com a questão de gênero e fizeram de tudo que a língua permite, lógico a partir de suas leituras (dela e dele), para lidar com a delicadeza do texto de Virginia. Na escrita e na tradução, todavia, pode emergir a violência e se dizer sempre outra coisa.

As escritas de Cecília e de Tadeu são como *O carvalho* [que sobrevive e resiste ao tempo, sofre feridas de fogo e de sangue; um palimpsesto] e testemunham todo o texto de Virginia. A lei de transformações da obra obriga-lhes também, em sua língua, a transformar ferir, adiar, dormir e silenciar o texto, além de transbordar suas margens. As memórias e experiências de Cecília (tradutora e mulher) e Tadeu (tradutor e homem), que viveram em tempos diferentes, com funções sociais diferentes, obrigam-lhes a praticar a alteridade fora e dentro do texto para marcar suas escolhas tradutórias.

Mas já é hora de fazer uma passagem final, o tempo está acabando. Ainda falta muito a dizer. Corramos! Como *khôra* (DERRIDA, 1995), a tradução e a biografia relevam, dão passagem e sobrevida tanto ao *bios* quanto ao *graphos* dos sujeitos. Os sujeitos envolvidos no contexto de *Orlando* misturam-se a ponto de formar um corpo, tanto textual como sexual, complexo de ser lido. E as distintas posições que ocupam os sujeitos representados na obra invaginam-se com as vozes que os representam. As fronteiras que entrecruzam as identidades ligadas à vida e à obra de Virginia Woolf estão difusas — Vita/Orlando/Virginia.

Conforme discutido no texto e apresentado na análise, o pertencimento ao gênero ocorre no espaço entrecruzado, e não na pureza de uma lei natural. Há a lei, mas, ao mesmo tempo, a sua transgressão. Em *Orlando: a biography*, fica demonstrada esta correlação entre o gênero literário (e seu enquadramento) e o gênero sexual, pois sua maior ironia é que o/a biografado/a pode ser identificado/a como homem e como mulher. Assim, Orlando (obra e personagem) é um indecível e encontra-se numa lógica do entre, do nem/nem. O corpo e o *corpus* de Virginia Woolf estão atravessados pela *dynamis* (DERRIDA, 1985b) — zona fronteira, indecível; nem cá, nem lá, mas entre. *Orlando: a biography*, portanto, não só desafia a lei de gênero (textual e corporal) no contexto da sua própria língua, mas torna a sua problemática ainda mais evidente no contexto das traduções brasileiras, se considerarmos que desempenham um papel de contra-assinatura.

Por fim, foi no contexto da desconstrução que examinamos a ruptura proposta por Virginia Woolf, ao apresentar o seu projeto de revolucionar a biografia. O empreendimento da autora, de fato, borra as fronteiras dos gêneros, desafiando o leitor a autenticar sua assinatura. Contra-assinando Woolf e Derrida (1985a, 1985b, 2001, 2011), eu-nós [*je-nous*] articulamos que é só o outro (oto) quem poderá delinear que/quem é Orlando, em um movimento no qual os limites estão sempre adiados e deslocados.

Vamos chegando ao final e a loucura nos acomete. O texto, as traduções, a dissertação — tudo enlouqueceu. Demonstramos agora, nestas linhas finais, a impossibilidade de tudo dizer, de dar conta disso que é da ordem da linguagem, da escrita, da leitura e da tradução. Não há lugar certo de parada, a lei se impõe, mas tudo pode ainda ser outra coisa. Se qualquer texto pertence a qualquer gênero, e se há sempre gênero e gêneros, e gêneros de gêneros, não há nenhuma lei de pureza que determine que um gênero não possa pertencer a outro. Esta dissertação, por exemplo, faz seu próprio gênero, engendrado por eu-nós, uma mistura de vários

gêneros (acadêmico, literário, biográfico, filosófico) e que talvez não forme um gênero, um gênero constituído, conforme a explicação de Daniel Madelénat, nenhum gênero de gênero, mas um *récit*.

