

Marília Dantas Tenório Leite

**ORLANDOS:  
UM OLHAR FEMINISTA SOBRE AS TRADUÇÕES DO  
ROMANCE DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Leite, Marília Dantas Tenório

Orlando : Um olhar feminista sobre as traduções  
do romance de Virginia Woolf no Brasil / Marília  
Dantas Tenório Leite ; orientadora, Rosvitha Friesen  
Blume, 2017.

126 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Traduções Brasileiras.  
3. Orlando. 4. Crítica Literária Feminista. 5.  
Virginia Woolf. I. Blume, Rosvitha Friesen. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Nome completo do autor

**ORLANDOS:**

Um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “mestre em estudos da tradução” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 3 de julho de 2017.

---

Profa. Dra. Adja Balbino de Amirim Barbieri Durão  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Rosvitha Friesen  
Blume  
Orientadora  
UFSC

---

Profa. Dra. Ildney Cavalcanti  
UFAL

---

Profa. Dra. Maria Rita  
Drumond Viana  
UFSC

---

Profa. Dra. Martha Pulido  
Universidad de  
Antioquia/UFSC



Ao Gustavo



*What were the conditions in which women lived? I asked myself; for fiction, imaginative work that is, is not dropped like a pebble upon the ground, as science may be; fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners. Often the attachment is scarcely perceptible [...] But when the web is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in midair by incorporeal creatures, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in.*  
(Virginia Woolf, 1929)



## RESUMO

No romance woolfiano *Orlando: A biography* (1928), a protagonista homônima tem a vida documentada por um biógrafo ao longo de aproximadamente 400 anos, e na metade da narrativa transforma-se de homem em mulher. Por meio da proposta da androginia – que seria mais extensamente discutida pela autora em seu ensaio *A Room of One's Own* (1929) – e das tensões entre romance e biografia, Woolf faz severas críticas ao binarismo de gênero e às condições de submissão e apagamento a que foram submetidas as mulheres ao longo da história, cobrindo desde o período elisabetano – quando a narrativa tem início, até seu ano de publicação, 1928. Partindo de uma leitura feminista, esta dissertação traz o cotejo e a análise de cinco traduções brasileiras da obra: a de 1948, por Cecília Meireles; a de 1994, por Laura Alves; a de 2013, por Doris Goettems, a de 2014, por Jorio Dauster, e a de 2015, por Tomaz Tadeu a fim de observar em que medida as discussões acerca dos estudos feministas se revelam como elementos importantes nos respectivos projetos de tradução. O aporte teórico relacionado à intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos Feministas é baseado em Chamberlain (1998), Bassnett (1992), Simon (1996) e von Flotow (1998; 2011).

**Palavras-chave:** *Orlando*. Crítica Literária Feminista. Virginia Woolf. Traduções.



## ABSTRACT

In the Woolfian novel *Orlando: A biography* (1928), the title character's life is documented by a biographer through roughly 400 years. Halfway through the narrative, Orlando, initially a man, is transformed into a woman. By means of the discussions on androgyny – expanded in *A Room of One's Own* (1929) – and the tensions between biographic and novelistic genre characteristics, Woolf develops severe critics on gender binarism, women's submission and the historic erasure of women writers – from the Elizabethan period, when the narrative starts, until 1928, when it was first published. Departing from a feminist reading, this thesis compares and analyses the five Brazilian translations of the novel: by Cecília Meireles (1948); by Laura Alves (1994); by Doris Goettems (2013), by Jorio Dauster (2014) and by Tomaz Tadeu (2015). The aim is observe to what extent the discussions taken forward by the Feminist Studies have been considered in the five translation projects. Regarding the intersection between Translation Studies and Feminist Studies, the theoretical framework adopted is based in Chamberlain (1998), Bassnet (1992), Simon (1996) and von Flotow (1998; 2011).

**Keywords:** Orlando. Feminist Literary Criticism. Virginia Woolf. Translation.



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	15
2	<i>ORLANDO</i> , TRADUÇÃO E FEMINISMOS .....	27
2.1	WOOLF, FEMINISMOS E CRÍTICA .....	27
2.2	TRADUÇÃO E ESTUDOS DE GÊNERO.....	34
3	UMA LEITURA DIACRÔNICA .....	41
3.1	<i>ORLANDO</i> TRADUZIDO.....	41
3.2	TRÊS TRADUTORAS E DOIS TRADUTORES .....	46
3.2.1	Cecília Meireles .....	46
3.2.2	Laura Alves.....	48
3.2.3	Doris Goettens .....	48
3.2.4	Jorio Dauster.....	49
3.2.5	Tomaz Tadeu .....	49
3.3	LIGANDO ALGUNS PONTOS ENTRE A HISTÓRIA DAS MULHERES E A HISTÓRIA DA TRADUÇÃO NO BRASIL.....	50
4	ANÁLISE DAS TRADUÇÕES.....	65
4.1	A PRESS OF ONE'S OWN: OS ELEMENTOS MARATEXTUAIS E AS TENSÕES ENTRE BIOGRAFIA E ROMANCE.....	65
4.1.1	Experimentos Biográficos de Woolf.....	65
4.1.2	Orlando Traduzido: Os Elementos Paratextuais nas Edições Brasileiras .....	71
4.2	GÊNERO GRAMATICAL E NEUTRALIDADE .....	76
4.2.1	Gênero e Marcação Cronológica.....	79
4.2.2	Explicitação .....	81
4.2.3	Masculino Universal .....	86
4.3	ESCOLHAS TRADUTÓRIAS: ESTEREÓTIPOS E APAGAMENTOS .....	89
4.3.1	Reforçando Estereótipos .....	89
4.3.2	Suavização de Experiências de Mulheres .....	94

4.4	ANDROGINIA.....	96
4.4.1	Androginia e Alegoria .....	99
4.4.2	Metamorfose.....	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	113
	REFERÊNCIAS .....	117

## 1 INTRODUÇÃO

Iniciar qualquer discussão acerca de *Orlando: A biography* é, além de uma empresa perigosa, situar-se em meio à vasta e fértil fortuna crítica comum a uma obra canônica. O perigo reside em que, sim, esta posição acena com a segurança de trabalhar uma obra de relevância reconhecida, mas, ao mesmo tempo, ameaça com a categórica interrogação que perpassa qualquer proposta de pesquisa sobre obras literárias consagradas: existe ainda algo de valor a ser dito? Ao que se poderia – quase sem medo – responder que, sendo grandes obras literárias como são, têm potencial infinito de desvelar tantas faces quantas as pessoas possam se aventurar por conhecer. Aceitar essa premissa é, também, aceitar o pacto de uma longa, árdua e igualmente prazerosa caminhada. Que será aqui construída.

Como primeiro passo do percurso, farei uma incursão nas minhas memórias até a primeira vez em que li *Orlando*, que foi em sua tradução por Cecília Meireles. Eu sou leitora de traduções, como todas as pessoas que leem ao redor do mundo inteiro são, em maior ou menor grau. Assim, foi a partir desta experiência entre a primeira leitura de *Orlando* traduzido por Cecília Meireles e a consecutiva leitura da obra em língua inglesa que surgiram as primeiras faíscas de questionamento sobre as relações entre um original e sua tradução. As curiosidades suscitadas nesse primeiro cotejo instigaram a busca por outras traduções da mesma obra e, algumas faíscas depois, meu interesse estendeu-se às relações entre as diferentes traduções ao longo do tempo. Assim, seria mais acertado dizer que este trabalho não busca investigar *Orlando*, mas *Orlandos*.

Há, escondidas atrás da face canônica de *Orlando*, cinco rostos por desvelar no Brasil: as cinco traduções nacionais. O objetivo maior deste texto, portanto, é cotejar as traduções do texto existentes no Brasil à obra original, mas partindo da perspectiva das interfaces entre os estudos da tradução, a crítica feminista e os estudos de gênero. Delimitando com maior precisão e construindo com mais solidez meu objeto de estudo, cabe ressaltar que este cotejo enfoca os elementos paratextuais das edições e as representações de gênero que se cristalizam em escolhas linguísticas ao longo do texto, principalmente no que diz respeito à representação da personagem andrógina.

Serão contempladas na análise aqui inscrita todas as traduções disponíveis até então no país: a feita por Cecília Meireles, primeiramente lançada pela editora Globo em 1948 na Coleção Nobel; a de Laura Alves, datando de 1994, pela Ediouro na coleção Clássicos Modernos; a de Doris Goettems (2013), na edição bilíngue (única das traduções nesse formato), pela editora Landmark; a primeira tradução brasileira de autoria masculina da obra: a de Jorio Dauster (2014), pelo selo Penguin – Companhia das Letras<sup>1</sup> e, por último, a primorosíssima edição lançada pelo grupo Autêntica, a única ilustrada no Brasil, que veio a público em setembro de 2015 e é assinada por Tomaz Tadeu. Levando em conta o espaço de sessenta e sete anos entre o lançamento da primeira e da última tradução, o cotejo pretende observar a representação das questões de gênero nas traduções a partir de uma perspectiva diacrônica, assumindo o pressuposto de que o crescente interesse na obra de Woolf e a vasta produção de fortuna crítica de cunho feminista possam ter alguma repercussão nos diferentes projetos tradutórios e edições estudadas.

Tendo em vista que as traduções situam-se na rede complexa das relações editoriais, em que a pessoa que traduz é apenas uma das agentes da tradução, as análises e críticas feitas aqui buscarão levar em conta o texto traduzido como resultado de um processo coletivo e das relações de poder nele envolvidas. Um fato bastante ilustrativo desta problemática seria que, no caso da tradução de Meireles, há uma introdução da tradutora em que são mencionadas as tensões geradas pelo subtítulo *A biography*. Não obstante, o título de sua tradução não contempla o subtítulo escolhido por Woolf. Este, na verdade, foi um dos primeiros detalhes da edição a chamar minha atenção. Se Meireles reconhece o subtítulo e sua relevância, por que ele não aparece estampado na capa do livro nem ao menos na sua ficha catalográfica? Este tipo de questão pode ser uma marca palpável das interferências editoriais a que estão sujeitos os textos traduzidos e que, por sua vez, podem estar relacionadas a determinações editoriais e mercadológicas, a aspectos culturais e a afiliações ideológicas.

---

<sup>1</sup> No caso das traduções mais recentes (as de Goettems, a de Dauster e a de Tadeu) serão utilizadas primeiras edições. No caso da obra original, publicada pela primeira vez pela Hogarth Press em 1928, será usada uma edição de 2007, da editora Wordsworth. A tradução de Meireles é uma 7ª edição da Editora Nova Fronteira pela coleção Grandes Romances e a edição da tradução de Laura Alves utilizada é também da Nova Fronteira, pela coleção Saraiva de Bolso.

Como resultados concretos das relações de poder e do agenciamento das várias instâncias envolvidas no processo de tradução é que surgem em importância os elementos paratextuais, lançando pistas que nos possibilitam entrever e reconstruir como se deram as relações de poder em determinado período histórico e em determinado contexto, informando mesmo sobre o grau de autonomia e a concepção de tradução defendida pela pessoa que traduziu determinado texto e sobre as políticas editoriais que guiaram as decisões:

[...] documentos e materiais paratextuais – como rascunhos, correspondências e notas-de-rodapé – usadas em conjunção com análise de traduções podem ser extremamente instrutivos sobre o processo de tomada de decisões de um/a tradutor/a. Esse tipo de estudo de caso revela como se expressam o agenciamento do/a tradutor/a e as tensões subjacentes à formação da tradução.<sup>2</sup> (BUZELIN, 2011, p. 9, trad. minha<sup>3</sup>)

*Orlando*: A biography é um dos textos mais populares de Woolf, inclusive nos círculos da crítica literária feminista. Ao longo dos anos sua importância tem sido reiterada em numerosos artigos, críticas e textos acadêmicos, tendo inspirado mesmo outras mídias: a obra foi adaptada ao cinema em 1992, com roteiro e direção da cineasta inglesa Sally Potter. É também, ao lado de *To The Lighthouse*, o romance de Woolf mais traduzido no país (BOTTMANN, 2015). No prefácio de *Gender Trouble*, Judith Butler, em tradução para o português, diz que “rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo” (2013, p. 8. Trad.) e é isso o que faz Virginia Woolf em *Orlando*.

*Orlando* foi publicado pela Hogarth Press, que pertencia a Virginia Woolf e a seu marido, Leonard Woolf. A editora tinha uma política editorial livre e inovadora (muitos modernistas contemporâneos do casal publicaram por ela), prezando pela publicação de obras que editoras comerciais não aceitariam. A posse da Hogarth Press permitiu a

---

<sup>2</sup> “[...] archival and paratextual material – like drafts, correspondence, and footnotes – used in conjunction with analyzed translations can be highly informative about a past translator’s decision-making process. Such case studies reveal how the translator’s agency can express itself as well as the multiple tensions underlying the formation of translatorship.”

<sup>3</sup> Doravante, todas as traduções que não possuem indicação de autoria foram feitas por mim.

Woolf liberdade para experimentar em suas obras e mesmo para tocar em temáticas como a homossexualidade e a luta sufragista, o que não havia sido permitido anteriormente, como é possível observar pelos trechos suprimidos nos rascunhos de *The Voyage Out*, segundo romance da autora, lançado pela editora de seu meio-irmão Gerald Duckworth (SPALDING, 2014, p. 95). Ao estruturar a edição da obra – desde a escolha do subtítulo *A biography* até detalhes como as ilustrações da vida de Orlando ao longo do tempo narrado, a presença de um sumário e de um índice onomástico que facilite a localização das personalidades citadas – trazendo nas páginas a constante tensão entre os limites do relato biográfico e do relato ficcional e literário, a autora inglesa faz uma paródia do gênero biografia, em que os elementos paratextuais ocupam uma posição de destaque, fazendo parte da concepção da obra. Estes elementos foram os primeiros a chamar a atenção no primeiro contato com as diferentes traduções. Por serem primordiais para a construção do efeito paródico, sua ausência pode atenuar o projeto paródico da autora inglesa. Colocando em evidência a entonação jocosa que dá cor ao livro, coloco em questão aqui o papel da comicidade no texto. E Woolf, que além de romancista era também crítica literária e articulista, havia dito sobre o riso:

As mulheres e as crianças, então, são os principais ministros do espírito cômico, porque nem seus olhos foram toldados pela erudição, nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros, e assim, homens e coisas preservam ainda os fortes contornos originais. Todas as excrescências horrendas que invadiram nossa vida moderna, as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos. É porque o riso das crianças tem essa característica que elas são temidas por pessoas que estão conscientes de afetações e irrealidades; e é provavelmente pela mesma razão que as mulheres são vistas com tal desfavor nas profissões liberais. O perigo é que elas possam rir, como a criança em Hans Andersen que disse que o rei estava nu, quando os mais velhos adoravam a esplêndida indumentária que não existia. (WOOLF, 2014, pp. 37-38, trad. Leonardo Fróes).

É o papel do riso para desarticular a gravidade e a solenidade das estruturas androcêntricas que dá o tom à ironia de *Orlando*. Neste trecho, assim como em *Orlando*, Woolf usa o argumento que desenvolveu em *A Room of One's Own* ([1929] 2007), de que as mulheres foram sistematicamente postas do lado de fora das tradições acadêmicas, literárias e científicas, e que ao mesmo tempo, pode ser melhor estar trancada do lado de fora do que estar trancada do lado de dentro. Desde a estética ao teor de seus textos, a escritora demonstra seu posicionamento contrário à pompa, à solenidade e às grandes certezas sobre as quais tinha sido fundada a sociedade vitoriana. Incomodavam Woolf, sobretudo, as diferenças de oportunidades fornecidas a homens e mulheres, tendo sido ela mesma, assim como sua irmã, educada em casa, sem jamais ter frequentado a universidade.

Na década de 1970, escritoras como Hélène Cixous, Luce Irigaray e Nicole Brossard, iriam vislumbrar na língua o lugar de duelos e o emudecimento/apagamento da mulher, que era falada pelo discurso do homem, o universal, categoria dentro da qual as mulheres são encaixadas (VON FLOTOW, 1997). Antevendo e mesmo adiantando muitas discussões, ainda sobre o desenvolvimento dos estudos feministas, Woolf põe em pauta a desconstrução das categorias monolíticas “homem” e “mulher”. Os questionamentos “o que é ser homem?” e “o que é ser mulher” dão lugar à certeza de que há algo que rompe esses limites perpetuados e reforçados através das gerações pelos costumes e pela língua. No ensaio *A Tarefa do Tradutor* (2011, p. 109, trad. Susana Kampff Lages), Walter Benjamin fala da complementariedade entre as línguas e sobre a historicidade das traduções, que lançam sobre uma única coisa um sem número de modos de visar. É hora de discutir no espaço do Brasil e do português brasileiro como se deram as diferentes representações e como se construíram, por meio da linguagem, as reflexões de gênero suscitadas pelo original de Woolf. Reconhecer que ler uma obra traduzida não é ler uma cópia da obra original é essencial, por isso é importante que estudos comparativos sejam feitos sob o enfoque da historicidade que se inscreve nas traduções.

*Orlando* é um texto narrado em terceira pessoa. A informação pode, a princípio, não parecer surpreendente, visto que se trata de uma paródia de biografia, e, como o gênero já é em demasia conhecido, não se faz necessário que a discussão se estenda por mais tempo. A obviedade da observação, entretanto, justifica-se por evidenciar que o narrador/biógrafo, que acompanha a vida da personagem, fala, quase

que invariavelmente, de ele(s) e ela(s). Narrar a terceira pessoa verbal é: enunciar, na posição do eu, o outro. No caso de uma biografia, o “objeto” da narrativa costuma ser uma única pessoa/personagem, mais frequentemente um homem ou uma mulher. Mas o que acontece quando essa personagem é um homem, e em sequência uma mulher, tem o poder de levantar questionamentos. Quando essa mesma personagem, antes homem, depois mulher, é, em intervalos, homem e mulher ao mesmo tempo, os questionamentos se multiplicam. A fertilidade do solo para discussões e problematizações também. A manifestação destas tensões abre uma gama de possibilidades de leitura e reescrita do texto, tendo em vista, inclusive a subjetividade de quem as traduz:

Qualquer tradução, por mais simples e despretensiosa que seja, traz consigo as marcas de seu realizador. Qualquer tradução denuncia sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. Nenhuma tradução será, portanto, “neutra” ou literal; será, sempre e inescapavelmente, uma leitura. (ARROJO, 2003, p. 77).

A falta de aceitação daquele truísmo – o que reconhece que as traduções não são intercambiáveis entre si ou em relação aos seus originais – dificulta o acesso à percepção da subjetivação a que está submetido o ato de traduzir. Não porque esta subjetivação não esteja lá, no corpo das traduções, mas porque não fomos acostumadas/os a olhar para ela. Logo, este trabalho busca contribuir para que as traduções brasileiras de *Orlando* se tornem visíveis enquanto reescrituras situadas, fazendo coro, junto a outros trabalhos, à reivindicação maior: a de que as traduções sejam vistas como traduções.

### **Cotejo**

Este trabalho se baseia no cotejo entre *Orlando* A biography e suas cinco traduções brasileiras, como já foi dito. Assim, cabe situar esta pesquisa dentro dos estudos da tradução e explicar, concomitantemente, as afiliações metodológicas e epistemológicas que foram simultaneamente construindo e guiando a realização do cotejo tal como ele será apresentado adiante.

No famoso artigo *The Name and Nature of Translation Studies*, James Holmes (2004) faz um panorama das pesquisas na área da tradução até a década de 1970 (o artigo, que só seria publicado em 1988 foi escrito em 1972) e propõe unir @s pesquisadoras/es e trabalhos na

área sob uma única disciplina, capaz de abranger toda a multiplicidade e as diferentes abordagens envolvidas nas teorizações sobre tradução. De acordo com Holmes esta união seria benéfica por possibilitar a comunicação entre as/os teóric@s da área, dispersas/os (assim como suas publicações) em áreas mais antigas, como a linguística e a literatura comparada, por exemplo. Assim surgiu o título Estudos da Tradução. Na intenção de lançar as bases desta nova disciplina, o teórico propõe um mapa em que delinea o potencial compreensivo dos Estudos da Tradução. Quatro décadas mais tarde o artigo de Holmes ainda representa um importante guia, principalmente para @s que iniciam sua caminhada na disciplina.

O mapa de Holmes, como ficou conhecido, divide os estudos da tradução em dois grandes campos: a área de pesquisas puras e a área aplicada. A área aplicada contempla a formação de tradutoras/es, as ferramentas tradutórias e a crítica de traduções, por exemplo. A área pura, por sua vez, se subdivide entre os estudos descritivos (Descriptive Translation Studies, DTS) e os estudos teóricos (Theoretical Translation Studies, ThTS). Esta divisão obedeceria a dois grandes objetivos da disciplina que os próprios títulos tratam de elucidar: descrever a tradução, enquanto processo e enquanto produto, tal como ela se apresenta no mundo; e estabelecer princípios gerais que possam explicar e prever o fenômeno, num interesse prescritivo (HOLMES, 2004, p. 176). O próprio Holmes ressalta que as divisões que propõe são artificiais e que as áreas aplicada, teórica e descritiva se influenciam.