Já de joelhos eu-nós [*je-nous*], contra-assino.



## ÍNDICE

- A família de Virginia:  
 Adrian Stephen, 50;  
 George Duckworth, 50;  
 Gerald Duckworth, 50;  
 Julian Thoby Stephen,  
 50; Laura Stephen, 50;  
 Stella Duckworth, 50;  
 Vanessa Stephen, 50  
 Adeline Virginia Stephen,  
 o nome de solteira de  
 Virginia, 50  
 Althusser, Louis, 20  
 Aristóteles, 20, 24
- Barthes, Roland, 21  
 Basket e Bartholomew, os  
 criados que  
 interromperam a escrita  
 de Orlando, 148  
 Blanchot, 34  
 Bloom, Harold, 21  
 Bloomsbury Group, 52,  
 53  
 Boswell, a (quase)  
 revolução da biografia  
 de James, 63  
 Butler, Judith, 20, 26
- Cícero, 42  
 Culler, Jonathan, 21
- de Beauvoir, Simone, 20  
 de Gaulle, general  
 Charles, 20  
 de Man, Paul, 21  
 Deleuze, Gilles, 21  
 Dickens, 53  
 Dictionary of National  
 Biography, 50, 62  
 Donatto, Eugênio, 21
- Egon Schiele, 54  
 Ezra Pound, 54
- Ferreira, a herança e  
 tradução de Élide, 43  
 Foster, E. M., 53  
 Foucault, Michel, 20  
 Freud, psicanálise de  
 Sigmund, 28
- George Eliot é uma  
 mulher, 52  
 Gertrude Stein, 54  
 granito e arco-íris, o  
 casamento perpétuo  
 entre, 65
- Harold Nicolson, 62, 159  
 Hartmann, Geoffrey, 21  
 Hegel, G. W. F., 20, 34  
 Heidegger, Martin, 19,  
 20, 34  
 Heidegger, o aniquilador  
 Martin, 28  
 Henri Matisse, 54  
 Hogarth Press, a editora  
 fundada por Virginia e  
 Leonard Woolf, 55  
 Husserl, Edmund, 20, 34  
 Hyde Park Gate 22,  
*aquela casa de todas as  
 mortes*, 52
- Jakobson, Roman, 40  
 James Joyce, 53, 54, 55  
 James, Henry, 52  
 japonês, carta a um  
 amigo, 19  
 Joaquim Costa & António  
 Magalhães, tradutores,  
 29  
 Julia Prinsep Jackson, a  
 nome da mãe de  
 Virginia antes dos  
 casamentos, 50
- Katherine Mansfield, 55
- Leonard Woolf, o marido  
 de Virginia, 55  
 Lévi-Strauss, Claude, 21  
 Lytton Strachey, 53, 62,  
 64, 67, 68, 83, 87
- Marcel Proust, 53, 54  
 Maurice Blanchot, 6, 15,  
 23, 77, 78, 79, 80, 81,  
 151  
 Meireles, poetisa Cecília,  
 17  
 Miller, Hillis, 21  
 Mitidieri Pereira, a  
 herança de André, 61  
 Morley College, 53  
 Mourois, Andre, 64
- Nanterre, separação de  
 dormitórios masculinos  
 e femininos na  
 Universidade de, 20  
 Nietzsche, Friedrich, 17,  
 20, 28, 34
- o abuso sofrido por Laura  
 e Virginia, por parte dos  
 irmãos, 51  
 o que é relevante?, 46  
 Orlando é Vita, 58  
 Ottoni, professor Paulo,  
 34
- Pablo Picasso, 54  
 Platão, 20, 56, 69  
 Plutarco, 61  
 Preciado, a  
 contrassexualidade de,  
 82  
 Preciado, Paul B., 26
- Revolução Francesa, 63,  
 70