Os estudos teóricos da tradução, por exemplo, não funcionam sem as informações sólidas e específicas fornecidas pelas pesquisas dos estudos aplicados e descritivos da tradução; por outro lado, não se pode sequer começar a trabalhar nessas duas últimas áreas sem ter minimamente uma hipótese teórica intuitiva como ponto de partida.<sup>4</sup> (HOLMES, 2004, p. 182-183)

Embora seja ressaltada a importância do ramo aplicado em pé de igualdade com os outros dois, é flagrante no artigo que ele é bastante

---

<sup>4</sup> “Translation theory, for instance, cannot do without the solid, specific data yielded by research in descriptive and applied translation studies, while on the other hand one cannot even begin to work in one of the other two fields without having at least an intuitive theoretical hypothesis as one’s starting point.”

menos desenvolvido que os outros, o que Munday (2012) argumentará não como uma restrição imanente à própria área, mas como, talvez, provável reflexo dos interesses de Holmes.

No mapa, a comparação entre traduções é situada no ramo descritivo dos estudos da tradução com orientação ao produto. Os estudos descritivos da tradução, por sua parte, defendem que está fora de seu objetivo e interesse avaliar se uma tradução é boa ou ruim, sob o risco de cair no prescritivismo que tanto criticam. O importante seria sistematizar as características da tradução, observando-a como um texto autônomo.

Enquanto Holmes se atém à crítica de tradução como atividade que pode se beneficiar de contatos com pessoas que estudam a tradução (sem considerar que possa ser feita por essas próprias pessoas) (HOLMES, 2004, 182), Antoine Berman em *Pour Une Critique des Traductions* (1995), por outro lado, ao propor uma metodologia para o cotejo e análise das traduções, caracteriza a atividade como crítica de tradução, mas não sem antes se posicionar contra a crítica da defectividade. Ao descrever a proposta de um método, Berman enumera os seguintes passos: leitura e releitura da tradução; leituras da obra original – a que o teórico credita um grande valor; a busca do tradutor/a, quer dizer, a investigação de sua posição tradutiva, de seu projeto de tradução e de seu horizonte de tradução. O teórico francês defende que se deve avaliar uma tradução por seu projeto, que deve se tornar explícito, respeitando assim o texto que se traduz e as suas/seus leitoras/es. O sucesso de uma tradução só pode ser avaliado em função do objetivo do tradutor/a, isto é, do que ela/e se propõe a fazer em sua tarefa. Deve-se, por isso, abandonar a analítica negativa e prescritiva.

Reconhecendo como uma empresa escorregadia a tentativa de mapear os estudos da tradução – que são interdisciplinares por excelência, o objetivo aqui é promover o diálogo entre os posicionamentos de Berman e Holmes, explicitando meu posicionamento em direção à atividade crítica envolvida no cotejo: desde a seleção à análise dos excertos.

O cotejo foi realizado com livros físicos e, por restrições temporais, além das diferenças de objetivo, não foi seguida a metodologia proposta por Berman. O objetivo principal deste trabalho não é delinear, em sua integridade, os cinco projetos das cinco diferentes traduções, mas, partindo de uma proposta de leitura feminista (que já foi superficialmente esboçada nas páginas anteriores) e de uma forte tendência crítica que tem marcado a recepção da obra, procurou-se

observar se estas preocupações, concernentes ao feminismo e aos estudos de gênero, foram importantes ou que papel elas tiveram nos projetos das tradutoras e dos tradutores brasileir@s. Daí o interesse no acompanhamento diacrônico deste movimento.

As leituras das quatro primeiras traduções foram feitas simultaneamente, para que houvesse um maior controle das diferentes escolhas principalmente no que dizia respeito às questões de gênero e às diferenças suscitadas pelas particularidades tanto do inglês como do português. Todos os parágrafos das edições brasileiras e inglesa foram numerados e suas páginas foram anotadas em um único arquivo, o que visava tornar mais fácil um possível retorno ao material, assim como a identificação mais rápida de trechos importantes em qualquer uma das edições. Por último foi adicionada ao cotejo a tradução de Tadeu, que foi publicada quando o projeto já estava em fase adiantada de execução.

Paralelamente à marcação e numeração dos parágrafos foram reunidos os excertos que revelavam refrações ou escolhas interessantes para os objetivos desta pesquisa. As notas eram tomadas no mesmo arquivo com o fim de que as informações e relações suscitadas no momento da leitura (e na progressão desta leitura) não fossem perdidas no futuro.

A obra *Orlando* precede em algumas décadas um movimento que, tendo início com Simone de Beauvoir, em 1949, através de seu desafio à existência inata dos gêneros, se desdobraria nas décadas de 60 e 70 com utopismos feministas de línguas que pudessem dar voz às mulheres, sem aprisioná-las ou submetê-las ao discurso do patriarcado. A partir da tradução dessas obras, as discussões sobre a tradução vista pela perspectiva dos Estudos Feministas e dos Estudos de Gênero começaram a florescer. As tradutoras dessas obras se deparavam com o modo como as diferentes línguas representavam (morfológica, sintática e/ou lexicalmente) de formas diferentes as mulheres e suas experiências. Essas diferenças não apenas apontavam as relações de poder envolvidas nessas mediações, mas construíam e perpetuavam essas diferenças, que só podiam ser reconhecidas e problematizadas por meio da consciência de gênero (*gender awareness*). Esta é a importância de obras assim serem trazidas à tradução, para testar os limites dos usos das línguas para as quais são traduzidas.

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. [...] Essa trapaça salutar, essa esquiwa, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, 2004, pp. 13-15, trad. Leyla Perrone-Moisés)

Pensar essas questões e elencá-las como prioridade de um projeto tradutório mostram-se atividades necessárias, inclusive para a renovação das traduções. *Orlando* denunciou, antes de as reflexões sobre gênero e sua desconstrução emergirem, os limites de determinados usos da língua e as imposições consequentes a esses usos. O apagamento dos experimentos linguísticos efetuados pela autora nesse sentido representa, em determinado grau, a mutilação desse corpo novo que quer ser descrito no alinhavado do texto. Pois se antes a busca era traduzir pela escrita o corpo feminino, agora se quer traduzir um corpo que, ao se conhecer ficcionalizado, se reconhece ficcionalizável. A partir de então, o que antes eram limites passa ao campo das possibilidades.

Este trabalho está dividido em três capítulos: em *Orlando, Tradução e Feminismos*, o primeiro capítulo, a fortuna crítica de *Orlando* (fundamentalmente a de abordagem feminista) será explorada, mantendo também o diálogo com o ensaio *A Room of One's Own*, devido aos pontos em comum apresentados pelas duas obras. Em seguida a discussão será direcionada aos estudos da tradução a partir das perspectivas dos estudos de gênero.

O segundo capítulo, intitulado *Uma Leitura Diacrônica* se subdivide em três subcapítulos que tratam de 1: estabelecer uma relação entre aspectos da tradução de *Orlando* no contexto brasileiro e no contexto de países como Argentina e Portugal; 2: traçar um retrato das tradutoras e dos tradutores de *Orlando*, tornando possível assumir uma postura mais consciente no momento das análises do cotejo; e 3: elaborar um panorama histórico da trajetória da tradução e dos feminismos no Brasil, enfatizando os períodos de lançamento das traduções brasileiras.

No último capítulo são trazidos os trechos selecionados durante o cotejo e são apresentadas as análises, observando a composição das cinco obras traduzidas no que diz respeito aos elementos paratextuais e

também aos elementos textuais. Os trechos de análise são agrupados de acordo com a temática em que se inserem a fim de facilitar a visualização e a discussão.



## 2 **ORLANDO, TRADUÇÃO E FEMINISMOS**

### 2.1 WOOLF, FEMINISMOS E CRÍTICA

Na primeira parte de *Orlando*, a protagonista, na condição de homem, é apresentada como descendente de uma linhagem de homens nobres e guerreiros, coroados por vitórias. É um apaixonado pela literatura e pela solidão. Transformada em mulher, Orlando, ainda apaixonada pela literatura e pela solidão, se vê às voltas com a necessidade de manter-se bem arrumada e ser gentil com os homens; a posse de suas propriedades é posta em jogo e a necessidade de casar-se parece sufocante. A crescente consciência da representação de papéis a que está sujeita a faz vestir-se com roupas masculinas, assim pode ir à cidade sozinha sem escandalizar@s contemporâne@s. A narrativa, no início clara e linear, vai aos poucos abrindo lugar a lacunas e reticências. As frases longas, características da escrita woolfiana, ficam mais difusas; o enredo sendo sempre alinhavado por uma ironia afiada. O tom engraçado da obra, unido à condição de “biografia ficcional”, contribuiu para que fosse recebida em sua época como um romance leve. A crítica feminista, porém, trouxe discussões enriquecedoras, lançando luz a outras possibilidades de leitura.

*Orlando* é publicado um ano antes de outra obra de Woolf canônica para os estudos feministas, *A Room of One's Own*, que é lançada em 1929. Este ensaio baseia-se em conferências que havia feito sob o título *Women and Fiction*, e nele a autora se questiona sobre a ausência das mulheres escritoras na história da literatura. As exigências dos rituais sociais, a falta de experiências que não as domésticas, a submissão imposta pelas figuras masculinas, a falta de recursos e a restrição de seu acesso à educação e à leitura são as principais causas apontadas pela escritora como responsáveis pelo apagamento. É também em *A Room* que Woolf discute mais clara e diretamente acerca da androginia. Pondo as duas obras em paralelo, *Orlando* parece poder ser lido como uma exploração estética dessas questões. Portanto, início a discussão sobre a crítica da obra de Woolf fazendo uma ponte entre as duas obras que coincidem temática e cronologicamente, quase como se em *A Room of One's Own* a androginia fosse tratada de modo ensaístico enquanto em *Orlando* fosse apresentada a partir de um projeto literário que representa textualmente a narração do masculino, do feminino e da consciência da insuficiência dessas categorias.

Dentre os nomes proeminentes que se debruçaram sobre a obra da integrante do grupo Bloomsbury e inclusive, de modo particular, sobre *Orlando: A biography* e *A Room of One's Own*, está o de Harold Bloom. Ao publicar *The Western Canon*, em 1994, Bloom discute de forma mais extensiva, no corpo do texto, a obra de homens europeus. Se ao final do livro há um apêndice com uma lista mais ampla de escritores e obras, a seleção mantém proporcionalmente o mesmo caráter excludente do resto do livro – dividindo a América em Canadá, Estados Unidos e América Latina e trazendo a África inteira em um único bloco, por exemplo. A quase ausência de mulheres no seu cânone não parece espantar Bloom. A presença de Woolf na parte discursiva do *Cânone* não traz surpresas, no entanto, afinal não há dúvidas de que a escritora inglesa está longe de ocupar um lugar periférico no mundo literário. Ao mesmo tempo, como busco argumentar, o fato de ocupar uma posição canônica não significa dizer que sua obra foi contemplada em toda a sua potencialidade pelas críticas, que não apenas se dividem em posicionamentos variados como se metamorfoseiam ao longo do tempo.

Um dos primeiros pontos a chamar a atenção em *Woolf's Orlando: Feminism as The Love of Reading* é a escolha feita por Bloom como título do capítulo, já que nas linhas iniciais o crítico se afirma desqualificado para tratar da crítica literária Feminista. Cabe dizer que, embora correto em sua afirmação, sua humildade é apenas retórica. Em *The Western Canon*, Bloom continua, na verdade, a rebater o que nomeou de *School of Resentment* e fundamenta todo o seu argumento na afirmação de que não há feminismo na obra woolfiana, exceto no amor pela leitura, que ele propõe como uma característica feminista. De acordo com o crítico americano, a maior preocupação de Woolf era a estética. Sua proposta é que não existe relação entre a produção cultural e as condições sociais; como prova, afirma que “Meio século após sua morte, Woolf não encontra rivais entre romancistas e críticas literárias do sexo feminino, embora as mulheres disfrutem da libertação que ela profetizou.”<sup>5</sup> (BLOOM, 1994, p. 436)

Entre premissas e conclusões questionáveis, o autor de *The Western Canon* não considera que 1- partir do pressuposto da arte como produção alheia à esfera política e 2- conceber uma noção estética capaz de pairar acima de qualquer condicionamento sócio histórico e cultural tornam seu argumento inconciliável com o feminismo. A afirmação “Não há condições sociais ou contextos necessariamente mais propícios

---

<sup>5</sup> “Half a century after Woolf's death, she has no rivals among women novelists or critics, though they enjoy the liberation she prophesied.”

à produção de literatura, levaremos, porém, um grande tempo para aprender esta verdade incômoda.<sup>6</sup>” (BLOOM, 1994, p. 436) é absolutamente contrária à obra de Woolf, e a dificuldade de Bloom em conciliar estética e posicionamento político são representativos das limitações e do alcance de suas críticas, não das leituras feitas pela crítica literária feminista a partir das obras da escritora inglesa. Woolf escreve a partir do local que ocupa, reconhecendo que o privado não se desvincula do público e enquanto mulher, mesmo gozando dos privilégios de pertencer à classe econômica dominante, pôde perceber que posicionar-se no mundo das artes, das ciências e da política era (e continua sendo, embora, talvez, em menor grau) posicionar-se num espaço e numa tradição governados e regidos por homens.

No texto de Bloom, Woolf parece ser admitida num espaço que não pertence a ela, como a narradora de *A Room of One's Own* é admitida no almoço oferecido pelo anfitrião anônimo da hipotética Oxbridge e, ao final do evento, quando deixa o prédio, o descreve sendo trancado atrás de si por fechaduras e cadeados. Ao condicionar a obra de Woolf a uma crítica de base imanentista, onde a estética é encarada de forma totalmente dissociada dos valores e relações sociais, Bloom desrespeita o próprio posicionamento da autora sobre o papel da arte e da crítica. O teórico dirá sobre *Orlando*:

A fama atual de *Orlando* está quase que completamente relacionada à metamorfose sexual do herói-heroína, e deve muito pouco ao que de fato importa: a comédia, a caracterização de personagens e um amor intenso pelas principais épocas da literatura inglesa. Não consigo pensar em outra romancista de peso que, como Virginia Woolf, centre tudo num extraordinário amor pela leitura.<sup>7</sup>(BLOOM, 1994, p. 438)

O posicionamento do professor de Yale sobre estética o impede de percebê-la em sua relação com a temática. Ao trazer de maneira

---

<sup>6</sup> “There are no social conditions or contexts that necessarily encourage the production of great literature, though we will be a long time learning this uncomfortable truth.”

<sup>7</sup> “Orlando's current fame has nearly everything to do with the heroine's sexual metamorphosis and owes very little to what most matters in the book: comedy, characterization, and an intense love of the major eras of English literature. I cannot think of another strong novelist who centers everything upon her extraordinary love of reading as Woolf does.”

central em sua biografia paródica a linhagem literária masculina da Inglaterra, inserindo-a numa paródia, Woolf não apenas a reverencia, mas também a situa no lugar do risível, deslocando-a da posição de venerável ao evidenciar o cômico no ar solene e imperturbável de que se reveste. A ironia de Woolf está em olhar de volta para as estruturas que por tanto tempo excluíram as mulheres, quer silenciando-as, quer representando-as como incapazes e frívolas. Ela olha para o comum, para o trivial, para o que está ali e ninguém olha. Sendo ela a olhar, faz surgir novas formas de narrar verdades recém-inauguradas. Enquanto certa tradição intelectual inglesa do início do século XX, com sua pesada herança vitoriana, se cerca de um sem-número de barreiras sociais e institucionais e olha o mundo a partir de suas torres de marfim, Woolf situa-se fora desse local interdito, e em vez de ser silenciada, se apropria desta posição de estrangeira, pondo a nu os bedéis e árbitros da literatura e das artes (e eventualmente rindo deles).

Antes de iniciar de fato a discussão sobre o mérito das críticas feministas, convém explicar a presença de Harold Bloom nesta seção, dada sua reconhecida ignorância sobre feminismos. Não incomum no discurso acadêmico está o hábito desrespeitoso de maldizer correntes críticas e posicionamentos teóricos sem antes dar ao material que se critica a merecida atenção. O capítulo do professor estadunidense ilustra perfeitamente este posicionamento e seu papel aqui é o de justamente personificar um discurso de naturalização do apagamento feminino no cânone. Griselda Pollock, no texto *The Politics of Theory*, argumenta que o cânone da arte, como discurso historiográfico, é escrito sempre no momento presente e, por conseguinte, está incrustado no momento ideológico em que é produzido:

[...] é essencial demonstrar que o presente é historicamente estruturado. A diferença sexual e as divisões sexuais da sociedade não são naturais, mas sim históricas, e é esse o motivo pelo qual elas podem ser conformadas e transformadas. O passado como tradição – assumindo-se como Cânone na história da arte – é usado para justificar o status quo do presente. (POLLOCK, 2002, p. 212, trad. Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho).

Podemos agora nos voltar ao teor das críticas literárias feministas, de fato. Assim, é possível dizer que suas reações aos trabalhos de Woolf foram as mais variadas, o que se deve até mesmo a suas inscrições nos

diferentes momentos do feminismo e à característica multifacetada do movimento. Elaine Showalter, responsável pela proposta da ginocrítica nos anos 1970 e uma das fundadoras da crítica literária feminista no contexto estadunidense, em seu livro *A Literature of Their Own* (1982), publicado pela primeira vez em 1977 é responsável por duras críticas à obra de Woolf, no capítulo *Virginia Woolf and The Flight into Androgyny*. Uma das temáticas mais caras à obra woolfiana, pelo viés de Showalter, é justamente a androginia. A crítica literária em questão, reconhecendo o protagonismo de Woolf enquanto modelo de “escrita feminina” dentro da crítica feminista, busca por meio de seu texto desmistificar “a lenda Virginia Woolf”.

*Virginia Woolf and The Flight into Androgyny* tem um tom predominantemente biográfico e a recepção negativa da obra de Woolf por Showalter traz o aspecto positivo de, ao negar a Woolf um papel de heroína, olhar para o histórico de opressões que a escritora sofreu ao longo da vida devido às suas crises nervosas. Incapaz de opinar sobre seu destino e privada de autonomia, Woolf, de acordo com Showalter (que se apoia nos mais variados registros de biografistas e também nos próprios diários de Woolf), sofreu profundamente com o sentimento de inadequação ao papel feminino que sua herança vitoriana a fizera internalizar desde a infância.

Showalter elenca o teor paródico e a comicidade de *A Room of One's Own* como características predominantes na obra woolfiana, e compara as técnicas utilizadas em *A Room* às utilizadas em *Orlando*, tais quais: paródia, exagero e repetição (1982, p. 282). A comicidade e a paródia encenariam, para a professora estadunidense, uma tentativa de evasão da condição feminina por parte de Woolf. O texto escorregadio e esquivo da romancista é lido como uma forma de não se comprometer com as críticas que faz.

A maior crítica que Showalter faz ao trabalho de Woolf, no entanto, relaciona-se ao posicionamento tomado pela autora – tanto na sua escrita literária quanto no trabalho crítico que produziu – ao considerar negativo para a escrita deixar transparecer no texto o ressentimento e a raiva que resultam do sofrimento e das restrições infligidas à mulher. De acordo com Woolf, o ódio e o ressentimento contaminam e distorcem a escrita, como reitera em diferentes momentos de *A Room of One's Own*. No trecho a seguir, a narradora rabisca distraidamente o desenho do Professor von X, autor fictício da obra *A Inferioridade Mental, Moral e Física do Sexo Feminino*:

No meu esboço, fosse qual fosse o motivo, o professor parecia muito zangado e feio enquanto

escrevia sobre a inferioridade mental, moral e física das mulheres. [...] Um exercício muito elementar em psicologia, que nem sequer será de psicanálise, mostrou-me, ao olhar para o meu caderno de apontamentos, que o esboço do colérico professor tinha sido feito com uma cólera que me arrebatara o lápis enquanto eu sonhava. (WOOLF, 2005, p. 53, trad. Maria de Lourdes Guimarães)

É precisamente este posicionamento relacionado à indignação feminina que Showalter desaprova, por encarar como parcimoniosa frente às injustiças sofridas pelas mulheres. Tal atitude expressaria, para a teórica, uma separação classista entre arte e política (1982, p. 288).

A escrita de Woolf não é capaz de dar voz à identidade de gênero feminina, defende Showalter. Mesmo em *Three Guineas*, em que reconhece um engajamento maior da escritora inglesa na expressão de sua experiência feminina, é dito que Woolf “traí” em seu discurso sua falta de conhecimento sobre a vida diária das mulheres de seu tempo, afinal pertencia a uma classe social privilegiada. Em meados da década de 1980, porém, a norueguesa Toril Moi rebate o julgamento negativo de sua colega norte-americana.