- Rodrigues, professora  
Carla, 24  
Roger Fry, 53, 62
- São Jerônimo, 42  
Sartre, Jean Paul, 20  
Saussure, 21, 26, 27, 28,  
30, 34  
Shakespeare, 23, 34, 35,  
36  
Shelley, 23, 34
- Sigmund Freud, 55, 61  
Sir Leslie Stephen, 50, 62  
Sociedade Francesa de  
Filosofia, desafiada, 29  
Sócrates, 56
- T.S. Eliot, 55  
Talland House, 52  
Tennyson, 52  
Thackeray, 53  
tradução relevante, 40
- Trallope, 53
- Vita Sackville-West, 57,  
58, 83  
Vita, a amante de  
Virginia, 57
- Yale, grupo de, 21, 23  
Yale, Universidade, 21

**F I M**

## REFERÊNCIAS

- A TRAIR Derrida Gramatologia. Palestrante: Carla Rodrigues. Mediador: Alexandre Osaniyi. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (130 min). Publicado pelo canal GELPOC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnJCjvMkgfo>. Acesso em: 7 set. 2020.
- ANASTÁCIO, S. M. G. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter**. Salvador: Edufba, 2006.
- ARFUCH, L. A vida como narração. *In*: ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010b. p. 111-142.
- ARFUCH, L. O espaço biográfico: mapa do território. *In*: ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010a. p. 35-82.
- BARTHES, R. **Aula**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BECOME. *In*: MERRIAM-WEBSTER.COM Dictionary. [S.l.]: Merriam-Webster: 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/become>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- BENNINGTON, G. **Jacques Derrida**: por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- BIVAR, Antonio. Prefácio. *In*: WOOLF, Virginia. **Noite e dia**. Tradução de Raul de Sá Barreto. Osasco: Novo século, 2008. p. 5-10.
- BLANCHOT, M. A loucura do dia a folia do dia a loucura do dia a folia. Tradução de Maria Juliana Gambogi Teixeira e Sérgio Antônio Silva. **João Camillo Pena**, [S.l.], ago. 2017. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/blanchot-a-loucura-do-dia.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- BOTTMANN, Denise. Virginia Woolf feminista é “uma invenção da tradição”. **Não gosto de plágio**, [S.l.], 3 mar. 2013. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2013/03/entrevista-sobre-traducao-mrs-dalloway.html>. Acesso em: 9 nov. 2020.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COOLEY, E. “Revolutionizing Biography: ‘Orlando’, ‘Roger Fry’, and the Tradition.” **South Atlantic Review**, Atlanta, v. 55, n. 2, p. 71-83, 1990. Disponível em: [www.jstor.org/stable/3200261](http://www.jstor.org/stable/3200261). Acesso em: 9 jan. 2021.
- DERRIDA, J. “Otobiographies: The teaching of Nietzsche and the politics of the proper name”. *In*: MCDONALD, C. (Ed.). **The ear of the other: otobiography, transference, translation**. New York: Schocken Books, 1985b. p. 3-38.

DERRIDA, J. A diferença. *In*: DERRIDA, J. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, Papirus, 1991a. p. 33-63.

DERRIDA, J. Carta a um amigo japonês. Tradução de Érica Lima. *In*: OTTONI, P. **Tradução: a prática da diferença**. 2. ed. rev. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 21-27.

DERRIDA, J. **Demeure**: fiction and testimony. Translated by Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2000b.

DERRIDA, J. Escolher sua herança. *In*: DERRIDA, J. **De que amanhã: diálogo**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 9-31.

DERRIDA, J. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. *In*: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (org.). **A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem**. Tradução de Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix: 1976. p. 260-284.