Moi vai de encontro ao prescritivismo de Showalter. Para esta última, a escrita feminista necessitava da ancoragem na experiência pessoal e na experiência de classe. Ao negatar o projeto estético modernista de Woolf por sua falta de realismo e unidade, fundamentando sua crítica num posicionamento marxista lukacsiano, Showalter denuncia sua inscrição no discurso humanista (MOI, 1987). Além de negar a proposta estética modernista, desqualificando-a antes de se debruçar sobre as possibilidades de leitura que esta oferece, o modelo de materialismo histórico defendido por Showalter, alega Moi, revela a ideologia patriarcal basilar ao humanismo:

O que feministas como Showalter [...] deixam escapar é que o humanismo tradicional que representam é na verdade parte da ideologia patriarcal. Em seu centro está o eu completamente unificado – seja individual ou coletivo – conhecido como ‘Homem’.<sup>8</sup> (MOI, 1987, p.8)

---

<sup>8</sup> “What feminists such as Showalter and Holy fail to grasp is that the traditional humanism they represent is in effect part of patriarchal ideology. At

Nesta proposta de leitura para a obra de Virginia Woolf, Moi oferece uma análise que parta das características do texto, finalmente tomando a literatura em suas imbricações de forma e conteúdo. Olhando para a obra da escritora inglesa e para as contribuições e engajamento manifestado em seus escritos, não parece justo descartar seu papel e contribuições com base numa proposta crítica que negativa tudo aquilo que escapa ao estreito território que defende. Woolf era leitora de mulheres, tendo escrito sobre Jane Austen, Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth, Cristina Rosetti, irmãs Brontë e inúmeras outras. Sofreu censuras e precisou adequar sua escrita a padrões estéticos e temáticos de modo a evitar escândalos e recepções negativas durante o tempo em que publicou pela editora de seu meio irmão. A escritora inglesa dedicou inúmeros ensaios e discutiu extensivamente sobre a condição de ser mulher em sua obra.

O que Moi faz em *Who's Afraid of Virginia Woolf* é construir um projeto de leitura que parta da obra da escritora ao invés de tentar encaixar sua obra num projeto preconcebido. A busca da representação realista e não contraditória “da” mulher (no singular) não dá conta do que Moi caracteriza como projeto estético desconstrutivista de Woolf.

Em sua própria prática textual, Woolf expõe como a língua se recusa a ser aprisionada a um significado essencial subjacente. De acordo com o filósofo francês Jacques Derrida, a língua estrutura-se como um diferimento sem fim de significado, e qualquer busca por um significado essencial, absolutamente estável deve ser considerada metafísica. Não há elemento final, unidade fundamental ou *significado transcendental* que seja significativo em si mesmo, assim escapando ao movimento linguístico ininterrupto de diferir e diferenciar.<sup>9</sup> (MOI, 1985, p. 9)

---

its centre is the seamlessly unified self – either individual or collective – which is commonly called ‘Man’.”

<sup>9</sup> “In her own textual practice, Woolf exposes the way in which language refuses to be pinned down to an underlying essential meaning. According to the French philosopher Jacques Derrida, language is structured as an endless deferral of meaning, and any search for an essential, absolutely stable meaning must therefore be considered metaphysical. There is no final element,

De modo geral, a obra woolfiana goza de certa estabilidade no campo da crítica. Atualmente não parece haver uma grande necessidade de afirmar ou negar a possibilidade e a relevância de leituras feministas da obra. Parte-se principalmente do preceito de que as obras estão abertas às mais variadas leituras. Pensando nisso, é buscando fundamentos na proposta de releitura de Woolf por parte da crítica literária feminista – personificada na figura de Moi<sup>10</sup>, representando um movimento de releitura do feminismo woolfiano que tomou forma em meados da década de 1980 – que fundamento minha discussão acerca de *Orlando*, mais especificamente.

## 2.2 TRADUÇÃO E ESTUDOS DE GÊNERO

Fazer um cotejo das traduções de *Orlando* com base numa leitura feminista da obra pressupõe pensar a tradução e também a própria língua pelo viés das teorizações feministas. As discussões que envolvem os estudos da tradução a partir dos estudos de gênero circulam de forma muito restrita – principalmente no contexto brasileiro, apesar de terem integrado parte de um momento primordial para os Estudos da Tradução: o florescimento do paradigma pós-moderno nos estudos da linguagem, que catalisou mudanças nas relações entre original e tradução e contribuiu para que a figura d@ tradutor/a invisível fosse combatida.

A segunda onda do movimento feminista, que ressurgiria na Europa Ocidental e na América do Norte após a II Guerra Mundial, teve como um dos maiores prenúncios o lançamento de *Le Deuxième Sexe*, em 1949. Na obra, Simone de Beauvoir se lança numa destruição sistemática dos argumentos que se baseavam no discurso do determinismo biológico (para isso se utilizando também do próprio discurso biológico) para justificar as diferenças entre homens e mulheres: “a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*?” (BEAUVOIR, 1980, p. 57, trad. Sérgio Milliet); é a partir daí que a filósofa francesa inicia sua argumentação. As discussões e reivindicações da segunda onda do

---

no fundamental unit, no *transcendental signified* that is meaningful in itself and thus escapes the ceaseless interplay of linguistic deferral and difference.”

<sup>10</sup> Nesta perspectiva de reivindicar para as obras de Woolf uma mudança nas leituras críticas de cunho feminista e político, conciliando suas relações com a proposta estética da escritora, devem ser mencionados como referenciais trabalhos como os de Pamela Caughie (1991) e Jane Marcus (1996).

feminismo se fundamentaram na política de identidade entre as mulheres e na rejeição das estruturas patriarcais. A língua passou finalmente a ser percebida como uma dessas estruturas e a década de 1970 presenciou o surgimento de experimentos linguísticos feministas – representados nas obras de Hélène Cixous, Mary Daly e Nicole Brossard, por exemplo –, para que as línguas pudessem representar a experiência e o corpo “da mulher”, subjugado e silenciado pela língua “do homem”.

Nessa perspectiva, Susan Bassnett (1992), em seu texto *Writing in No Man's Land: questions of gender and translation*, ao lembrar a coincidência temporal entre o surgimento dos Estudos da Tradução como disciplina na década de 1970 e os avanços nas discussões sobre gênero e língua, constrói uma ponte importante entre os binarismos que estavam então sendo combatidos nessas duas vertentes teóricas: os pares de oposição homem/mulher, feminino/masculino, original/tradução e equivalência/não equivalência. Encabeçando a problematização desses binarismos na época, Bassnett posiciona Gideon Toury e Hélène Cixous. Seguindo a linha da tradução sempre em busca do entrelugar, Bassnett, em seu texto, evidencia a proposta de Cixous sobre a escrita do Feminino, capaz de transcender diferenças biológicas: “Acadêmic@s da tradução feminista escolheram trabalhar com a ideia do entrelugar d@ tradutor/a, do espaço entre os polos e, se estes polos se metamorfoseiam em masculino e feminino, esse espaço se torna, então andrógino ou mesmo bissexual, nem um nem o outro”<sup>11</sup> (BASNETT, 1992, p. 66). É bastante frutífero e válido pensar o diálogo entre esta proposta de Bassnett – da tradução feminista situada entre os polos do feminino e do masculino – e a proposta de androginia woolfiana.

No artigo *Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade* (1996), Rosemary Arrojo considera que as reflexões pós-modernas foram o elemento crucial para o desenvolvimento das reflexões sobre os Estudos da Tradução pelo olhar dos Estudos Feministas e de Gênero. Segundo a estudiosa, foi durante o final da década de 1970 e o início da década de 1980 que quatro grandes tendências pós-modernas começaram a ganhar visibilidade e força no contexto universitário: o feminismo contemporâneo, o pós-estruturalismo, o neo-pragmatismo e o novo Marxismo. Claro, bastante tempo passou desde a publicação, mas,

---

<sup>11</sup> “[F]eminist translation scholars have chosen to work with the idea of the in-betweenness of the translator, of the space between the poles and, if those poles are metamorphosed into masculine and feminine, then the space becomes androgynous or even bi-sexual, neither the one nor the other.”

de acordo com Arrojo, foi este movimento de mudança do paradigma moderno ao pós-moderno que ocasionou transformações significativas no campo dos Estudos da Tradução, possibilitando que o reconhecimento acadêmico da área fosse impulsionado. A interdisciplinaridade com os Estudos Feministas e os Estudos de Gênero fez parte desse momento e contribuiu na tomada de consciência sobre o papel político da tradução.

Termo que muitas vezes caracteriza tanto a tradução como a produção literária feminista, a *reescrita*, sempre ancorada numa dimensão política, prevê a transformação e metamorfose de textos existentes. Associada à proposta de *revisão*<sup>12</sup> – olhar para o passado, mas com o objetivo de quebrar suas tradições –, soma um conjunto de práticas vitais do feminismo (MACEDO, 2008). Nesta linha, von Flotow (1997)<sup>13</sup> apresenta como contribuições trazidas pelos estudos de gênero aos estudos da tradução: a redescoberta de autoras esquecidas, a disseminação de obras feministas, a releitura e reescrita de traduções e o revisionismo das teorias e mitos próprios às teorizações sobre tradução. A seguir apresentarei estes pontos com mais detalhes.

O fortalecimento do feminismo trouxe o desejo de conhecer obras escritas por mulheres, na tentativa de renovar e restaurar uma tradução e um cânone dominado por presenças masculinas.

As iniciativas feministas dos anos 1970 desencadearam um grande interesse em textos escritos por mulheres de outras culturas. Isto conduziu à percepção de que boa parte dos trabalhos escritos por mulheres nunca havia sido traduzida, e à suspeita de que os trabalhos que haviam sido traduzidos tinham sido deturpados por ‘traduções patriarcais’. (VON FLOTOW, 1997, p. 49)<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Termo discutido por Adrienne Rich em *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1972).

<sup>13</sup> As décadas de 1980 e 1990 foram bastante promissoras para os Estudos da Tradução em sua interface com os Estudos Feministas e de Gênero, como observamos em Lori Chamberlain (1988), Susan Basnett (1992) e Sherry Simon (1996), por exemplo. As publicações recuaram na primeira década dos anos 2000, até que em 2011, von Flotow publica *Translating Women*. Esses textos serão trabalhados de maneira mais específica ao longo da dissertação.

<sup>14</sup> “Feminist initiatives of the 1970s triggered enormous interest in texts by women writers from other cultures. This led to the realization that much writing by women has never been translated at all, and to the suspicion that

Von Flotow menciona a tradução de *Le Deuxième Sexe* feita por Howard Parshley em 1952 como exemplo de uma tradução patriarcal, pois 10% da obra original é inadvertidamente apagada na tradução, um grande número de mulheres que ocuparam posições de protagonismos também tiveram seus nomes apagados na obra traduzida, assim como passagens que tratavam de relacionamentos lésbicos. Exemplos assim, afirma von Flotow, contribuíram para a necessidade de fortalecer: uma crítica de tradução que se firmasse na consciência de gênero; e uma prática de tradução que resgatasse mulheres esquecidas nos registros historiográficos e cânones científicos e literários perpetuados por valores patriarcais.

A tradução feminista, ao se assumir enquanto reescrita, é completamente desvinculada da noção de fidelidade literal ao original. A fidelidade é direcionada à relação entre o texto e os próprios objetivos de quem está traduzindo, e esses objetivos atendem declarada e conscientemente a agendas políticas. O conceito tão abrangente de tradução seria mais bem compreendido se as traduções fossem vistas como traduções de fato; se as críticas e comentários sobre as traduções levassem tal aspecto em conta e enfocassem o projeto tradutório que fundamenta o texto sobre a qual escrevem, não apenas descrevendo o teor da obra em língua original, tratando o texto traduzido como uma cópia fiel do texto original.

Após um período de pouca atividade na área de interface entre os Estudos da Tradução e os Estudos Feministas, em 2011 é lançado o livro *Translating Women*, organizado por Luise von Flotow. O livro conta com diversos artigos de pesquisadoras e pesquisadores de diferentes campos do saber, mas que estão inseridos no diálogo interdisciplinar com a tradução e os Estudos Feministas. A estudiosa comenta o período de grande ebulição no campo, entre a década de 70 e o início da década de 90. Naquele momento as discussões que embasavam os Estudos Feministas e os Estudos de Gênero centravam-se na política de identidade, e a língua era experimentada de modo a se mostrar capaz de abrigar o feminino. Com o surgimento de novas correntes, reconhecimento das categorias de gênero enquanto construções sociais, as discussões sobre performatividade e o combate aos binarismos, a ideia de uma língua que pudesse “representar o

feminino”, como se as mulheres representassem uma certa unidade, foi encarada muitas vezes como um movimento essencialista.

Exatamente neste momento, von Flotow alerta que os debates que inflamaram as ciências sociais acerca da performatividade de gênero não foram ainda contemplados nas discussões dos Estudos da Tradução e reivindica o espaço dos Estudos da Tradução neste diálogo. Apesar de o novo paradigma representado pela desconstrução dos binarismos ter passado ao largo nas discussões sobre tradução, há um grande potencial de intersecção na noção de performatividade, tanto nos Estudos da Tradução como nos Estudos de Gênero, de acordo com a professora canadense:

De forma bastante similar a qualquer outra performance, a tradução representa/performa um texto, fixando-o em um novo espaço, para novos públicos leitores/plateias. A tradução faz escolhas deliberadas sobre que escritor/a traduzir, que assuntos e que ideias estrangeiras traduzir. Estas escolhas são premeditadas, planejadas e cuidadosamente avaliadas, e o meticuloso trabalho de tradução palavra-por-palavra tem geralmente o mesmo grau de consciência. Em outras palavras, pode-se dizer que a tradução é tão intencional, ativista e consciente como qualquer ativismo político ou social. (VON FLOTOW, 2011, p.4)<sup>15</sup>

A representação feminista nos movimentos sociais e no âmbito acadêmico manteve, sob alguns aspectos, o diálogo, resultado da consciência de que a esfera política circunscreve todas as relações humanas. Nos estudos da tradução, também, teoria e prática precisam andar juntas. A união das duas áreas é promissora e permite pensar o contato com a arte e mais especificamente com a literatura.

---

<sup>15</sup> “[M]uch like any other performance, translation represents/performs a text, planting it into a new space for a new readership/audience. Translation makes deliberate choices about which writer to translate, which foreign ideas and materials to disseminate. These choices are premeditated, planned and carefully evaluated, and the meticulous word-by-word labour of translation is often equally self-aware. In other words, translation, it can be argued, is as intentional, as activist, as deliberate as any feminist or otherwise socially-activist activity.”

Por esse motivo – o de dar visibilidade a uma área de potencial inexplorado – e para situar minha pesquisa na relação com o aporte teórico dentro do qual é construída, buscarei esboçar um pequeno histórico sobre a intersecção destas categorias e áreas teóricas. *Orlando*, como uma obra que possibilita leituras feministas, será estudado com o objetivo de observar como se busca desconstruir, no próprio texto, as estruturas patriarcais materializadas na língua. Será proposta uma análise que busque se debruçar sobre as formas como o desafio à língua é utilizado a fim de expor as restrições e delimitações perpetuadas por esta última. Assim, surge como interesse observar em que grau tais discursos e estratégias informaram os textos das tradutoras e dos tradutores da obra aqui cotejada.

As traduções têm plasmado e fixado leituras das obras originais, a despeito de reconhecerem que exercem tais ações. Lawrence Venuti (1998), ao discutir o papel das traduções na formação de identidades, por meio de uma tradução da *Poética* de Aristóteles dá o exemplo de como um projeto tradutivo é capaz de consolidar uma determinada leitura por décadas e ao mesmo tempo como é possível fazer justamente o contrário, propondo um novo viés, uma nova leitura, questionando e modificando o que estava estabelecido. Fazendo um paralelo entre as posições de Venuti e da perspectiva dos Estudos Feministas, talvez aí esteja a ética das traduções feministas: ao reconhecer estar neste terreno – a assunção da inevitabilidade de ocupar uma posição sócio histórica e politicamente situada – exercem a tradução sempre na tentativa de expor seu texto (o texto traduzido) como resultado de um entrelaçamento discursivo inevitavelmente político.

O que a teoria feminista evidencia é o sentido renovado de *agenciamento* na tradução. Este agenciamento não deve ser entendido como se exercido por um sujeito livre e sem limitações. [...] Mas talvez o aspecto mais importante da “posição de enunciação” d@ tradutor/a é o *projeto*. Longe de ser cego às dimensões política e interpretativa de seu próprio projeto, tradutoras/es feministas reconhecem, de bom grado, seu intervencionismo.<sup>16</sup> (SIMON, 1996, pp. 27-28)

---

<sup>16</sup> “What feminist theory highlights is a renewed sense of *agency* in translation. This agency cannot be understood as that of a free and unfettered writing subject. [...] But perhaps the most important aspect of the “enunciating position” of the translator is the *project*. Far from being blind to the political

---

and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism.”

### 3 UMA LEITURA DIACRÔNICA

#### 3.1 ORLANDO TRADUZIDO

*Orlando* foi uma obra de muito sucesso, um best-seller desde seu lançamento. Algo similar aconteceu também à outra biografia paródica de Woolf: publicada cinco anos mais tarde, *Flush* ([1933] 1983) narraria a vida do cão de Elizabeth Barret-Browning, se aproximando de *Orlando* no tom leve e jocoso, mesmo palatável. Essa popularidade que as duas obras compartilharam possivelmente exerceu uma influência considerável na reação negativa com que foram recebidas por uma parcela da crítica literária de seu tempo<sup>17</sup>. Os caminhos das duas se dividem, porém, pois enquanto *Orlando* tornou-se um texto amplamente estudado, *Flush*, na contramão, tem sido alvo de menor interesse.

Todo esse sucesso e popularidade foram grandes responsáveis pela vasta quantidade de traduções que *Orlando* recebeu, contando com a atenção de algumas/uns escritor/as-tradutor/as ilustres – como a própria Meireles – mas também como Charles Mauron, que em 1931 traduziu a obra para o francês, e Jorge Luis Borges, que assinou a tradução argentina de 1937. Visto que um dos objetivos deste trabalho é dar foco às traduções enquanto textos que possuem características próprias – por conseguinte assumindo que cada texto possui uma identidade que dialoga com seu momento de tradução – a busca pela história das traduções é também uma tentativa de compreender o papel que desempenharam em seus diferentes contextos.

Ao seguirmos os passos dos escritos de Virginia Woolf traduzidos no país, um movimento ao mesmo tempo interessante e previsível pode ser observado a partir de 2012, ano em que seus textos entraram em domínio público. Desde a primeira tradução, em 1948, até a segunda em 1994, passaram-se 46 anos. Depois de 1994 a próxima tradução viria apenas em 2013 e, no entanto, durante o curto período de dois anos, entre 2013 e 2015, foram publicadas as versões de Goettems, Dauster e Tadeu – o número de tradução mais que dobrou, passando de duas para cinco.

---

<sup>17</sup> No livro *Virginia Woolf & Post Modernism: Literature in quest and in question of itself*, Pamela Caughie discute as tensões entre arte elitista e cultura popular e como essas relações influenciam a formação do cânone. A discussão se concentra mais especificamente na recepção de *Flush*.

Ao lado de *Mrs Dalloway* e *To the Lighthouse* – que também viram suas traduções se multiplicarem a partir de 2012 – *Orlando* é, como já foi dito, um dos títulos woolfianos mais traduzidos em terras brasileiras. O hiato entre a primeira e a segunda tradução é representativo do longo intervalo que, de acordo com Leonardo Fróes (2013), marcou as traduções da escritora no país. Sobre as primeiras traduções da autora inglesa, Barcellos (2005, p. 7) dirá que “Dentro do critério ‘vendas’, foram exemplo de livros com prestígio, mas pouca vendagem: Virginia Woolf em *Orlando* e *Mrs. Dalloway* e Edgar Alan Poe, *Obras completas* em três volumes”. Por esse motivo, depois de *Orlando* vinte anos se passariam até que outro romance de Woolf fosse traduzido: *O Farol* (1968), assinado por Luiza Lobo<sup>18</sup>, que, diga-se de passagem, também não obteve grande repercussão (FRÓES, 2013).

Em *The Reception of Virginia Woolf in Europe* (2008) encontramos um apanhado com artigos de vári@s estudios@s e, em alguns casos, de tradutores e tradutoras da autora sobre a recepção de sua obra nas mais diversas línguas, tais como o grego, o galês, o dinamarquês, o polonês e mesmo o português. O livro levanta de antemão um ponto importante sobre as traduções: o de muitas vezes precederem a recepção da obra pelo grande público (que não tem acesso ao texto em língua original). Por isso, o texto traduzido deve ser visto como central na forma como um/a autor/a é lid@ em determinado país ou por determinada comunidade. No prefácio da obra, observando o panorama da recepção de Woolf a partir dos anos 1990, Mary Ann Caws faz uma importante afirmação: “Em todos os países, o clima de receptividade ou recusa ao feminismo sempre foi um componente determinante na recepção de Woolf, conhecida acima de tudo como sua porta-voz”<sup>19</sup> (CAWS; LUCKHURST, 2002, p. xx).

Importante frisar que falar sobre as traduções de Woolf para o português é falar, em primeiro lugar, das traduções feitas no Brasil, visto que enquanto a primeira tradução no país data de 1946, em Portugal a escritora inglesa só seria traduzida em 1951. Portugal na verdade chegou a publicar reimpressões de algumas traduções brasileiras – como a

---

<sup>18</sup> Froes desenvolve em seu texto uma crítica ao título e percorre suas mudanças até que chegasse ao que classificará como mais “fiel ao original”: *Ao Farol* (FRÓES, 2015).

<sup>19</sup> “In every country, the climate of receptiveness or refusal of feminism has always been the primary component of the reception of Virginia Woolf, known above all as its spokesperson”.

tradução de *Orlando* por Meireles e a de *Mrs. Dalloway* por Mário Quintana (CAWS; LUCKHURST, 2002).

No contexto argentino há já um número significativo de contribuições acerca da tradução de *Orlando* por Borges<sup>20</sup> (que um pouco antes havia traduzido também *A Room of One's Own*, publicado entre 1935 e 1936 na revista *Sur*<sup>21</sup>), o que se deve à fama do autor-tradutor e também ao contexto editorial e literário em que a tradução se deu. A tradução em questão foi publicada pela editora Sur, que havia sido fundada por Victoria Ocampo em 1933 (importante ressaltar que a editora se desenvolveu como fruto da famosa revista literária de mesmo nome<sup>22</sup>, fundada mais cedo, em 1931, também por Ocampo). O compromisso editorial, tanto da revista quanto da editora, estava fortemente voltado à vanguarda e à renovação literária argentina. No Brasil esta afirmação não parece verdadeira: o papel da tradução da obra no país, se observarmos a predominância de edições de bolso, esteve bastante voltado à popularização da literatura.

Uma das características mais marcantes na tradução de Borges é a ênfase conferida aos elementos fantásticos presentes em *Orlando*. No cenário da literatura argentina, esta prática se efetivou como uma forma de contraposição à esteira dos romances realistas mais em voga naquele período. Sua tradução atenua as problematizações em torno da androginia e das questões de gênero (CALLE OROZCO, 2013)

[...] em vez de alcançar a fama por sua representação inovadora da feminilidade e seu ataque às estruturas diferenciadoras entre homens e mulheres, o *Orlando* traduzido foi famoso por sua narrativa fantástica, o que o levou a ocupar

---

<sup>20</sup> No endereço a seguir foi disponibilizado o cotejo da tradução de Borges com o texto em língua inglesa [http://novelas.rodriguezalvarez.com/pdfs/Woolf,%20Virginia%20"Orlando"-Xx-En-Sp.pdf](http://novelas.rodriguezalvarez.com/pdfs/Woolf,%20Virginia%20)

<sup>21</sup> A primeira tradução para o espanhol de um texto completo de Woolf (CAWS; LUCKHURST, 2002)

<sup>22</sup> A *Sur* teve um importantíssimo papel no cenário literário argentino, sua proposta é um contraponto ao movimento de democratização da literatura. O objetivo do grupo era, na verdade, abandonando as intenções pedagógicas das editoras contemporâneas, editar e traduzir obras observando seus valores estéticos. Os textos traduzidos objetivam uma renovação estética da literatura nacional. Nesse contexto a tradução passa a ocupar uma posição central nas discussões literárias do país. (ZIPSER et al., 2016, p.29).

um papel fundamental na literatura hispano-americana<sup>23</sup>. (LEONE, 2012, p. 3)

O aspecto fantástico na tradução borgiana foi lido pelo escritor-tradutor argentino numa abordagem mais formal, enquanto as representações de gênero e suas relações com a própria construção do fantástico não foram enfocadas. Sobre isso, segue uma importante reflexão voltada ao local que o feminismo ocupava no contexto argentino da época:

Cabe perguntamo-nos, então, que lugar ocupavam a literatura de gênero e o feminismo quando da tradução de *Orlando: A Biography*. No momento de sua publicação no Reino Unido, estavam plantadas as sementes do feminismo, ou, pelo menos, um profeminismo radicalizado começava a dar frutos no movimento das sufragistas, de modo que já se vislumbrava a questão de gênero instalada na sociedade. Na Argentina, por outro lado, em 1937, por mais que Lady Orlando houvesse indicado que “las mujeres no son (a juzgar por mí misma) naturalmente sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas” (Borges, 1937: 138), esta perspectiva era ainda distante, e o lugar relegado à mulher, apesar de figuras emblemáticas como Alfonsina Storni, Alicia Moreau de Justo ou Victoria Ocampo, não era uma posição discutível<sup>24</sup>. (BADENES; COISSON, 2011, p. 32)

---

<sup>23</sup> “[...] en vez de alcanzar la fama por su representación innovadora de la femineidad y su ataque a las estructuras diferenciadoras entre hombres y mujeres, el Orlando traducido fue famoso por su narrativa fantástica, lo que le llevó a ocupar un rol fundamental en la literatura hispano-americana”.

<sup>24</sup> “Cabe preguntarnos, entonces, qué lugar ocupaban la literatura de género y el feminismo cuando *Orlando: A Biography*, fue traducida. Al momento de su publicación en Gran Bretaña, estaban sembradas las semillas del feminismo, o bien un profeminismo radicalizado comenzaba a dar frutos en el movimiento de las sufragistas, de modo que ya se vislumbraba la cuestión de género instalada en la sociedad. En Argentina, en cambio, en 1937, por más que Lady Orlando indicara que “las mujeres no son (a juzgar por mí misma) naturalmente sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas” (Borges, 1937: 138), esta perspectiva era aún lejana y el lugar relegado de la mujer, a pesar de figuras emblemáticas como Alfonsina Storni, Alicia Moreau de Justo o

O questionamento posto por Coisson e Badenes é fundamental quando buscamos responder às perguntas que guiam esta pesquisa. Ele nos permite traçar uma ponte entre o contexto argentino e o contexto brasileiro – especificamente no que diz respeito ao lugar das mulheres nos momentos em que as traduções foram publicadas. Assumindo como ponto inicial o Brasil de 1948, veremos que as discussões sobre feminismos eram ainda incipientes, o país inclusive havia acabado de sair de um regime ditatorial. Torna-se, pois, compreensível a tendência a uma leitura/tradução que não necessariamente priorizasse problematizações sobre as categorias de gênero e sua essencialização. Meireles, por exemplo, fala em sua introdução sobre a superação do sexo no texto, mas seu posicionamento se mostra por vezes fundado numa ideia de universalidade que negligencia, ou trata de maneira parcimoniosa, os conflitos que acompanham as relações assimétricas entre os sexos. Ao longo de toda a sua introdução a poeta trata de Orlando exclusivamente no masculino. Colocando em perspectiva, entretanto, temos que a preocupação com uma linguagem menos gendrada só ganharia espaço no Brasil algumas décadas mais tarde. A própria retomada de *Orlando* e Woolf pela crítica feminista no país se daria apenas na década de 1970.

Em seu texto *The Portuguese Reception of Virginia Woolf*, Graça Abranches narra o período em que a França vai gradativamente perdendo seu protagonismo literário no cenário de Portugal. São sinalizados como elementos importantes desse movimento a concomitância da queda do Salazarismo; a ascensão das mulheres portuguesas na literatura; e a crescente influência da literatura inglesa no país. É na conjunção destes aspectos que temos o cenário e a importância de traduzir Woolf em Portugal. Apesar de focar principalmente o cenário português cumprindo afinal de contas o objetivo do livro que compõe, Abranches reserva em suas reflexões um espaço especial para Meireles. Cabe ressaltar que, de acordo com a estudiosa, @ leitor/a de Woolf em língua portuguesa poucas vezes voou tão perto da “verdade do texto woolfiano” quanto ao ler a tradução de *Orlando* feita por Meireles (ABRANCHES 2002, p. 326).

Woolf, como escritora moderna, rebelando-se, por meio de sua escrita, contra uma herança ao mesmo tempo pessoal e literária, tem como característica o experimentalismo. Seu feminismo não se expressa apenas a nível temático, mas se materializa textualmente como quando

retoma em seu texto o trabalho de outras escritoras mulheres ou quando escreve protagonistas femininas. Seu feminismo e seu modernismo andam juntos quer nas experimentações e críticas à língua, quer no jogo de contrastes que elabora em suas obras. Tendo em vista o campo da materialidade do texto, Abranches faz ainda um comentário pertinente sobre a importância dos prefácios em textos traduzidos:

Os prefácios de Porto e Meireles permanecem sendo os únicos casos em que tradutoras/es de Woolf para o português discutem a questão da dificuldade da prosa woolfiana ao considerar sua linguagem como parte integrante de sua poética e de sua visão. Os poucos prefácios às traduções mais recentes (muito raramente escritos pel@s própri@s tradutoras/es) tendem a se concentrar na biografia de Woolf, com frequência utilizada como uma chave para sua obra, e raramente fazem qualquer comentário sobre os problemas encontrados, muito menos sobre a metodologia utilizada na tradução<sup>25</sup>. (ABRANCHES, 2008, pp. 318-319)

## 3.2 TRÊS TRADUTORAS E DOIS TRADUTORES

### 3.2.1 Cecília Meireles

A poeta Cecília Meireles nasceu em 1901, na cidade do Rio de Janeiro, onde viria também a falecer, em 1964, aos 63 anos. Meireles atuou durante o que se convencionou chamar “a época de ouro da tradução” no país. Publicou traduções por várias editoras, como a Globo, a revista *Seleções* (bastante famosa pelos cortes consideráveis que fazia nos textos que publicava), a *Agir* e a *Civilização Brasileira*. A autora-tradutora foi também professora (formada pela Escola Normal do Distrito Federal), jornalista e pintora, tendo mesmo se aventurado pelo

---

<sup>25</sup> “Porto’s and Meireles’ prefaces remain the only instances where Woolf’s translators into Portuguese address the question of the difficulties of Woolf’s prose by considering her language as an integral part of her poetics and her vision. The few prefaces to more recent translations (very rarely written by the translators themselves) tend to concentrate on Woolf’s biography, often used as a key to her work, and scarcely make any comment on the problems encountered, even less on the methodology used by the translator.”

mundo da música. Sob os mais diversos aspectos, há que se reconhecer, Meireles foi uma pioneira. Foi a responsável pela primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro; biblioteca esta que seria fechada por Getúlio Vargas sob a justificativa de conter obras inadequadas à leitura infantil (DAL FARRA, 2006). Tais eram os tempos em que vivia, e este é um fato que não se pode perder de vista.

Membro controverso da escola modernista, Meireles traz, em sua obra, fortes traços simbolistas. Tendo sido a primeira a assinar uma tradução de *Orlando* no Brasil, é sem sombra de dúvidas a tradutora sobre quem mais informações foram encontradas durante esta pesquisa, o que se deve principalmente ao seu reconhecimento como escritora. Não é, porém, apenas sobre a atuação de Meireles como autora que encontramos informações; há já trabalhos que se debruçam sobre seu desempenho no mundo da tradução.

Lúcia Dal Farra (2006), em seu artigo *Cecília Meireles: imagens femininas*, narra como a história da escritora carioca foi permeada por uma série de desventuras. Uma delas, o suicídio de seu primeiro marido, em 1935, trouxe consigo a ameaça de instabilidade financeira. Em face do infortúnio, Meireles, que era mãe de três filhas, passou a acumular várias atividades, a de professora universitária, a de jornalista e a de tradutora.

Meireles traduziu autores como Rainer Maria Rilke, Gabriel Garcia Lorca e Tagore, além de Virginia Woolf. Tinha conhecimento de vários idiomas, como o inglês, o francês, o hindí, o hebraico e o sânscrito. Recebeu, como tradutora, o "Prêmio de Tradução de Obras Teatrais", em 1962, e o "Prêmio Jabuti de Tradução de Obra Literária", em 1963. O exercício de tradução exerceu forte influência em sua escrita, principalmente no que diz respeito à obra do poeta indiano Tagore – de quem traduziu *Çaturanga* (REIS, 2015). Sobre a tradução de *Orlando* e sobre seu relacionamento com a escrita de Woolf, ela dirá em carta:

Os papagaios da Virginia Woolf são loucuras daquela criatura tão cheia de poesia, tão irmã nossa pelas águas e que acabou atirando-se ao Tamisa. Tenho tal ternura por ela que só por essa ternura trabalhei e retrabalhei na tradução do seu livro, e agora vou fazer-lhe um prefácio. Devo entregar-lhe ao editor essa semana. (1998, p. 25 apud REIS, 2015, p. 121)

Ainda sobre o fazer tradutório de Meireles, Jacicarla Souza da Silva, em seu texto “Cecília e o feminino: um breve recorte das traduções cecilianas” (2009) propõe examinar como Meireles, ao traduzir *Orlando* e *Yerma* – obra de Garcia Lorca que também trata das convenções sociais que aprisionam as mulheres e os próprios homens – demonstrou interesse em fazer circular no Brasil textos que tocassem nas temáticas da opressão feminina. Embora parta da premissa de que Meireles tenha escolhido traduzir as obras, é bastante relevante, particularmente para este trabalho, reconhecer que tais questões fizeram parte de sua trajetória enquanto tradutora.

### **3.2.2 Laura Alves**

Pouquíssimo foi possível encontrar sobre Laura Alves. A lacuna, no entanto cumpre um importante papel: é um lembrete de que há ainda muito trabalho a ser feito na busca por uma memória das tradutoras no país. Sabe-se apenas que assinou várias traduções da Ediouro e da Nova-Fronteira. Apesar dos poucos registros, Alves deixou na tradução de *Orlando* uma apresentação, na qual explica algumas de suas decisões e escolhas; traça o que considerou como características importantes da obra; fala um pouco sobre a trajetória de Virginia Woolf; destaca a importância da tensão romance/biografia e a presença da androginia, dizendo, porém que “o livro é bem mais que uma biografia ou ainda uma defesa da mente andrógina [...]. *Orlando* reflete o interesse da autora pela relação do indivíduo com o fluxo da história, e nesse sentido é magistral” (ALVES, 2011, p. 9). Além disso, Alves demonstra uma preocupação muito importante, a de informar a edição que utilizou para fazer sua tradução.

### **3.2.3 Doris Goettems**

Doris Goettems nasceu em Porto Alegre, formou-se em ciências econômicas pela UFRJ, em Letras, pela UFRGS e especializou-se mais tarde em tradução literária, pela PUC-RS. A tradutora, que trabalhou por muito tempo no sistema financeiro, interessou-se pela tradução e pela escrita desde cedo: ainda adolescente traduzia textos para suas irmãs e sempre gostou de estudar línguas. Goettems já traduziu livros do inglês e do francês, mas conhece o italiano e o espanhol, idiomas dos quais já traduziu textos mais curtos.

Com exceção de alguns poucos contos que saíram pela L&PM, os textos da tradutora porto-alegrense foram todos publicados pela editora Landmark, especializada em edições de luxo e bilíngues, mas com o interesse de manter os preços de seus livros acessíveis. Em se tratando de Virginia Woolf, Doris Goettems assinou as traduções *Orlando* – afirmando que a obra é particularmente complexa devido às mudanças históricas e psicológicas que ocorrem ao longo dos 400 anos em que a narrativa acompanha a protagonista – e *Ao Farol*. Além disso, foi responsável pela versão de clássicos como *Drácula*, de Bram Stoker; *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; *O Retrato de Dorian Grey* e o *Teatro Completo* de Oscar Wilde; *Norte e Sul*, de Elizabeth Gaskell e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Seus trabalhos favoritos, porém são as traduções que fez de Jane Austen (*Lady Susan*, *Obras Inacabadas*, *Emma* e *Mansfield Park*).

### 3.2.4 Jorio Dauster

Jorio Dauster nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1937, trabalhou por muito tempo com questões ligadas ao comércio internacional, tendo sido diplomata – formado pelo Instituto Rio Branco – e embaixador, é também compositor nas horas vagas. Embora tenha domínio de outras línguas, como o espanhol e o francês, Dauster traduziu apenas do inglês. Sobre sua atividade como tradutor, Dauster dirá, em entrevista a Sérgio Leo (2015, s.p.) que "Não dá para viver de tradução, há quem faça profissionalmente, mas no meu caso é diletantismo mesmo."

Entre os principais autores que verteu para o português estão obras clássicas como *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J D Salinger, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov, pelas quais ficou consagrado. É figura de autoridade na tradução dos mencionados autores e também na de escritores como Philip Roth e Ian McEwan. Atuou principalmente pela Companhia das Letras, mas também possui publicações pelas extintas Editora do Autor e Cosac Naify, entre outras. Em 2016 teve sua tradução de *Lições de Literatura*, de Nabokov, indicada ao prêmio Jabuti.

### 3.2.5 Tomaz Tadeu

O tradutor Tomaz Tadeu nasceu em 1948, na cidade de Siderópolis, em Santa Catarina. Tadeu graduou-se em matemática,

possui doutorado pela Universidade de Stanford e é teórico na área de educação, especificamente em teoria do currículo.

Grande parte de suas traduções foi publicada pelo Grupo Autêntica (mas tem também trabalhos traduzidos para outras editoras, como a Vozes e a Cortez) e dentre os inúmeros trabalhos traduzidos, seis são obras de Woolf: *Mrs. Dalloway*, *Orlando*: Uma biografia, *Flush*, *O Sol e o Peixe* – uma coletânea de ensaios selecionados por ele –, *O Tempo Passa* – versão do segundo capítulo de *To the Lighthouse* –, *Ao Farol* e a coletânea de contos *A Arte da Brevidade*. O tradutor confessa em entrevista concedida a Franciele Graebin (2016) que tem grande afinidade com a autora. Sua estreia em tradução de ficção se deu, na verdade, com *Mrs. Dalloway*, que lhe rendeu bastante reconhecimento. Foi por essa tradução que alcançou o terceiro lugar do prêmio Jabuti em 2013.

Tomaz Tadeu tem uma longa história na Autêntica e lá coordena a Coleção Mímo. A coleção é então composta por 19 livros – todos traduzidos e organizados por ele – e tem como principal característica a qualidade das edições, muitas vezes ilustradas, invariavelmente no formato de capa dura e com uma seleção de prefácios e posfácios escritos por autoridades nas áreas a que se referem. Suas traduções têm como característica um cuidadoso e riquíssimo trabalho de anotação. Tadeu reconhece sua posição privilegiada na Autêntica, tanto pelo grau de liberdade que tem nas suas traduções, quanto por ter a possibilidade de acompanhar e participar do processo editorial como um todo:

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

### 3.3 LIGANDO ALGUNS PONTOS ENTRE A HISTÓRIA DAS MULHERES E A HISTÓRIA DA TRADUÇÃO NO BRASIL

Se concordamos que é mais difícil conhecer a história da tradução e a história das mulheres do que conhecer a “história da literatura” e a

“história geral”, a razão é a desvalorização do primeiro par em oposição ao segundo. Desnecessário dizer que não é possível uma história da literatura quando se desconsidera a tradução; ou uma história geral quando se apaga dos registros a vida das mulheres. Essas oposições artificiais são o próprio material com que se constituem as histórias de emudecimentos e invisibilidades.

Em *Gênero e a Metafórica da Tradução* (1998), Lori Chamberlain – em tradução de Norma Viscardi – observa que a hierarquia da organização familiar (a partir da qual os trabalhos são divididos entre produtivo e reprodutivo) é estendida às esferas da vida pública pela atribuição de: originalidade e autoridade ao trabalho produtivo/paterno/masculino; e pela atribuição de: dependência e subordinação ao trabalho reprodutivo/materno/feminino. Compreendendo a tradução no jogo das relações de poder, Chamberlain procede a um exame de suas metáforas, apontando como são imbricadas a ideias de artificialidade, falsidade e traição por meio da aproximação com a figura da mulher. Um dos maiores exemplos do que a autora chamará de sexualização da tradução encontra-se na expressão *les belles infidèles*, segundo a qual as traduções, como as mulheres, ou são belas, ou são fiéis. Fundadas nessa lógica da violência, as metáforas associam mulheres e traduções aos papéis de colonizadas, dominadas, meras produções inferiores que ocupam sempre papel secundário.