DERRIDA, J. *et al.* “Roundtable on autobiography”. Translated by Peggy Kamuf. *In*: MCDONALD, Christie (Ed.). **The ear of the other: otobiography, transference, translation**. New York: Schocken Books, 1985a. p. 41-89.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, J. **Khôra**. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, J. O que é uma tradução relevante? **Alfa**, Araraquara, v. 44, n. especial, p. 13-44, 2000a. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277/3866>. Acesso em: 7 abr. 2020.

DERRIDA, J. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, J. Sobreviver/Diário de Borda. *In*: FERREIRA, E. P. **Jacques Derrida e o récit da tradu  o: o Sobreviver/Diário de Borda e seus transbordamentos**. 2003. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. p. 16-85.

DERRIDA, J. The law of genre. *In*: LEAVEY, J. P. (Ed.). **Parages**. Translated by Tom Conley *et al.* Stanford: Stanford University Press, 2011. p. 217-249.

DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Trad  o de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DOSSE, François. 1964: a brecha para a aventura semiológica. *In*: DOSSE, François. **A História do Estruturalismo**. O campo do signo. Trad. de  . Cabral. São Paulo: Ensaio; Ed. UNICAMP, 1993. (Falar da linguística, v. 1). p. 233-234.

DUQUE-ESTRADA, E. M. “Vivo do meu próprio crédito”: sobre o autobiográfico. *In:* DUQUE-ESTRADA, E. M. **Nas entrelinhas do talvez:** Derrida e a literatura. Rio de Janeiro: Via Verita, 2014. p. 91-112.

DVERGSDAL, K. **Insisting on the self:** the narration of self as problem and premise in three novels by Virginia Woolf. 2015. Dissertação (Mestrado em English Literature) – University of Oslo, Oslo, 2015. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/45308>. Acesso em: 26 dez. 2019.

FERREIRA, E. P. **Jacques Derrida e o récit da tradução:** o Sobreviver/Diário de Borda e seus transbordamentos. 2003. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FERREIRA, E. P.; SILVA, F. P. Desconstruindo a linguagem da/na tradição: um novo olhar para a tradução. **Litterata**, Ilhéus, v. 7, n. 2, p. 176-188, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1822>. Acesso em: 24 set. 2019.

GONÇALVES, M. de A. História ou romance? A renovação da biografia nas décadas de 1920 a 1940. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 119-135, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/14020/7988/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

LEITE, G. W. “Orlando” e os limites auto/biográficos. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 49, p. 103-114, jul./set. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/30858/17454>. Acesso em: 26 dez. 2019.

LEITE, M. D. T. **Orlandos:** um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183423>. Acesso em: 17 ago. 2019

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. *In:* LEJEUNE, P.; NORONHA, J. M. G. (org.). **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet torno de Jacques Derrida. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura:** “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NEVES, G. P. C. P. das. Elétrons não são intrinsecamente interessantes como gente. *In:* ECNTRO NACIONAL DE HISTÓRIA, 10., 2002, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Anpuh, 2002. Tema: História e biografias. p. 50-61. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2002/Conferencias/Neves%20Guilherme%20P%20N.doc>. Acesso em: 9 nov. 2020.

NEVES, C. R.; NOGUEIRA, N. H. de A. Virginia Woolf e seu papel como crítica literária. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 28-38, jul./dez. 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/29178/19855>. Acesso em: 9 nov. 2020.

OTTONI, P. A responsabilidade de traduzir o in-traduzível: Jacques Derrida e o desejo de [la] tradução. **DELTA**, São Paulo, v. 19, n. especial, p. 163-174, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-44502003000300010>. Acesso em: 21 set. 2020.

PENSANDO o Espaço Biográfico e Sexualidades. Palestrante: André Mitidieri. Mediador: Aldinete Miranda. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (148 min). Publicado pelo canal Prosa Filosófica com Aldinete Miranda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2D4dN8wWVCU>. Acesso em: 17 nov. 2020.

PEREIRA, A. L. M. **Vidas e varões enovelados**: como e porque (des)ler os clássicos da biografia. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

PERELSON, S.; BRITO, N.; VARGAS, A. O x da questão: formar o corpo, transformar a língua? **Metaxy: Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, mar. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metaxy/article/view/14356/10147>. Acesso em: 24 maio 2019.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1 Edições, 2017.

RESPONSABILIDADE. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/responsabilidade/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

RODRIGUES, C. C. Tradução: a questão da equivalência. **Alfa**, São Paulo, v. 44, n. esp., p. 89-98, 2000.

RODRIGUES, C. Isso que permanece irreduzível no trabalho de luto e na tarefa de tradução. **Revue Iter**, Paris, n. 2, p. 1-24, 2020. Disponível em: <http://lire-travailler-derrida.org/revue/carla-rodrigues-isso-que-permanece-irreduzivel-no-trabalho-de-luto-e-na-tarefa-de-traducao/>. Acesso em: 26 out. 2020.

RODRIGUES, C. **O sonho dos incalculáveis**: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=11760@1>. Acesso em: 24 set. 2019.

RODRIGUES, C. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, salud y sociedad**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 140-164, abr. 2012. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-64872012000400007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872012000400007&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 21 set. 2020.

SANTIAGO, S. Entre a flexibilidade e o rigor. *In*: WOOLF, V. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 265-284.

SANTIAGO, S. (Sup.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SHAKESPEARE, W. **O mercador de Veneza**. [S.l.]: eLivros, 2012. *E-book*. Disponível em: <https://b-ok.lat/book/5809612/732cfb?regionChanged=&redirect=18174123>. Acesso em: 19 out. 2020.

SHAKESPEARE, W. **The Merchant of Venice**. [S. l.]: Feedbooks, 2018. *E-book*. Disponível em: <https://genialebooks.com/ebooks/the-merchant-of-venice-william-shakespeare/>. Acesso em: 19 out. 2020.

SHUFFLE. *In*: MERRIAM-WEBSTER.COM Dictionary. [S.l.]: Merriam-Webster: 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shuffle>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SILVA, N. F.; FERREIRA, É. P. Rastros de otobiografia nas escrituras do eu. **Revista Landa**, v. 4, n. 1, p. 161-174, 2015. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n1/11.%20Nivana%20Ferreira%20da%20Silva%20-%20Rastros%20de%20otobiografia%20nas%20escrituras%20do%20eu.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SISCAR, M. “A paixão ingrata”. *In*: NASCIMENTO, E; GLENADEL, P. (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2000. p. 160-187.

SISCAR, M. A dificuldade de origem. **Revista Letras**, Curitiba, n. 56, p. 85-93. jul./dez. 2001.

TADEU, T. Notas. *In*: WOOLF, V. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 219-259.

TADEU, T. Tradutor explica desafios de transpor Virginia Woolf ao português. **Grupo Autêntica**, [São Paulo], 2 out. 2018. Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/blog/post/tradutor-explica-desafios-de-transpor-virginia-woolf-ao-portugues/1062>. Acesso em: 26 maio 2020.

THIRRIARD, Maryam, Harold Nicolson the New Biographer. **Les grandes figures historiques dans les lettres et les arts [en ligne]**, Lille, n. 6bis, 2017. Disponível em: <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/6bis-2017-issn-2261-0871/>. Acesso em: 1 dez. 2020.

TORNAR. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tornar/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

TRANSFORMAR. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/transformar/>. Acesso em: 20 jan. 2021

WITTIG, M. The mark of gender. *In*: WITTIG, M. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 1992. p. 76-89.

WOOLF, V. Letters 1819-1843 (October-December 1927. Letter 1821. *In*: WOOLF, V.; NICOLSON, N; TRAUTMANN, J. (ed.) **The Letters of Virginia Woolf**. [S.l.]: Pandora's Box, 2019d. E-book. p. 7168-7169. (Virginia Woolf: The Complete Collection). Edição do Kindle.