As traduções não são definitivas; é importante que sejam renovadas. Elas são a materialização do diálogo entre o texto na língua em que foi escrito – na sua relação com o seu contexto de produção – e a voz d@ tradutor/a, que é também uma voz de seu tempo, de seu próprio contexto. Quando em 1942 Meireles traduziu “a dona de casa é a nova Sibila”. E este foi um dos trechos que mais me causou curiosidade durante o cotejo de sua obra. A distribuição tônica da frase faz com que a escolha soe extremamente bem, muito melhor do que soaria, por exemplo, o substantivo “anfitriã” (provavelmente a palavra mais próxima de *hostess*, escolha de Woolf). Acontece que a tradição aristocrática inglesa do século XVIII, em que Orlando se encontra nesse momento da obra, obviamente não tem um paralelo direto na cultura brasileira – encontra talvez alguma remota semelhança com a ascensão da burguesia no século XIX – então, ao preferir a palavra “anfitriã” e escolher “dona de casa”, a escritora-tradutora brasileira cria uma ponte. Essa ponte, esse deslocamento, possibilita um novo caminho de leitura, conferindo visibilidade a uma posição social também feminina e também marginalizada que está muito mais próxima a nós culturalmente

e cronologicamente: a figura da dona de casa, presente em diversos períodos, culturas e classes sociais, diferentemente da anfitriã, que esteve ligada a mulheres em contextos elitizados. Estas pequenas subversões, independentemente de sua intencionalidade, nos dão vislumbres da mais perfeita relação de simbiose entre original e tradução. Se quisermos fazer uma leitura mais cuidadosa desses textos é necessário, em primeiro lugar, tentar discernir entre erro e escolha (e, já que não temos acesso à mente d@ tradutor/a, isso significa reconhecer o que há muito tempo não é novidade: há diversas possibilidades de se traduzir um mesmo texto), e em segundo lugar, considerando o texto traduzido como um texto autônomo, investir em sua leitura a fim de explorar as possibilidades de interpretação que ele oferece.

Esta seção tem o objetivo de situar e contextualizar as traduções brasileiras de *Orlando* e, como se sabe, o período que compreende a versão dessas obras tem início apenas no século XX, principiando, mais precisamente, duas décadas após o lançamento do texto na Inglaterra (1928). Por esse motivo um exame minucioso de períodos anteriores foge ao escopo deste trabalho. Buscarei, porém, elencar pontos importantes das histórias da tradução e das mulheres no país como um todo, dando maior enfoque ao período em que as traduções aqui estudadas foram feitas. Assim, é por meio do entrelaçamento desses mesmos pontos que tentarei construir uma narrativa que possa compor a análise das traduções sem aliená-las de sua ancoragem sócio-histórica.

Enquanto país colonizado, os primeiros registros de tradução no Brasil datam da invasão, pelos portugueses, do que se tornaria o território brasileiro. Lia Wyler e Heloisa Gonçalves Barbosa (2009), em seu verbete sobre a tradução no Brasil, retomam historicamente o papel da tradução no desenvolvimento do país e do português brasileiro. Com o texto, as estudiosas tentam suprir uma lacuna nos incipientes registros da história da tradução brasileira. Quase vinte anos se passaram desde a primeira publicação do verbete na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* ([1998] 2009) e desde então muitos trabalhos vem sendo desenvolvidos. Quando buscamos uma história brasileira das mulheres tradutoras, porém, pode-se dizer que há ainda um longo caminho a ser percorrido.

Em linhas gerais, voltando ao Brasil colônia, há poucos registros de tradução escrita entre os séculos XVI e XVIII. Como as línguas indígenas eram ágrafas e boa parte da população era iletrada, não há muitas informações sobre a tradução nesse período (PAES, 1990). A multiplicidade de idiomas indígenas já existente somada à

língua dos colonizadores, viajantes europeus e povos africanos que haviam sido escravizados, porém, gerou a necessidade de intérpretes de maneira bastante natural, daí os intérpretes terem alcançado bastante prestígio junto às autoridades locais.

Como um dos objetivos da coroa portuguesa com a colonização era a disseminação da religião católica, as primeiras traduções escritas na colônia estiveram vinculadas à chegada dos jesuítas, que logo se empenharam em aprender as línguas indígenas, tendo sido responsáveis pelo registro de algumas delas em gramáticas. Sendo assim, essas traduções permaneceram restritas ao âmbito educacional e à evangelização dos índios. O cenário da tradução escrita se modificaria um pouco com a chegada da Família Real ao país (WYLER, 2003).

De maneira bastante similar, os poucos registros da vida das mulheres na colônia estão também vinculados à vinda da coroa portuguesa ao país e à consequente chegada de mulheres da classe dominante (TELES, 1993, pp. 12-13). No território brasileiro foi adotado o modelo familiar europeu, em que à mulher cabia o ambiente doméstico, onde tinha sob sua responsabilidade a criação d@s filh@s e a administração da casa. Esses registros se concentram, de maneira geral, na vida de mulheres brancas (ou mulheres casadas com homens brancos), pertencentes às classes mais abastadas. Negras, índias e mestiças, embora trabalhassem, não ocupavam posições de valor na hierarquia da vida pública, mas ao contrário, viviam em situação de extrema vulnerabilidade, sendo marginalizadas e submetidas às mais variadas formas de violência e abuso, inclusive sexual.

[E]ntre as classes altas vigorou o modelo de casamento tradicional e de disciplina sexual das mulheres, ao passo que nas classes populares as uniões eram de modelos mais variados. Entre as famílias ricas vigia o maior controle sexual das mulheres, devido a questões morais e de manutenção da propriedade e da nobreza [...]. (LACERDA, 2010, p. 38)

Até o século XVIII era comum o relato de meninas e mulheres trancafiadas, sempre sob vigilância e confinadas ao espaço doméstico. Tratadas como mercadoria nos jogos de poder entre as famílias da elite, esse confinamento tinha os fins de evitar a traição e garantir ao homem uma prole legítima; e de manter as filhas castas para que pudessem casar estabelecendo alianças econômicas e políticas que fossem proveitosas. Fazendo uma rápida retomada das discussões anteriores, observamos

como não é simples coincidência que as ideias de fidelidade e castidade sejam tão caras à metafórica da tradução, e que atuem como formas de desqualificar a tradução frente ao original, feminilizando-a.

Com a instalação da Família Real em 1808, a colônia, que era até então eminentemente rural, passa por grandes mudanças. O Brasil torna-se Império e vai gradativamente ganhando independência de Portugal. A vida urbana começa a se desenvolver e os rituais sociais passam a ocupar um espaço maior especialmente para as famílias que circulam na capital. Durante esse início no processo de urbanização, são inauguradas algumas instituições importantes, como a Biblioteca Nacional e a Imprensa Régia do Rio de Janeiro. Deste modo, a chegada de D. João ao Brasil ocasiona transições tanto no mercado editorial – ao qual a prática de tradução estaria vinculada; quanto na estrutura familiar e na organização da vida privada – à qual a maior parte das mulheres que não eram escravizadas estava condicionada.

Foi ainda no limiar entre os séculos XVIII e XIX que foi criada a oficina Arco do Cego em 1799 – extinta em 1801, inspirada pelo exemplo dos enciclopedistas franceses. O objetivo da oficina era incentivar o progresso no país, promovendo o acesso a conhecimentos e técnicas desenvolvidas principalmente na Europa. O empreendimento só foi possível devido ao grande número de tradutores, principalmente do francês, envolvidos no projeto. Estes acontecimentos prenunciavam o processo de independência editorial que teria início com a vinda da Família Real ao país e a criação da Imprensa Régia (BRAGANÇA, 2008).

A independência editorial trazida pela instalação da Imprensa Régia do Rio de Janeiro, porém, foi relativa, pois por mais 13 anos as publicações estiveram sujeitas à censura. De acordo com Wyler e Barbosa (2009) foi com a independência do Brasil, na primeira metade do século XIX, e o fim do monopólio da Imprensa Régia, que o mercado editorial, especialmente no que diz respeito a textos literários (que não haviam sido prioridade até então, já que a maior parte da elite intelectual da época sabia o francês) pôde crescer. A variedade do material produzido aqui, no entanto, foi bastante restrita, uma vez que o papel e a celulose eram muito caros e os custos para imprimir no país ultrapassavam os custos de importação dos livros impressos na metrópole. Por esses motivos, @s próprias escritoras/es brasileiras entre o final do século XIX e o início do século XX tinham, em muitos casos, suas obras impressas fora do país.

O início do século XIX é também palco da criação do cargo de “tradutor jurado” (que mais tarde se tornaria tradutor juramentado), em 1823. Importante mencionar que no ano seguinte à criação do cargo seria promulgado um decreto imperial regulando a função. Este decreto proibiria expressamente o exercício da profissão por mulheres, e a restrição só seria revogada 120 anos depois:

O Decreto nº 13.609, de 21 de outubro de 1943, estabeleceu que a nomeação de intérpretes seria feita mediante concurso público classificatório e universal, promovido pelas Juntas Comerciais, e assegurou às mulheres o acesso à profissão – na qual hoje elas são maioria. (WYLER, 2003, p. 45-46)

A restrição não é surpreendente, afinal as mulheres eram afastadas do espaço público e privadas de educação. O sistema educacional brasileiro ainda era bastante precário e atendia a um público restrito, mesmo em se tratando dos homens.

Ao longo do século XIX, com a ascensão burguesa e a instituição do Brasil Império, alterações substanciais foram se consolidando na vida das mulheres, principalmente nas de famílias mais abastadas. Os rituais sociais começam a assumir importância nas cidades e as “Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães” (D’INCAO, 2017, p. 223). O crescimento, em importância, da vida social permitiu às mulheres uma maior mobilidade entre os espaços público e privado. A possibilidade do ócio, a presença dos salões e a convivência em salões e salas de visita geraram a formação de um público de leitoras entre as mulheres da elite.

Especificamente nesta intersecção ainda tão pouco estudada entre feminismo e história das tradutoras no Brasil, Maria Eduarda dos Santos Alencar (2016) desenvolve uma pesquisa pioneira: um levantamento bibliográfico e historiográfico em torno das tradutoras dos séculos XIX e XX (em que já se podia observar uma produção editorial relevante no país), indicando o perfil dessas mulheres e traçando o contorno de suas produções; além disso, foi uma preocupação da estudiosa compreender o local que a produção dessas mulheres ocupava. Alencar, que conseguiu rastrear 225 tradutoras, 33 nascidas no século XIX e 192 no século XX, afirma que estes números estão sujeitos a deformações devido à utilização de pseudônimos masculinos e de

iniciais, ou mesmo à ausência de autoria das traduções. Essas estratégias tinham como objetivo resguardar a identidade das tradutoras e manter a discrição (2016, p. 63).

Em um contexto tão adverso às mulheres e à sua produção intelectual, ergue-se Nísia Floresta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto. Nascida no Rio Grande do Norte, a escritora militou pelas causas abolicionistas e foi um dos grandes nomes na luta pela educação feminina. Publicou aos vinte e dois anos de idade, e com os seus próprios recursos (WYLER, 2003, p.87), a obra *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens* (1832), tradução de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), da inglesa Mary Wollstonecraft. Podemos considerar a empresa de Nísia Floresta um fato sem paralelos na história da tradução e das mulheres nas terras brasileiras, principalmente quando temos em mente as pressões que sofreu e o panorama histórico em que estava inserida.

Com o desenvolvimento da ainda muito jovem imprensa no país, no final do século XIX, começam a circular vários jornais voltados ao público feminino, tais como *O Sexo Feminino*, *A Família* e *A Mensageira*. Esses jornais defendiam o direito das mulheres à educação e discutiam questões como o divórcio, o trabalho feminino e, principalmente, a vida familiar. Neste momento as discussões sobre a condição das mulheres no país já passava a sofrer influência dos movimentos das mulheres norte-americanas e europeias (TELES, 1993, pp. 35-36)

O século XX trouxe os conflitos e instabilidades da I Guerra Mundial, que também afetariam o mercado editorial no país. Ao tornar-se a importação de livros uma atividade mais arriscada, passou-se a investir na produção de papel; sendo assim, impulsiona-se a produção de livros em território nacional e também o interesse em textos de autoria brasileira. Foi a partir de 1920 que a indústria de papel nacional pôde suprir a demanda do Brasil. Apenas uma década depois o mercado editorial frutificaria e as traduções para o português de Portugal passariam a dar espaço às para o português brasileiro (WYLER, 2003). Previsivelmente, como se tratava de um mercado emergente, havia grande preocupação no investimento em obras que pudessem ser rentáveis.

Enquanto isso, no início da mesma década de 1920, Bertha Lutz, zoóloga formada em biologia pela Sorbonne, havia organizado a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que iria movimentar as reivindicações na luta pelo voto feminino, além de defender a

necessidade de mais acesso à educação para as mulheres. A federação materializava o início do movimento sufragista no país, que no ano de 1932 avançaria com uma conquista: a legalização do voto para mulheres alfabetizadas e maiores de 21 anos. A conquista brasileira chega muitos anos depois da das sufragistas inglesas, já que no Reino Unido as mulheres obtiveram direito ao voto em 1918.

A mesma década que viu as mulheres conquistarem, após tanta luta, o direito ao voto, testemunharia também o governo de Getúlio Vargas e o conseqüente golpe que instituiu a ditadura estadonovista. Supérfluo enfatizar que, tal qual é comum às ditaduras, esta representou bastante retrocesso na construção da democracia brasileira – de maneira mais geral – e na articulação dos movimentos das mulheres, de forma mais específica.

O presidente Vargas, em um decreto assinado em abril de 1941, insistia em que a educação feminina deveria formar mulheres ‘*afeiçoadas* ao casamento, *desejosas* da maternidade, *competentes* para a criação dos filhos e *capazes* na administração da casa’. (PRIORE, 2013, p. 66)

Apesar de tudo, foi na constituição de 1943 que se tornou permitido às mulheres casadas trabalhar fora de casa, prescindindo da permissão do marido. Algumas décadas antes, no Código Civil de 1916 a mulher havia sido

[...] considerada incapaz, devendo sua representação legal ser assessorada pelo marido. Ou seja, ela não poderia, sem autorização prévia do esposo, litigar em juízo civil ou comercial, exercer profissão, aceitar mandato, aceitar herança ou contrair obrigações. (PRIORE, 2013, p. 62)

O governo de Vargas trouxe novos elementos às relações editoriais no país, pois com ele veio o nacionalismo e o processo de industrialização; daí um maior interesse em diminuir importações. Outro aspecto importante foi o investimento na criação de bibliotecas públicas e na educação – que formaria a mão de obra do país e propagaria os ideais do Estado Novo –, ocasionando um aumento sensível no número de pessoas alfabetizadas no país e esquentando o mercado com a demanda de livros educacionais.

[A] Segunda Guerra Mundial eclode em setembro de 1939, e com ela surgem as inevitáveis restrições às nossas importações do continente

européu. Três meses depois, o presidente Vargas criava o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP –, com a responsabilidade de censurar o teatro, o cinema, as funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, a radiodifusão, a literatura social e política e a imprensa, coibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendessem ou prejudicassem o crédito do país e suas instituições ou a moral. (WYLER, 2003, p.110-111)

Em nome do combate à “subversão”, a censura estadonovista foi responsável pela prisão de escritores/as, a apreensão e a destruição de obras, deixando sua marca no panorama das produções literárias no país. De acordo com Wyler este movimento “levou os editores a concentrar suas atenções na publicação de livros de ciência, historiografia, didáticos, infantis e traduções de ficção estrangeira” (WYLER, 2003, p. 111). O Estado Novo, entretanto, chegaria ao fim em pouco tempo.

José Paulo Paes, em seu *Tradução, a Ponte Necessária* (1990), observa que é a partir de meados da década de 1940 que a tradução no Brasil passa a se consolidar enquanto profissão, contando com o desenvolvimento e apoio da indústria editorial que, por sua vez, sofreria importantes revoluções, promovendo modificações significativas no tocante à distribuição das obras, e contando com o crescimento considerável do público leitor (PAES, 1990, p. 25). Durante esse período, da chamada época de ouro da tradução no Brasil, foi lançada a tradução de Meireles. As editoras passaram a investir na contratação de escritores de renome para traduzirem obras clássicas. Como consequência desse crescimento desenfreado no mercado das traduções, desenvolve-se também a crítica de tradução literária no Brasil. Jornais como o *Diário de Notícias* e o *Correio da Manhã* dedicariam colunas inteiras às produções de@s tradutoras/es literári@s brasileir@s:

O volume e a variedade de obras traduzidas foram tão grandes e as traduções em si tão problemáticas, que deram margem a que em 1942 o *Diário de Notícias*, o matutino de maior circulação nacional, passasse a publicar aos domingos a coluna ‘A margem das traduções’,

assinada pelo professor e tradutor Agenor Soares de Moura [...] os editores, dizendo-se prejudicados com a má publicidade de suas traduções, pressionaram o dono do jornal até a extinção da coluna em 1946. (WYLER, 2003, p. 116)

O florescimento da tradução no Brasil, associado a certa consolidação no mercado editorial, teria como repercussão um interesse crescente na área da tradução e na busca por profissionalização. Paulo Rónai, figura importantíssima na história da tradução do país, lançaria em 1952 o primeiro livro brasileiro sobre o tema: *Escola de Tradutores*, texto que representa o marco inicial dos Estudos da Tradução no país. A partir daí, temos que em 1968 é fundado o primeiro curso de bacharelado para tradutoras/es no Brasil, pela PUC do Rio de Janeiro, que seria seguido pela inauguração do curso também na Universidade Ibero-Americana, em São Paulo. Estes passos foram fundamentais na institucionalização da tradução no país, que alguns anos mais tarde, em 1974, veria a articulação da Associação Brasileira de Tradutores (Abrates), sob liderança do mesmo Paulo Rónai. Iniciativas assim foram primordiais na formação de uma identidade d@s profissionais da tradução e na organização de eventos e reivindicações. Os resultados podem ser vistos, por exemplo, no reconhecimento da tradução como profissão liberal no final da década de 1980.

As décadas de 1960 e 1970 assistiram novamente a grandes modificações na estrutura familiar, com a consolidação da entrada da mulher no mercado de trabalho – e as reivindicações por melhores salários compatíveis aos recebidos pelos homens – e a comercialização da pílula anticoncepcional no Brasil. Finalizando a década de 1960 e prenunciando conquistas que viriam nos próximos anos, o pioneirismo de Heleieth Saffioti no feminismo brasileiro se materializa com a publicação de *A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade* (1969). Fortemente engajada no marxismo que dominava o panorama acadêmico e intelectual de sua época, Saffioti declara logo em seu prefácio que a obra não era feminista. A estudiosa foi, não obstante, a primeira mulher no Brasil a publicar um livro que tinha como foco a condição de subalternidade da mulher (PINTO, 2014, 389), abrindo terreno para o desenvolvimento e a consolidação dos estudos feministas que se desenvolveriam nas próximas décadas.

Ainda nos anos de 1960, especificamente em 1964, é consolidado o golpe que deixaria o país imerso na ditadura militar até

1985. Neste cenário funesto observa-se um decréscimo no número de traduções feitas por mulheres:

Coincidência ou não, a queda de publicações de traduções realizadas por mulheres ocorre durante o período ditatorial no Brasil. Podemos supor, por esse motivo, que o movimento feminista brasileiro, que retornou apenas em 1970 [...] influenciou e favoreceu a publicação de traduções por mulheres. (ALENCAR, 2016, p. 72-73)

Em meio a toda a repressão, os movimentos de mulheres foram fundamentais, principalmente a partir da mencionada década de 1970, em que o feminismo, com esse nome, se estabeleceria no cenário brasileiro.

A declaração do Ano Internacional da Mulher foi central nesse movimento, fomentado pela ONU em 1975 – impulsionado em eco às discussões feministas que já inflamavam os contextos norte-americano e europeu. Respalhado por uma instituição respeitada mundialmente, o evento abriu espaço para a discussão sobre as pautas feministas (que haviam sido categoricamente silenciadas com a implantação do golpe) no contexto da ditadura militar. Além disso, mais um protagonismo deve ser atribuído às feministas: o de denunciar a insatisfação da sociedade frente ao contexto ditatorial, dando voz aos pedidos de anistia. É neste período que são criados os jornais *Brasil Mulher* (1975) e *Nós Mulheres* (1976). A partir daí começa-se a falar mais abertamente a palavra feminismo, embora não sem resistência. Um pouco mais tarde, em 1981 (até 1987), surgiu o *Mulherio*. Com conselho editorial formado por professoras, pesquisadoras e jornalistas, o jornal reivindicava a abertura de creches, a extensão da licença maternidade aos pais, a descriminalização do aborto. Neste período do feminismo brasileiro é possível observar certa harmonia nas pautas dos feminismos acadêmico e militante, talvez como reflexo da força dos grupos de mulheres trabalhadoras e donas de casa das periferias dos grandes centros nas reivindicações do Ano Internacional da Mulher.