WOOLF, V. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Cecília Meireles. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

WOOLF, V. **Orlando**: a biography. London: Global Grey, 2018. E-book. Disponível em: <https://www.globalgreybooks.com/orlando-a-biography-ebook.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.

WOOLF, V. **Orlando**: a biography. [S.l.]: Pandora's Box, 2019e. E-book. (Virginia Woolf: The Complete Collection). Edição do Kindle.

WOOLF, V. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WOOLF, V. Profissões para mulheres. *In*: WOOLF, Virginia. As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a. p. 29-37.

WOOLF, V. The art of biography. *In*: **The death of the moth, and other essays**. [S.l.]: Pandora's Box, 2019c. E-book. p. 3137-3313. (Virginia Woolf: The Complete Collection). Edição do Kindle.

WOOLF, V. The new biography. *In*: **Ganite and rainbow**. [S.l.]: Pandora's Box, 2019b. E-book. p. 4216-4422. (Virginia Woolf: The Complete Collection). Edição do Kindle.



## CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

1. STRANG, W. **Lady with a red hat**. 1918. 1 pintura. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Vita\\_sackville-west.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Vita_sackville-west.jpg). Acesso em: 27 jan. 2021.
2. Jackie Derrida, aged two. (Derrida: personal collection). *In*: Peeters, B. **Derrida**. A biography. Translated by Andrew Brown. Cambridge, UK: Polity Press, 2013. p. xi.
3. [Jacques Derrida] With Paul de Man, in the United States, towards the end of the 1970s. (Derrida: personal collection). *In*: Peeters, B. **Derrida**. A biography. Translated by Andrew Brown. Cambridge, UK: Polity Press, 2013. p. xxviii.
4. DUCKWORTH Stephen Family c. 1892. Back row: Gerald Duckworth, Virginia, Thoby and Vanessa Stephen, George Duckworth. Front row: Adrian, Julia, Leslie Stephen. Absent: Stella Duckworth, Laura Stephen. 19 jan. 2018. 1 fotografia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Virginia\\_Woolf#/media/File:Duckworth\\_Stephen\\_Family\\_1892.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf#/media/File:Duckworth_Stephen_Family_1892.jpg). Acesso em: 6 jan. 2021.
5. LYTTON Strachey e Virginia Woolf. *In*: Ross, S. Millennial Bloomsberries. **Bloomsbury Literary Studies**, [S.l.], 9 ago. 2018. Disponível em: <http://bloomsburyliterarystudiesblog.com/continuum-literary-studie/2018/08/millennial-bloomsberries.html>. Acesso em: 6 jan. 2021.
6. Vita Sackville-West and Virginia Woolf at Monk's House, August 1933. *In*: ORLANDO, David Bowie and the pronoun Revolution. **The Charleston Trust**, Charleston, set. 2019. Disponível em: <https://www.charleston.org.uk/tag/vita-virginia/>. Acesso em: 6 jan. 2021.
7. VITA (victoria) Sackville-west. Internet poem, [S.l.], 20---. Disponível em: <https://internetpoem.com/vita-victoria-sackville-west/images/7070/>. Acesso em: 6 jan. 2021.
8. Violet Keppel Trefusis [representando Sacha]. *In*: BENTLEY, T. Vita and Violet: The Greatest Bloomsbury Love Story. **The New York Times**, New York, 2 ago. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/08/07/books/review/a-book-of-secrets-by-michael-holroyd-book-review.html>. Acesso em: 11 jan. 2021.
9. Lantern slide of the west front of Knole. *In*: OUR FAVOURITE objects — part 7. **The Knole Conservation Team blog**, Sevenoaks, 5 mar. 2014. Disponível em: <https://knoleconservationteam.wordpress.com/2014/03/05/our-favourite-objects-part-7/>. Acesso em: 16 jan. 2021