A década de 1980 colheu os frutos dos avanços proporcionados pelo Ano Internacional da Mulher e do contato com as mulheres que voltavam do exílio na Europa e nos Estados Unidos. É nessa década que o feminismo acadêmico passa a se fortalecer, com publicações e criações de núcleos de pesquisa.

Com o fim da ditadura militar, em 1985, o Brasil passaria por um processo de redemocratização. O marco fundamental desse processo seria consolidado com a Constituição de 1988, reconhecida pelos seus avanços nos quesitos de direitos humanos, de maneira mais geral e nos direitos das mulheres, de maneira mais específica. Nesse cenário, o movimento feminista, em associação com o recém-criado Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CDNM), exige junto a parlamentares que suas reivindicações, formalizadas na *Carta das Mulheres à Assembleia Constituinte*, sejam contempladas na Assembleia Nacional Constituinte. Essa articulação teve apoio massivo da bancada feminina no Congresso, e tornou-se conhecida, na época, por *Lobby do Batom*, que teve 80% de suas demandas atendidas na Constituição de 1988 (COSTA, 2005).

a Constituição de 1988 marcou o movimento feminista brasileiro por vários fatores: promulgou a igualdade de direitos e de obrigações de homens e mulheres, direito de um tratamento digno pela família, abolindo o pátrio poder e a figura de chefe do casal, reconheceu a união estável, confirmou o divórcio, ampliou a licença-maternidade, criou o direito à licença-paternidade, o direito à creche, coibiu a discriminação da mulher no trabalho, criou direitos para empregadas domésticas, entre outros avanços abordados posteriormente. (MOREIRA, 2016, p. 226)

Apesar de ser considerada uma constituição modelar no que diz respeito a direitos humanos e a políticas de gênero e étnicas, a constituição não reconhece a comunidade LGBTQ+ (em geral, as leis pregam igualdade independente de sexo, idade, cor e estado civil, mas ignoram completamente caracteres como gênero e sexualidade). Além disso, paralelamente às leis, não necessariamente foram criados os mecanismos que possibilitassem seu cumprimento, ou, nos casos de descumprimento, muitas das vezes não são previstas punições. A ausência de políticas afirmativas e de dispositivos de punição pode ser observada na determinação nunca cumprida de que o sexo d@s representantes nos espaços de decisão não deve ultrapassar 70% ou ser inferior a 30% (MOREIRA, 2016, p. 237).

É no panorama de redemocratização, nos primeiros anos de 1990, com uma ebulição de ONGs feministas e grupos de mulheres, que acontece a publicação da segunda tradução de *Orlando*, por Laura Alves. O momento era, além de tudo, promissor para os Estudos da Tradução no país. É nessa década que as sementes que começaram a ser lançadas na década de 1950, com a publicação de *Escola de Tradutores*, começam a dar frutos mais robustos: com o recém-criado GT da Tradução, na ANPOLL, as pesquisas começam a se proliferar, de acordo com Barbara Dias e Álvaro Faleiros (2013); nada menos que três revistas vinculadas a programas de pós-graduação são criadas, com um espaço de destaque dado nesses periódicos à tradução literária: a *TradTerm* (em 1992), a *Cadernos de Tradução* (1996) e a *Cadernos de Literatura em Tradução* (1997). Nesta mesma década, dois periódicos importantíssimos na área dos Estudos Feministas começariam a ser publicados: a *Revista Estudos Feministas* em 1992 e os *Cadernos Pagu*, em 1993; e seria criada, em 1996, pelas professoras Susana Funck, Elvira Sponholz e Zahidé Muzart a Editora Mulheres. As demais traduções, todas contemporâneas (2013, 2014 e 2015), também acompanhariam esse movimento de consolidação dos Estudos da Tradução como área acadêmica no contexto brasileiro. Antes espalhados em linhas de pesquisas dos programas de linguística e literatura, é nos anos 2000 que são criados os primeiros programas de pós-graduação na área (RODRIGUES, 2013): o PGET, em 2004, na UFSC; o POSTRAD, em 2011, na Unb; o TRADUSP, em 2012 na USP; e, por fim, o POET, em 2014, na UFC.

Apesar do crescimento no debate acadêmico empreendido em torno dos Estudos da Tradução, o contexto universitário e o grande mercado editorial são, deve ser ressaltado, domínios que atendem a interesses diferentes. As traduções produzidas no seio dos programas de pós-graduação são financiadas por órgãos de fomento à pesquisa e não estão submetidas aos interesses mercadológicos e às restrições de tempo da mesma forma que as editoras e @s tradutor@s que nelas trabalham. Alguns diálogos vêm sendo estabelecidos entre a academia e o mercado editorial, porém, e podem ser observados, por exemplo, em Caetano Galindo, Ivone Benedetti, Denise Bottmann e Mamede Jarouche que, como muit@s outr@s tradutoras/es, circulam com certa liberdade nessas duas esferas.

Com relação aos feminismos, por outro lado, vimos que as discussões acompanharam a maior parte dos momentos históricos. Seu alcance e seu poder, obviamente, foram se modificando nos períodos.

Apesar dessa presença constante, não pudemos observar muitas intersecções entre a história das mulheres e o mercado editorial no contexto brasileiro, como podemos observar no contexto canadense e no contexto inglês com editoras como a *Women's Press* e a *Virago*. A exceção no panorama editorial do país é a Editora Mulheres, que, apesar de todos os percalços enfrentados por ser uma editora de pequeno porte, teve um papel importantíssimo no resgate de escritoras brasileiras do século XIX e na publicação de textos teóricos fundamentais aos estudos feministas e de gênero, tendo sido, além disso, responsável pela tradução de teóricas como Joan Scott, Nara Araújo e Jean Franco (MOREIRA, 2012). Intersecções assim representam uma contribuição essencial: impulsionando a presença de mulheres nos círculos literários, desenvolvendo discussões acerca de usos menos sexistas da linguagem e fomentando a circulação de obras mais experimentais e de cunho abertamente político; afinal, a política de tais editoras funda-se antes de tudo no ativismo. Exemplos do que a liberdade editorial pode propiciar podem ser vistos na produção da própria Woolf que – como mencionado no início deste trabalho – tinha sua própria editora, e no caso de Nísia Floresta, que provavelmente não teria conseguido publicar sua tradução de *A Vindication* se não a tivesse financiado com recursos próprios.

Apesar dos avanços em algumas áreas, há pontos que permanecem sem solução nas pautas do movimento feminista. Contrariando os direitos humanos das mulheres, os números de vítimas da violência doméstica, de vítimas de feminicídios e de mortes em virtude da proibição e criminalização do aborto permanecem assustadores. Em 2016 a ONU divulga que a taxa de feminicídios no país é a 5ª maior do mundo, apontando para o crescimento da vitimização de mulheres negras.<sup>26</sup> Como têm lembrado feministas teóricas e militantes, a história é sempre marcada por avanços e recuos. Por último, é necessário lembrar que os avanços alcançados, ainda que insuficientes, não são garantias eternas e de tempos em tempos são ameaçados por ondas de conservadorismo. A conclusão principal que se pode antecipar dessa seção é que traduzir um texto é muito mais do que traduzir palavras. Há que se levar em consideração que diferentes línguas implicam diferentes culturas, assim, discussões que foram possíveis na Inglaterra de 1928 em determinados contextos, podem não

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em 23 janeiro de 2017.

ter sido possíveis no Brasil de 1948, ou não teriam apoio editorial em períodos subsequentes.

## 4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

### 4.1 A PRESS OF ONE'S OWN: OS ELEMENTOS MARATEXTUAIS E AS TENSÕES ENTRE BIOGRAFIA E ROMANCE

#### 4.1.1 Experimentos Biográficos de Woolf

A preocupação de Woolf com a matéria que constitui a realidade é um combustível para seus vários escritos sobre a natureza e as particularidades que definem e separam ficção, realidade e registro historiográfico. Ao longo de sua vida a autora escreveu ensaios dedicados exclusivamente a essas questões, tais como *The Art of Biography* e *The New Biography*; escreveu também duas biografias paródicas: *Orlando* e *Flush*; e uma biografia mais formal, em homenagem a um amigo, *Roger Fry*.

No artigo *A Arte da Biografia* (2014, trad. Leonardo Froés), encontramos algumas pistas sobre as ideias e sentimentos de Woolf em relação ao gênero em questão. Nesse texto ela propõe uma análise das características do gênero biográfico e faz um breve apanhado histórico, afirmando-o como uma prática que era, então, relativamente recente na Inglaterra, datando do século XVIII. Ao longo do texto, a autora reflete sobre as implicações de escrever sobre pessoas reais, declarando: “O romancista está livre; o biógrafo está amarrado” (2014, 390); logo depois, porém, Woolf dirá que compor é cortar palavras e é possível interpretar que esse é um dos pontos em que os papéis de biógraf@s e romancistas podem convergir.

Tendo sido o próprio pai de Woolf, Leslie Stephen, editor do *Dictionary of National Biography*, a romancista, ao parodiar o gênero biográfico canônico, além de questionar as bases de uma forma de narrativa que se propõe imparcial e unívoca, o faz criticando um construto que foi parte de sua formação. Recorrendo ao tom cômico e leve como pedra angular na construção do efeito paródico da obra, Woolf desafia a capacidade de neutralidade inquestionavelmente atribuída aos relatos historiográfico e biográfico ao mesmo tempo em que escolhe e utiliza o gênero biográfico como modelo.

Os vitorianos amavam datas e fatos, especialmente datas e fatos em ordem – foi deles a época da classificação, da taxonomia, do museu, da sociedade geográfica, da rede entomológica.

As asas espetadas ou as cabeças empalhadas são os símbolos da Inglaterra Vitoriana. O *Dictionary of National Biography*, onde os grandes nomes podiam ser seguramente espetados e embalsamados, era, para Woolf, parte do monstruoso edifício do século XIX que a criatividade do século XX precisava subverter. (WINTERSON, 2013)<sup>27</sup>

Assim, para compreender o local que suas biografias paródicas ocupam é necessário levar em conta mudanças trazidas no período de transição entre o final do século XIX e o início do século XX, período em que o monumento do modelo vitoriano ruía e a sociedade se tornava mais interessada por personalidades menos idealizadas. O grupo de Bloomsbury, do qual Woolf fazia parte, composto principalmente pel@s herdeir@s da elite cultural vitoriana, parecia opor-se às normas estritas de moralidade e às regras de respeitabilidade pregadas por seus antecessores.

O modelo de biografia que tinha como fim replicar e perpetuar as leis da convenção, da moralidade e da religião já tinha visto em Lytton Strachey – amigo íntimo de Woolf e um dos membros fundadores do grupo Bloomsbury – uma figura revolucionária. Seus experimentos mostravam em tom irreverente as sombras da sociedade vitoriana e as particularidades da vida das grandes personalidades que biógrafos na maioria das vezes escondiam. Strachey é conhecido pelos textos *Eminent Victorians* (1918), *Queen Victoria* (1921) e *Elizabeth and Essex: a Tragic History* (1928), que abriram novos horizontes na prática de biógraf@s (WOOLF, 2014). Estando Woolf entre as mais proeminentes figuras do grupo de Bloomsbury, deve-se afirmar que suas biografias paródicas estão localizadas nesse diálogo. Como parte das reivindicações do grupo se voltava a desafiar as convenções e crenças da sociedade vitoriana; as problematizações da relação entre biografia e verdade presentes em suas biografias paródicas carregam discussões

---

<sup>27</sup> “The Victorians loved dates and facts, especially dates and facts in order – theirs was the age of classification, of taxonomy, of the museum, the geographical society, the butterfly net. The pinned wings or the shot and stuffed head are symbols of Victorian England. The *Dictionary of National Biography*, where the great and the good could be safely pinned and stuffed, was, to Woolf, part of the monstrous edifice of the 19th century that 20th-century creativity needed to overthrow.”

pungentes acerca de como a linguagem, longe de ser figurativa, é, antes, tendenciosa, criando aquilo mesmo que pretende representar.

*Orlando* e *Flush* já foram propostos pela crítica como *romans à clef*, e isto se deve ao fato de que ambas as obras parecem esconder uma história dentro de uma história. Quer informadas pelas cartas de Elizabeth Barret Browning, quer pela vida e pela linhagem aristocrática de Vita Sackeville-West e seu envolvimento romântico com Violet Trefusis, novos sentidos são sugeridos deste contato entre o material documental que serviu como ponto de partida para as biografias paródicas e as verdades literárias construídas. Alicerçadas numa espécie de jogo duplo, é exatamente no poder da sugestão que encontramos parte do potencial dessas duas obras.

Longe de compreender os gêneros textuais como categorias estanques, os argumentos aqui apresentados pretendem colocar em pauta a forma como o enredo alterna a superposição das esferas ficcional e factual/pessoal no decorrer da narrativa, concorrendo para a concretização de um projeto que extrapola *Orlando* enquanto texto individual. Em seus diários estão espalhados registros do interesse de Virginia Woolf por biografias: em reflexões e planos de escrita, como também em referências a conversas que teve com amigos como Roger Fry e Lytton Strachey. Em 18 de setembro de 1927, numa das primeiras referências ao surgimento de *Orlando* enquanto ideia, escreve:

Qualquer dia desses, porém, eu devo desenhar aqui, como um grande Quadro histórico, esboços de todos os meus amigos. Estive pensando sobre isso na cama ontem à noite [...]. Deve haver uma forma de escrever as memórias dos tempos de alguém enquanto as pessoas estão vivas. O livro tem de ser divertido. A Questão é como fazê-lo. Vita deve ser Orlando, um jovem da nobreza. Lytton tem de estar; e o livro deve ser verdadeiro, mas fantástico (WOOLF, 1972, pp. 113-114)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> “One of these days, though, I shall sketch here, like a grand historical Picture, the outlines of all my friends. I was thinking of this in bed last night [...]. It might be a way of writing the memoirs of one’s own times during people’s lifetimes. It must be an amusing book. The Question is how to do it. Vita should be Orlando, a young nobleman. There should be Lytton; and it should be truthful but fantastic.”

O entrecruzamento entre os eixos realidade e ficção é uma importante matéria em *Orlando*. A protagonista homônima deste romance/biografia paródica baseia-se, como dito, na figura da escritora Vita Sackville-West, uma amiga por quem Woolf se apaixonou e com quem manteve um relacionamento. O texto trata também do relacionamento entre Sackville-West e Violet Trefusis e, não por coincidência, quando começou a tomar forma, deveria ter como título *Orlando: Vita* (Ibid., p. 116).

Em 1928, o mesmo ano em que *Orlando* foi publicado e tornou-se sucesso de vendas, seria publicado também o romance *The Well of Loneliness*. Escrito por Radclyffe Hall, o texto narra o relacionamento de Stephen Gordon e Mary Llewelyn. A obra, permeada de referências autobiográficas, foi motivo de polêmicas, tendo sido banida do Reino Unido mais tarde, no mesmo ano, sob a alegação de tratar-se de um romance lésbico. Victoria L. Smith (2006) faz uma comparação perspicaz entre a recepção de *Orlando* e *The Well of Loneliness*, desenvolvendo em seu artigo uma discussão sobre como os elementos fantásticos – tais como o período incrivelmente longo de tempo vivido por Orlando e a mudança de sexo – afetaram a aceitação pública, especialmente no que diz respeito à lesbianidade. Assim, elementos formais como a fusão entre romance e biografia e o questionamento da autoridade do biógrafo podem ser observados como estratégias extremamente eficazes de se beneficiar desse cruzamento de fronteiras entre fato e ficção para escapar da pressão social que sempre acompanha biografias ou temas tabu, como a homossexualidade e a travestilidade.

A tensão entre os gêneros (*genre*) biografia e romance domina toda a escrita de *Orlando* e neste entrelaçamento, como já argumentado anteriormente, se compõe o tom paródico da obra. O efeito desse entrelaçamento é construído também por meio da presença de certos elementos paratextuais que compuseram a edição de *Orlando* tal qual foi pensada por Woolf. *Orlando*:<sup>29</sup>A biography desde o título retoma uma longa tradição de narrativas heroicas, e tem na transformação de sexo da protagonista a sua maior ruptura. O projeto do romance/biografia dialoga com o que, algumas décadas mais tarde, nos

---

<sup>29</sup> Italo Calvino, em *Por que ler os Clássicos* (2007, trad. Nilson Moulin), traz um capítulo intitulado A Estrutura do Orlando, no qual discutirá a referencialidade e intertextualidade construída entre *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto e *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo, ambos relacionados ao herói Roland, da gesta francesa *La Chanson de Roland*.

anos 1970, Adrienne Rich descreveria como o ato de revisar, da seguinte forma:

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de adentrar um velho texto com um novo direcionamento crítico – é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. [...] Nós precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la de uma forma diferente, como jamais antes a tenhamos conhecido; não para perpetuar uma tradição, mas para romper sua influência sobre nós. (RICH, 1972)<sup>30</sup>

Este tipo de revisionismo, bastante incentivado pelas teorias e críticas feministas de então, continua sendo extremamente necessário. Seu principal objetivo era o de plasmar uma nova forma de narrar e construir os cânones literários e historiográficos, denunciando o emudecimento das mulheres, e dando lugar às vivências, experiências e tradições produzidas por elas.

Ao escrever a história do herdeiro da longa tradição literária masculina caracterizando-o através do exagero e mesmo da paródia do modelo heroico para, em seguida, transformar esta personagem em mulher, Woolf possibilita o contraste entre as condições de produção e reconhecimento dos sexos masculino e feminino, sempre por meio do tom satírico. Woolf evidencia as imposições feitas pelos usos da língua como se esta fosse uma das personagens na história.

O tom paródico que constitui *Orlando*, em toda a sua extensão, não pode ser confundido com mera repetição de modelos que tem por objetivo unicamente ridicularizar a tradição, mas no sentido defendido por Linda Hutcheon “da paródia como repetição com distanciamento crítico que permite a marcação irônica da diferença no coração da própria similaridade” (HUTCHEON, 1995, p. 26)<sup>31</sup>. Assim, como defende a teórica canadense, a paródia reúne a relação paradoxal entre mudança e continuidade, promovendo um diálogo entre passado e

---

<sup>30</sup> “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.”

<sup>31</sup> “[O]f parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity.”

presente e reconhecendo o acesso ao passado como o acesso a uma formação discursiva desse passado que é, em realidade, intangível. O texto woolfiano aqui discutido retoma vários modelos: não só o da biografia, mas também o do herói e o do amor cortês; e reescreve-os. Ao reescrevê-los, desloca-os. Seu teor crítico habita precisamente esse deslocamento.

Uma importante ruptura perpetrada por Virginia Woolf no gênero biografia pode ser visualizada na não correspondência (ou na correspondência parcial) entre a figura da autora e a instância textual do biógrafo, a diferenciação inicia-se por tratar-se de *um* biógrafo, no sexo masculino. Esta descontinuidade entre escritora e biógrafo – que só tem existência textual e, por conseguinte, desempenha o papel de narrador do romance – pode ter sido responsável pela confusão observada no início da tradução de Jorio Dauster. Visto que na língua inglesa os artigos, tanto em suas formas definidas como indefinidas, não possuem marcação de gênero, assim como a maioria dos adjetivos, a primeira ocorrência de “*the biographer*” consta, na tradução de Dauster como “a biógrafa” (WOOLF, 2014, p. 48, trad. Jorio Dauster). Por coincidência, mais adiante, na mesma frase, temos uma pista sobre o sexo do biógrafo<sup>32</sup>, e depois disso, nenhuma ocorrência da palavra “biógrafa” foi registrada no restante da tradução (é bem possível que esta aparição tenha passado despercebida no momento de revisão final da tradução). Essa ocorrência é uma amostra de como a neutralidade principalmente em artigos, substantivos e pronomes da língua inglesa pode vir a ser um elemento complicador numa obra que tematiza discussões sobre gênero (*gender*) e androginia.

A escritora inglesa escolhe que seu biógrafo seja um representante do sexo masculino – o que, é bem verdade, era o comum em sua época – e, ao dar voz a esta figura, põe sua autoridade inquestionável em xeque, pois evidencia os paradoxos que perpassam seu discurso. Um exemplo pertinente e bastante ilustrativo do tom irônico com que a voz do biógrafo é escrita pode ser lido no quarto capítulo. Na referida passagem, Orlando encontra-se num quarto com um grupo de mulheres e o biógrafo enumera algumas suposições (bastante absurdas e ofensivas) feitas por homens acerca do que as mulheres fazem quando estão juntas e conclui que “Como esta não é uma questão que possa prender a atenção de um homem sensato, que

---

<sup>32</sup> “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.**” (WOOLF, 2007, p. 403; grifo meu)

seja permitido a nós, que desfrutamos da imunidade de todos os biógrafos e historiadores, qualquer que seja o seu sexo, ignorá-la” (WOOLF, 2013, p. 103, trad. Doris Goettems). Assim, Woolf evidencia pelas palavras do próprio biógrafo a que interesses esta neutralidade serve.

#### **4.1.2 Orlando Traduzido: Os Elementos Paratextuais nas Edições Brasileiras**

Em *A Room of One's Own* Woolf trata, num espectro que abrange desde a liberdade de um espaço para si à importância de uma boa alimentação, das condições materiais que tornam possíveis o desenvolvimento de escritoras/es. O efeito dessas condições materiais, porém, não se encerra na produção dos textos. Afinal, uma vez estando a obra escrita, há ainda um longo caminho até que leitoras/es possam acessá-la. Muitos foram os casos de escritoras que morreram antes de ver a publicação de seus escritos, ou que tiveram seus textos mutilados como condição para que fossem publicados.

Quando em 1917 a escritora londrina funda, junto a Leonard Woolf, a Hogarth Press, seu primeiro livro, *The Voyage Out* (1915), já tinha ido a público pela editora de seu irmão – Gerald Duckworth. O fato de ter-se tornado uma escritora que se autopublicava, porém, exerceu uma influência preponderante em sua trajetória literária, assegurando um grau de liberdade e possibilidade de experimentação sem os quais talvez não houvesse sido possível uma Virginia Woolf tal qual a conhecemos hoje. Em cartas, a autora expressa sua insatisfação com as relações editoriais com seu irmão e parece bastante animada e otimista diante da possibilidade de poder desenvolver algo novo a partir da Hogarth Press. Sobre a editora:

[...] sua função mais importante foi tê-la tornado uma escritora independente. Ela viu imediatamente que poderia ser assim, gostando (em uma carta a Bunny Garnett em julho de 1917) da possibilidade de inventar “uma forma completamente nova” e da grande graça de poder “fazer o que se gosta – sem editores”. [...]. Ela

não queria continuar sendo censurada e controlada [...].<sup>33</sup> (LEE, 1997, p. 342)

Os experimentos empreendidos pela Hogarth Press se apresentavam não só nos textos propriamente ditos e na escolha d@s autoras/es, mas também no uso de imagens e ilustrações, muitas delas feitas pela irmã de Woolf, a pintora Vanessa Bell. Essa preocupação com a materialidade do livro enquanto objeto é bastante importante nos projetos tanto de *Orlando* quanto de *Flush* – suas biografias paródicas. Nesses textos a presença de pinturas, ilustrações, fotografias, índice e sumário compõem a paródia de gênero (*genre*) exercitada por Woolf. Os mencionados elementos estiveram ausentes das edições por boa parte da história da tradução de *Orlando* no Brasil. Nesta seção mapearei e traçarei um perfil de sua aparição nas edições brasileiras, discutindo sua importância na apresentação da narrativa.

Em *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997, trad. Jane E. Lewin), Gérard Genette oferece uma conceituação bastante compreensiva acerca do que caracterizaria o paratexto. Segundo o autor, o termo denomina os textos ou outros elementos que acompanham determinada obra. Deste modo, para Genette, os paratextos situam-se numa região fronteira entre a própria obra e seu exterior, tendo o poder de influenciar sua recepção e dar direcionamentos à leitura. O teórico francês divide os chamados paratextos em duas categorias: epitextos e peritextos. Esta divisão se baseia no espaço que o paratexto ocupa: se estiver no mesmo volume em que se encontra o texto, trata-se de um peritexto (a exemplo de prefácios, dedicatórias e títulos); aos paratextos que não estão vinculados ao mesmo volume em que se encontra o texto (como entrevistas e diários), Genette dá o nome de epitextos. Serão levados em conta para análise nesta seção apenas os elementos contemplados pela primeira categoria.

Antes de prosseguir com a discussão é importante fazer algumas ressalvas quanto ao uso das categorias propostas por Genette.

---

<sup>33</sup> “But its most crucial function was that it made her independent as a writer. She saw at once that this could be so, liking (in a letter to Bunny Garnett in July 1917) the possibility of inventing ‘a completely new form’ and the greatest mercy of being able ‘to do what one likes – no editors, or publishers’. ‘I don’t like writing for my half-brother George’, she added, making a significant slip of George for Gerald. She did not want to go on being censored and controlled [...].”

Em determinado ponto de seu livro, o teórico posiciona-se frente à tradução de forma contrária à defendida neste trabalho até o presente momento, qualificando a prática como um tipo de paratexto e como uma forma de comentário ao original, principalmente quando feita ou revisada pelo próprio autor (GENETTE, 1997, p. 405). Pontualmente nesse aspecto, cumpre explicar que o emprego da nomenclatura não corresponde à assunção de tal posicionamento frente a tradução.

Associando a relação entre a recepção da obra e sua composição em termos de paratextos, temos que, em *Orlando*, uma parte significativa do projeto de tensões entre o gênero biográfico e o romanesco encontra-se na estruturação física do livro, na materialidade com a qual se apresenta a possíveis leitoras/es, nos elementos paratextuais. Há: em primeiro lugar, o subtítulo – *A biography*; o sumário da obra; um prefácio, em que Woolf tece uma longa lista de agradecimentos, inclusive a pessoas que não gostavam dela; um índice que, seguindo o tom jocoso do prefácio, traz os nomes dos animais de Orlando e de personagens secundárias, além de enumerar o acontecimento de ações menores no romance/ biografia paródica, tudo isso em paralelo à indicação da ocorrência de grandes personalidades como Shakespeare e Alexander Pope; por último, é essencial mencionar que ao longo da obra são distribuídas oito imagens, previstas desde o início do projeto de escrita da romancista, e que serviriam para ilustrar as transformações ao longo da vida de Orlando: quatro das imagens são pinturas a óleo pertencentes à família de Vita Sackeville-West, três são fotos da própria Vita e uma é a foto da sobrinha de Woolf, filha de Vanessa Bell. As imagens, na esfera ficcional, são todas representações das personagens da biografia paródica, mas cabe ressaltar a importância das referências biográficas que funcionam no jogo duplo de referência entre realidade e ficção e se beneficiam dele.

Todos estes elementos paratextuais colaboram na construção do efeito biográfico do texto, e todos eles são subvertidos dentro da obra: no caso do prefácio e do índice, como explicitado anteriormente, pela ironia; no caso do texto, por meio da personagem que se recusa a ser classificada de acordo com o binarismo de gênero, ou à unidade identitária, de acordo com a heterossexualidade normativa e até mesmo de acordo com a temporalidade padrão; no caso das imagens, por meio da artificialidade com que foram produzidas, servindo ao relato biográfico enquanto discurso sujeito a uma proposta ficcional, possibilitando, por exemplo a associação direta a Sackeville-West num período em que relacionamentos homossexuais eram considerados

crime, sem que isso implicasse a penalização de nenhuma das envolvidas.

Abaixo, apresento a tabela em que é possível acompanhar quais dos elementos paratextuais utilizados por Woolf estiveram presentes nas traduções brasileiras do romance/biografia paródica ao longo dos anos. A ênfase da análise recai de maneira mais particular em três elementos: o subtítulo, as ilustrações e o índice, já que esses têm funções características na constituição de textos biográficos e, por isso, contribuem de maneira mais direta na paródia desse gênero.

Editora, Tradutor/a e ano de publicação	Subtítulo	Dedicatória a Vita Sackville- West	Ilustrações	Prefácio da autora	Índice
Globo/ Cecília Meireles (1948)	Não	Sim	Não	Sim	Não
Ediouro/ Laura Alves (1994)	Não	Sim	Não	Sim	Não
Landmark/ Doris Goettems (2013)	Não	Sim	Não	Sim	Não
Cia das Letras- Penguin/ Jório Dauster (2014)	Não	Sim	Não	Sim	Não
Autêntica/ Tomaz Tadeu (2015)	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim

Em face da importância destes elementos, e de seu reconhecimento como primordiais à integridade do projeto woolfiano

materializado em *Orlando*, é necessário fazer uma triste constatação: nenhuma das quatro primeiras traduções brasileiras aqui analisadas foi acompanhada em suas edições com os referidos paratextos. Pode ser afirmado que o prefácio e a dedicatória são os únicos destes elementos que estão presentes em todos os *Orlandos* brasileiros. Até mesmo o subtítulo *A biography* é completamente abandonado nas duas primeiras traduções, e só irá aparecer na contracapa da terceira. No caso da edição da Landmark, o título aparecerá na capa, mas apenas porque, sendo uma edição bilíngue, apresenta dois títulos: *A biography* aparece, então, como subtítulo apenas da obra em língua inglesa. O subtítulo aparecerá pela primeira vez na capa da obra em português brasileiro apenas na tradução de 2015.

Nenhuma das quatro primeiras traduções é ilustrada, nenhuma delas tem, tampouco, prefácio ou índice. Somente 67 anos após a primeira tradução brasileira, em 2015, com o grupo Autêntica, o Brasil finalmente tem uma edição de *Orlando* que conta com todos os elementos paratextuais que fizeram parte do projeto de Woolf. A tradução é assinada por Tomaz Tadeu, que, sendo ao mesmo tempo o tradutor e o responsável pela coordenação da coleção Mímo (coleção que *Orlando* – uma biografia compõe. E aqui, mais uma vez, ressalto o perfil da coleção, que investe em edições de luxo), encontra-se em uma posição privilegiada no contexto das relações editoriais. Daí, provavelmente, a liberdade e autonomia para pôr em prática um projeto tão completo, que se estendeu logo em seguida à publicação, também traduzida pelo próprio Tadeu, na mesma coleção, da edição de *Flush* – Uma Biografia (2016). Seguindo os mesmos critérios de *Orlando*, o *Flush* de Tadeu mantém os paratextos e o lugar de destaque conferido ao subtítulo.

Essenciais como são na apresentação de um texto como *Orlando*, as restrições paratextuais encontradas nas traduções brasileiras e enumeradas nesta subseção não devem ser creditadas de maneira alguma às tradutoras ou aos tradutores, afinal a causa de sua ausência se deve a políticas editoriais que estão além de seu domínio (com exceção do caso de Tadeu).

Nenhuma tradução é produção somente do/a tradutor/a. Por um lado, o texto fonte e o/a autor/a estão envolvidos: eles/as tornam-se mais ou menos significativos ou úteis em momentos diferentes numa cultura, mais ou menos interessantes para traduções e retraduições; editoriais e editores/as estão envolvidos; assim

como há financiadores dispostos a pagar pelo trabalho e, finalmente, há diagramadores/as e tipógrafos/as que criam o produto final e podem mudar um texto. A tradução nunca é responsabilidade unicamente do/a tradutor/a; ela é uma colaboração. (VON FLOTOW, 2013, pp. 171-172, trad. Tatiana Nascimento dos Santos)

Prestando atenção ao perfil destas publicações, temos que três das cinco (as de 1948, 1994 e 2014) foram publicadas e têm sido reeditadas sempre em formato de bolso. Os objetivos deste tipo de edição costumam estar associados à popularização de textos clássicos a preços acessíveis; assim, em geral, não é tanto a qualidade material do livro o que importa e sim a possibilidade de que o material possa ser reproduzido a baixo custo. A questão do custo com impressão tem implicações principalmente no caso de obras ilustradas, já que as imagens costumam aumentar consideravelmente o preço de produção do livro.

#### 4.2 GÊNERO GRAMATICAL E NEUTRALIDADE

Retomando as discussões anteriores, podemos observar que, principalmente na primeira parte de *Orlando*, a obra narra, através da protagonista, a linhagem de homens nobres num mundo povoado por homens. Quando o biógrafo apoia a tese de que “são as roupas que nos usam, e não nós a elas; podemos fazê-las tomar o molde do braço ou do peito, mas elas moldam nosso coração, nosso cérebro, nossa língua, à sua maneira” (WOOLF, 2013, p. 89. Trad. Doris Goettens), podemos supor que a narração deste mundo que usa calções em vez de saias esteja entranhada em palavras moldadas por e para um público masculino. A transformação do sexo, assim como a própria ideia da androginia, só consegue funcionar e contrastar na narrativa por meio do exagero na caracterização do binarismo homem/mulher, afinal, qualquer tentativa de desestabilizar, problematizar ou ridicularizar esse modelo prevê, antes de mais nada, o reconhecimento de seu funcionamento.

Orlando significa terra gloriosa, ou natural da terra gloriosa. O nome remete a uma longa tradição de heróis masculinos, tanto no próprio texto de Woolf, quanto na história da literatura. O primeiro registro é encontrado, talvez em Roland do épico francês *La Chanson de Roland*; passando pelo *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo; *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto e, finalmente, Orlando da peça

shakespeariana *As You Like It*, que é provavelmente a maior fonte de referência de Woolf, uma reconhecida admiradora do dramaturgo, tendo-o citado em *A Room of One's Own* como primeiro nome dentre os grandes escritores que ela caracterizou como andróginos. É ainda no mencionado ensaio que Woolf expressará a necessidade de retomar a história de nossas mães – e com isso o que ela deseja é pensar a história na perspectiva das mulheres, o que fez de certa forma ao escrever inúmeros ensaios sobre escritoras.

Ao “biografar” a história do herdeiro da longa tradição literária masculina caracterizando-o através do exagero e mesmo da paródia do modelo heroico para, em seguida, transformar esta personagem em mulher, Woolf possibilita o contraste entre as condições de produção e reconhecimento dos sexos masculino e feminino, sempre por meio do tom satírico.

Para Woolf, a sátira permite que o/a escritor/a crie uma conexão imediata com o/a leitor/a. É como se, em *Orlando*, Woolf falasse com @ leitor/a por sobre as cabeças tanto da protagonista como do narrador biógrafo enquanto empreende comentários jocosos sobre a história da literatura inglesa, criando com @s leitores/as o sentimento de que compartilham de uma piada interna. (GALLAGHER, 2008, p. 14)<sup>34</sup>

Sua escrita, ao partir das bases da tradição literária canônica, subverte-a em suas raízes, e se Showalter e a própria Adrienne Rich criticaram sua abordagem, que recorre à leveza e ao riso, como descompromissada, possivelmente falharam ao perceber o desafio ao binarismo e à univocidade do registro histórico, afinal “*Orlando* demonstra que a imaginação e a empatia proporcionam formas mais poderosas de fazer reivindicações ao passado que as leis de herança patrilinear ou os modelos convencionais da história”.<sup>35</sup> (GAY, 2007)

---

<sup>34</sup> “For Woolf, satire allows the writer to create an immediate connection to the reader. It is as if, in *Orlando*, Woolf talks to the reader over the heads of both Orlando and the biographer narrator as she engages in her jocular commentary of English literary history, creating for readers the feeling that they are sharing an inside joke”.

<sup>35</sup> “Orlando demonstrates that imagination and empathy provide more powerful ways of staking a claim to the past than either patrilineal inheritance laws or conventional models of history”.

Woolf evidencia as imposições feitas pelos usos da língua como se esta fosse uma das personagens na história, como será visto ao longo das análises do cotejo. A diferença entre as línguas inglesa e portuguesa, principalmente no que diz respeito à forma como as marcações de gênero são feitas, se apresenta como um fator complicador nas traduções devido à parcela de metalinguagem que está implicada nestas reflexões. Assumindo que o texto de Virginia Woolf possibilita uma leitura das construções patriarcais e do emudecimento das mulheres através das estruturas da língua inglesa, tentar problematizar essas mesmas questões no português exige pensar em como estas estruturas são – ou poderiam ser – marcadas, de maneira específica, na língua portuguesa. Estas estratégias de gendramento são de máxima relevância para a tradução feminista:

Enquanto gramáticos tem insistido que as marcas de gênero nas línguas são puramente convencionais, teóric@s feministas seguem Jakobson ao reinvestir de significado os marcadores de gênero. O significado que buscam manifestar é igualmente poético e, de maneira especial, ideológico. Elas/es querem mostrar de que forma as diferenças de gênero servem como fundamentos não questionados de nossa vida cultural.<sup>36</sup> (SIMON, 1996, p. 17)

Sabemos que o português apresenta flexões e marcas de gênero na maioria dos substantivos, adjetivos, pronomes e verbos no particípio. O mesmo não acontece no inglês, em que as marcas de gênero se dão predominantemente pelo uso dos pronomes pessoais e dos pronomes e adjetivos possessivos. Apesar de o inglês ser tido como uma língua mais neutra (já que o gênero gramatical não está marcado em tantas categorias quanto no português), numa narrativa em terceira pessoa o português dispõe do sujeito desinencial – em associação a verbos que, à exceção dos casos no particípio, em geral só apresentam desinências número-pessoais. Enquanto isso, na língua inglesa, é necessário a repetição dos pronomes pessoais ou do nome da personagem acompanhando o verbo para que a oração faça sentido.

---

<sup>36</sup> “While grammarians have insisted on gender-marking in language as purely conventional, feminist theoreticians follow Jakobson in reinvesting gender-markers with meaning. The meaning which they wish to make manifest is both poetic and, especially, ideological. They wish to show in what ways gender differences serve as the unquestioned foundations of our cultural life.”

A seguir, serão cotejados e analisados trechos de Orlando e suas traduções brasileiras que apresentam problemáticas relacionadas às particularidades gramaticais das duas línguas, sejam elas morfológicas, sintáticas ou lexicais. Cabe reforçar que trechos selecionados para análise foram escolhidos por sua representatividade no tocante às escolhas e estratégias utilizadas pelas tradutoras/es, sempre levando em consideração as características observadas no cotejo integral dos textos.

#### 4.2.1 Gênero e Marcação Cronológica

Uma das tendências observadas nas traduções é o apagamento dos pronomes pessoais, que se tornam opcionais no português devido à possibilidade do sujeito desinencial. Como na língua inglesa a morfologia dos verbos conjugados só sofre alteração na terceira pessoa do singular, existe a necessidade de o verbo vir sempre acompanhado de um sujeito. Na maioria das vezes os pronomes pessoais que Woolf utiliza reiterativamente, em virtude do recurso a orações curtas, é compensada no português pelas desinências número-pessoais dos verbos. Na tabela abaixo, podemos observar:

<b>He</b> was Young; <b>he</b> was <b>boyish</b> (p. 411; grifo meu <sup>37</sup> )	<b>I: Era</b> jovem, <b>era ingênuo</b> (p. 15)
<b>II: Ele</b> era jovem; <b>era ingênuo</b> (p. 23)	<b>III: Ele</b> era jovem; <b>era pueril</b> ; (p. 17)
<b>IV: Ele</b> era jovem, pouco mais que um <b>menino</b> ; (p. 58)	<b>V: Era</b> jovem; <b>era um rapazote</b> ainda (p. 20)

Nas próximas tabelas da subseção, aponto o apagamento da marcação de gênero presente em *boyish*, que refere à infância de Orlando como menino. Visto que a personagem vê seu sexo transformado já na idade adulta, as referências à infância de Orlando são também referências às suas vivências masculinas, logo, *boyish* diz respeito à passagem do tempo, que por sua vez compreende a mudança de sexo.

In one night he had thrown off <b>his boyish</b> clumsiness [...] (p. 419)	<b>I: Da</b> noite para o dia despojara-se da <b>sua</b> rusticidade de <b>criança</b> [...] (p. 23)
--	--

<sup>37</sup>

Todos os grifos são meus.

<b>II:</b> Em uma noite ele se livrara da <b>sua</b> falta de jeito de <b>menino</b> [...]. (p. 32)	<b>III:</b> No espaço de uma noite, livrara-se da <b>sua</b> falta de jeito <b>juvenil</b> [...]. (p. 24)
<b>IV:</b> Da noite para o dia deixara para trás a falta de jeito <b>juvenil</b> [...]. (p. 69)	<b>V:</b> tinha, numa noite, se livrado da falta de jeito de <b>rapazote</b> [...]. (pp.29-30)

<b>His boyish</b> memory (p.410)	<b>I:</b> [...] recordando os <b>seus</b> dias de <b>infância</b> [...]. (p. 14)
<b>II:</b> [...] lembrando de <b>sua</b> recordação <b>infantil</b> [...]. (p. 21)	<b>III:</b> [...] lembrando-se da <b>sua</b> <b>infância</b> [...]. (p. 16)
<b>IV:</b> [...] recordando os tempos de <b>menino</b> [...]. (p. 56)	<b>V:</b> [...] puxando recordações de seu tempo de <b>menino</b> [...]. (p. 19)

<b>She</b> turned back to the first page and read the date, 1586, written in <b>her own boyish</b> hand. (p. 514)	<b>I: Voltou</b> à primeira página e leu a data: 1586, escrita por <b>sua</b> mão de <b>adolescente</b> . (p. 132)
<b>II: Voltou</b> à primeira página e leu a data, 1586, escrita por <b>sua</b> mão <b>de menino</b> . (p. 166)	<b>III: Voltou</b> à primeira página e leu a data, 1586, escrita pela <b>sua</b> mão <b>de adolescente</b> . (p. 111)
<b>IV: Voltou</b> para a primeira página e leu a data, 1586, escrita na caligrafia <b>de menino</b> . (p. 215)	<b>V: Voltou</b> à primeira página e leu a data, 1586, escrita em sua letra <b>de menino</b> . (p. 155)

As três tabelas acima estão ligadas à passagem do tempo e à memória: no primeiro quadro o narrador/biógrafo descreve características de Orlando para evidenciar uma mudança de comportamento; no segundo quadro a personagem, ainda homem, lembra-se de sua infância; e, por último, temos Orlando, enquanto mulher, lendo o manuscrito de seu poema *The Oak Tree*, que ela começara a escrever há aproximadamente trezentos anos, quando era um menino – este é mais um dos vários elementos da narrativa que materializam o efeito de ruptura na relação de causalidade entre sexo e gênero na lógica da progressão biológica (em que o menino se transforma em homem e a menina, em mulher). A palavra *boyish*, algumas vezes repetida, tem o objetivo de referenciar o período da infância da personagem, mas também de destacar que essa infância foi masculina, contrapondo o momento do passado ao momento no presente, em que o sujeito que comete a ação de voltar à primeira página do manuscrito é *She*. A primeira e a terceira traduções utilizam palavras

que referem apenas à infância, mas não à infância masculina (“criança”, “juvenil”, “infância” e “adolescente”); a segunda e a quarta reservam, ainda, uma ocorrência de palavra neutra cada (“infantil” e “juvenil”, respectivamente); somente a última tradução seleciona palavras masculinas nos três casos.

Conforme ilustrado também nas três últimas tabelas, gostaria de ressaltar ainda que o *his* e o *her* são traduzidos ao longo do texto, em proporção quase que esmagadora, pelos pronomes *seu/s* e *sua*. A implicação neste caso é que, enquanto na língua inglesa a marcação de gênero nesses adjetivos está ligada ao sujeito, as formas *seu/s* e *sua* caracterizam apenas o objeto. Os trechos em português, neste aspecto, costumam ficar mais neutros. Algo semelhante foi observado também na tradução de Borges – com a qual podemos fazer um paralelo, dadas as semelhanças entre português e espanhol:

Ao ler a tradução de Borges, nos chamam a atenção algumas omissões: o uso do adjetivo possessivo singular “*su*” que se apresenta como equivalente dos adjetivos possessivos feminino, masculino e plural em inglês; certo prejuízo tendencioso sobre a mudança de sexo que se traduz em determinadas seleções lexicais [...]”<sup>38</sup> (BADENES; COISSON, 2011, p.33-34)

#### 4.2.2 Explicitação

As tabelas examinadas aqui poderiam perfeitamente compor a subseção deste capítulo que trata da androginia. A particularidade de suas características gramaticais, porém, torna possível agrupá-las numa outra categoria, tornando as análises mais minuciosas. Os casos a seguir ilustram situações de discrepância morfológica entre o português e o inglês. Enquanto na primeira língua a estrutura interna dos substantivos pode apresentar marca de gênero, possuindo morfemas próprios para essa marcação e subdividindo a categoria nos grupos masculino, feminino (BECHARA, 2009, 111-112), no caso do inglês esses morfemas de gênero gramatical não fazem parte da formação dos

---

<sup>38</sup> “Al leer la traducción de Borges, nos llaman la atención algunas omisiones, el uso del adjetivo posesivo singular ‘*su*’ que se presenta como equivalente de los adjetivos posesivos femenino, masculino y plural en inglés, cierto prejuicio tendencioso sobre el cambio de sexo que se trasluce en determinadas elecciones léxicas [...]”.

substantivos, cuja marcação de gênero referencial só existe quando possui origem no radical da palavra.

Vinay e Darbelnet (1995, trad. Juan C. Sager e M.-J. Hamel), numa abordagem baseada nos métodos da gramática contrastiva, fazem um estudo que leva em consideração, para a tradução, a observação de três planos: o léxico, a estrutura sintática e a mensagem. O estudo desses teóricos procede a uma análise comparativa dos aspectos gramaticais das línguas francesa e inglesa, dedicando um tópico inteiro à discussão da marcação de gênero nas duas línguas. Esse estudo se mostra útil à presente análise no sentido de que o francês apresenta aspectos semelhantes ao português no que diz respeito à marcação de gênero e, de acordo com Vinay e Darbelnet (1995, 137-138), tradutoras/es podem precisar utilizar certas estratégias para transpor as problemáticas causadas por essas diferenças; uma dessas estratégias é a explicitação. Isto significa que, como o inglês não apresenta marcas de gênero na maioria dos substantivos e o português e o francês apresentam, ao traduzir um texto do inglês para essas línguas, @ tradutor/a pode recorrer ao preenchimento desta lacuna morfológica acrescentando uma marca de gênero no texto. Como veremos, esta foi a escolha da maioria d@s tradutoras/es brasileir@s de *Orlando*.

As duas primeiras tabelas são compostas por trechos retirados do momento em que Orlando encontra, pela primeira vez, Sasha/Sacha<sup>39</sup> – uma das personagens andróginas da narrativa, que é caracterizada de modo a desafiar as características essenciais atribuídas a homens e mulheres. Quando avistada, seu sexo é desconhecido igualmente para a protagonista e para @ leitor/a (do texto em inglês), e funciona como uma lacuna textual. Na língua inglesa, constrói-se nessa passagem uma atmosfera de tensão e suspense em torno do sexo de Sasha, pois ao mesmo tempo em que Orlando se apaixona por ela à primeira vista, acredita que a personagem pertence ao sexo masculino:

Quando o rapaz, ah, porque tinha de ser um rapaz – nenhuma mulher seria capaz de patinar com tal velocidade e vigor –, passou voando por ele quase a ponta dos pés, Orlando estava pronto a arrancar os cabelos de irritação por ser alguém do seu sexo, tornando impensáveis quaisquer afagos.<sup>40</sup>  
(WOOLF, 2014, trad. Jorio Dauster)

---

<sup>39</sup> Grafia utilizada na tradução de Meireles.

<sup>40</sup> When the boy, for alas, a boy it must be – no woman could skate with

But the <b>skater</b> came closer. (p. 416)	<b>I:</b> Mas <b>o patinador</b> aproximou-se. (p. 21)
<b>II:</b> Mas <b>o patinador</b> se aproximou. (p. 31)	<b>III:</b> Mas <b>o patinador</b> aproximou-se. (p. 22)
<b>IV:</b> Mas <b>o patinador</b> chegou mais perto. (p. 66)	<b>V:</b> Mas a <b>pessoa que patinava</b> chegou mais perto. (p. 26)

[...] the <b>unknown skater</b> came to a standstill. <b>She</b> was not a handsbreadth off. <b>She</b> was a <b>woman</b> . (p. 416)	<b>I:</b> <b>o desconhecido patinador</b> parou. Estava ao alcance da mão. Era <b>uma mulher</b> . (p. 21)
<b>II:</b> <b>o patinador desconhecido</b> parou. <b>Ela</b> estava ao alcance da mão. Era <b>uma mulher</b> . (p. 30)	<b>III:</b> <b>o patinador desconhecido</b> parou. Não estava a mais de um palmo de distância. Era <b>uma mulher</b> . (p. 22)
<b>IV:</b> <b>a patinadora desconhecida</b> se imobilizou. Encontrava-se a um palmo de distância. Era <b>uma mulher</b> . (p. 66)	<b>V:</b> <b>a criatura sobre patins</b> se deteve. Não estava a mais que um palmo de distância. Era <b>uma mulher</b> . (p. 26)

Como mostrado nos excertos, apenas a tradução de Tadeu lança mão de estratégias para manter incógnito o sexo da “pessoa que patinava”. Nos outros textos há a tradução de um substantivo (*skater*) por outro (“patinador”), categoria que, na nossa língua, requer uma marca de gênero (marca esta que só seria elucidada com a progressão do texto). Em substituição ao suspense e à estrutura lacunar (a ser preenchida tanto por Orlando quanto pel@ leitor/a) utilizados no inglês e no português pela estratégia de Tadeu, as demais traduções brasileiras explicitam a sugestão do sexo masculino, procedendo mais tarde à correção. A mesma estratégia é utilizada na tabela abaixo, em que os substantivos *gypsies* e *ambassador* são traduzidos por “ciganos” e “embaixador”/ “cargou na embaixada”.

To leave the <b>gypsies</b> and become once more an <b>Ambassador</b>	<b>I:</b> Deixar <b>os ciganos</b> e tornar-se outra vez <b>embaixador</b> parecia-lhe
---	--

---

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.” (p. 416)

seemed to <b>her</b> intolerable. (p. 471)	intolerável. (p. 83)
<b>II:</b> Deixar <b>os ciganos</b> e tornar-se mais uma vez <b>embaixador</b> parecia-lhe intolerável. (p. 107)	<b>III:</b> Deixar <b>os ciganos</b> e tornar-se outra vez <b>embaixador</b> lhe parecia intolerável. (p. 72)
<b>IV:</b> Deixar <b>os ciganos</b> e se tornar outra vez <b>embaixador</b> lhe parecia intolerável. (p. 151)	<b>V:</b> Deixar <b>os ciganos</b> e voltar ao <b>cargo na Embaixada</b> parecia-lhe intolerável.

Visto que a marca de gênero masculino coincide no português com a marca de neutralidade, a palavra *gypsies* é traduzida pelo masculino universal. O caso de *Ambassador* é um pouco mais delicado, no entanto. Uma vez que Orlando já havia de tornado mulher neste ponto do texto, ela não poderia ser “embaixador” novamente, a menos que houvesse outra mudança de sexo. A escolha de Tadeu por “cargo na Embaixada” (assim como suas escolhas ao traduzir *skater*) demonstra um grau maior de sensibilidade em seu texto, se comparado às/aos demais tradutoras/res, para as questões de marcação de gênero relacionadas à ambiguidade das personagens.

A passagem abaixo traz o mesmo tipo de situação problema dos outros excertos da presente subseção, mas diferente dos casos anteriores, mostra de maneira mais concreta como a complementação de gênero, principalmente quando praticada de maneira indiscriminada, pode ser traiçoeira num texto tão linguisticamente sensível às questões de gênero quanto *Orlando*:

‘[...] Heavens!’ she thought, ‘ <b>what fools they make of us – what fools we are!</b> ’ 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 <b>man</b> ; she was <b>woman</b> ; (p. 475)	<b>I:</b> “[...] Céus!”, pensava, “ <b>como nos enlouquecem! Como somos loucas!</b> ” E aqui <b>pareceria, por certa ambiguidade em suas expressões, que censurava igualmente ambos os sexos</b> , como se não pertencesse a nenhum; e, na verdade, naquele momento vacilava; <b>era homem; era mulher;</b> (p. 88)
<b>II:</b> “[...] Céus!”, pensou, “ <b>como nos fazem de bobas – que bobas somos nós!</b> ” E aqui <b>parecia</b>	<b>III:</b> “[...] Céus!” pensava, “ <b>como nos fazem de tolas – como somos tolas!</b> ” E aqui <b>pareceria, por certa</b>

<p><b>haver alguma ambiguidade em seus termos, pois estava censurando ambos os sexos igualmente</b>, como se não pertencesse a nenhum; e na verdade, até aquele momento, parecia vacilar; <b>era homem; era mulher</b>; (p. 113)</p>	<p><b>ambiguidade nos seus termos, que estivesse censurando ambos os sexos igualmente</b>, como se não pertencesse a nenhum; e, de fato, para o momento, parecia vacilar; <b>era homem; era mulher</b>; (p. 76)</p>
<p><b>IV</b>: “[...] Céus!”, ela pensou. <b>“Como nos fazemos de tolas, e que tolas nós somos!”</b> E aqui parecia que, dada a ambiguidade dos termos usados, ela estava censurando igualmente ambos os sexos como se não pertencesse a nenhum deles; e, de fato, naquela época, ela dava a impressão de vacilar: <b>era homem, era mulher</b> [...] (p. 157)</p>	<p><b>V</b>: “Oh, céus!”, exclamou, <b>“como eles nos fazem de tolas – que tolas que somos!”</b> 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; <b>ela era homem; ela era mulher</b>; (p. 106)</p>

O recorte trata do momento em que Orlando está voltando da Turquia depois de haver passado um período com o povo cigano. Nesse período Orlando, que havia acabado de passar pela metamorfose, é caracterizad@ de maneira mais híbrida, como se não se encaixasse no sexo masculino ou no feminino. Voltando à Inglaterra, a bordo do navio *Enamoured Lady*, as experiências de ser cortejada, tratada com excesso de cuidado pelo capitão e de usar roupas que impedem seus movimentos e cobrem seu corpo inteiro – para que os homens não caiam de mastros, distraídos pelos encantos de seus tornozelos – começam a moldar sua forma de enxergar o mundo. A personagem não ocupa mais simplesmente o local de homem ou o local de mulher, mas o local de trânsito, pois conheceu e tem consciência das duas experiências: “‘Resistir e ceder’, murmurou, ‘como isso é gostoso; perseguir e conquistar, como isso é divino; entender e argumentar, como isso é sublime’” (WOOLF, 2015, p. 108, trad. Tadeu). O cotejo do excerto em questão traz a reflexão de Orlando sobre os estereótipos atribuídos ao comportamento de homens e mulheres, no sentido de performatividade, tal como proposto por Butler (1990). A personagem critica o peso e as restrições que essas expectativas sociais (com toda a sua carga

normativa) infligem aos dois sexos. É curioso que todas as traduções contenham a referência à ambiguidade nos termos de Orlando (que parecia censurar os dois sexos igualmente) quando a tradução do discurso direto da personagem não apresenta, em nenhum dos casos, qualquer traço de ambiguidade. Ao traduzir *fools* por “loucas”, “tolas” ou “bobas” (no caso de Tadeu, até mesmo utilizando o pronome eles na segunda oração da fala de Orlando), não há censura a ambos os sexos, há censura apenas ao feminino. Nesse ponto, as traduções brasileiras conduzem o texto a outro caminho, esmaecendo a condição mental andrógina de Orlando, eliminando a ambiguidade e cristalizando apenas um dos sentidos de sua fala.

#### 4.2.3 Masculino Universal

Nas tabelas a seguir trago exemplos que funcionam na contramão dos anteriores: buscarei enfatizar os casos em que o texto em inglês possui uma marcação de gênero clara e as traduções optam por traduzi-las num texto mais neutro:

no footfall of <b>man</b> or beast could be heard above it. (p. 427)	<b>I:</b> abafavam o som de qualquer passo de <b>gente</b> ou de animal. (p. 34)
<b>II:</b> abafavam qualquer passo de <b>homem</b> ou de animal. (p. 45)	<b>III:</b> não se podia ouvir o som de qualquer passo, de <b>gente</b> ou animal. (p. 32)
<b>IV:</b> não seria possível ouvir as passadas de nenhuma <b>pessoa</b> ou animal (p. 82)	<b>V:</b> não se conseguia ouvir qualquer som de passo, de <b>homem</b> ou animal. (p. 41)

Esta tabela marca o momento em que Orlando sai à noite para encontrar com Sasha, com quem esperava fugir. Uma das temáticas essenciais em *Orlando* (e na obra de Woolf de maneira mais geral) é a passagem do tempo; sua longevidade, inclusive, é um dos elementos narrativos que compõem o efeito fantástico do texto. O cenário do excerto acima era o século XVII, e quando Orlando ouve o barulho de passos, supõe que sejam de forasteiros ou de prostitutas, afinal, “mulheres respeitáveis” não costumavam andar na rua tarde da noite. O masculino universal, nesse, caso, funciona bem na caracterização desse mundo masculino, em que são destinadas às mulheres uma infinidade de restrições para poder circular no espaço público.

There was a glory about a <b>man</b> who had written a book [...] (p. 437)	<b>I:</b> a glória do <b>homem</b> que escrevera um livro [...] (p. 46)
<b>II:</b> havia uma tamanha glória em torno do <b>homem</b> que [...] (p. 61)	<b>III:</b> havia uma glória no <b>homem</b> que escrevera um livro [...] (p. 42)
<b>IV:</b> a glória de <b>alguém</b> que havia escrito [...] (p. 100)	<b>V:</b> um <b>homem</b> que tinha escrito e conseguido fazer imprimir um livro [...] (p. 56)

[...] the mind of a <b>man</b> . The mind of a <b>man</b> [...] (p. 444)	<b>I:</b> [...] a mente <b>humana</b> [...]. A mente <b>humana</b> [...] (p. 55)
<b>II:</b> [...] a mente <b>humana</b> . A mente <b>humana</b> [...] (pp. 71-72)	<b>III:</b> [...] a mente <b>humana</b> . A mente <b>humana</b> [...] (p. 49)
<b>IV:</b> [...] a mente <b>humana</b> . A mente do <b>homem</b> [...]	<b>V:</b> [...] a mente <b>humana</b> . A mente <b>humana</b> [...] (p. 66)

No passion is stronger in the breast of <b>man</b> than the desire to make others believe as <b>he</b> believes. Nothing so cuts at the root of <b>his</b> happiness and fills <b>him</b> with rage as the sense that <b>another</b> rates low what he prizes high. (p. 471)	<b>I:</b> Nenhuma paixão é mais forte, no peito <b>humano</b> , que o desejo de impor aos demais a <b>própria</b> crença. Nada também corta tão pela raiz <b>nossa</b> felicidade e <b>nos</b> encoleriza tanto como sabermos que <b>outros</b> menosprezam o que <b>exaltamos</b> . (p. 83)
<b>II:</b> Nenhuma paixão é mais forte no peito do <b>homem</b> do que fazer os outros acreditarem naquilo em que <b>ele</b> acredita. Nada corta tanto a raiz de <b>sua</b> felicidade e <b>o</b> enche de cólera como perceber que <b>outro</b> menospreza aquilo que <b>ele</b> valoriza ao máximo. (p. 107)	<b>III:</b> Não existe paixão mais forte, no peito <b>humano</b> , que o desejo de fazer os outros acreditarem naquilo que <b>se</b> acredita. Nada corta tanto a <b>nossa</b> felicidade pela raiz, ou <b>nos</b> enche mais de raiva, do que o sentimento de que <b>outro</b> desvaloriza o que <b>temos</b> em alta conta. (p. 72)
<b>IV:</b> Nenhuma paixão é mais potente no peito <b>do homem</b> que o desejo de fazer os outros acreditarem no que <b>ele</b> crê. Nada	<b>V:</b> Nenhuma paixão é mais forte, no coração <b>do homem</b> , do que o desejo de obrigar os outros a acreditarem no que <b>ele</b> acredita.

atinge mais duramente a raiz de <b>sua</b> felicidade e o enche de ódio que saber que <b>outrem</b> menospreza aquilo que <b>ele</b> mais valoriza. (p. 150)	Nada perturba tanto a <b>sua</b> felicidade e o deixa tão furioso quanto a ideia de que <b>um outro</b> dá pouco valor àquilo que <b>ele</b> muito valoriza. (pp. 99-100)
--	---

Os trechos acima remetem à atividade da escrita, à racionalidade e ao ato de dominação/colonização intelectual. O masculino universal continua funcionando na caracterização do “mundo de homens” no texto em inglês. Acompanhando linearmente as escolhas de cada tradutor/a, pode-se dizer que há uma tendência maior a neutralizar o texto, por parte de Dauster (IV) e Goettens (III). No texto de Meireles (I) encontramos o mesmo número de usos entre palavras masculinas e palavras neutras na tradução de *man*, suas escolhas se alinham com seu posicionamento em direção à neutralidade, presente em seu prefácio à tradução:

Successivamente homem e mulher, Orlando representa a experiência do indivíduo nas diferentes situações em que a natureza o coloca no mundo; a fluidez da vida obriga a essa superação do sexo. [...] quando se diz Orlando – poder-se-ia entender simplesmente – criatura humana. (MEIRELES, [1948] 1978, p. 3)

Talvez as traduções de Alves (II) e Tadeu (V), nesses casos, sejam as que mais se aproximem de uma abordagem sistemática ao uso do masculino genérico utilizado no texto woolfiano, apenas em um caso optando pela tradução de *man* por humanidade.

Independente da intencionalidade da autora ou d@s tradutoras/es, o importante é notar que as escolhas tradutórias vão aos poucos traçando um perfil para o texto. Esse perfil não necessariamente está vinculado à imagem do texto em língua inglesa, e parte disso diz respeito às particularidades do texto original que foram lidos como importantes ou recorrentes pel@s tradutoras/es. A respeito das marcas de gênero, deve-se reconhecer que em alguns casos não é fácil forçar os limites da língua, principalmente em uma tradução comercial. Mas há situações de *Orlando* em que as marcações de gênero são bastante possíveis e necessárias. Uma das possíveis justificativas para sua ausência nos textos brasileiros pode estar em não terem sido lidas como

uma tendência da identidade do texto na língua original, e por isso não terem sido traduzidas com sistematicidade.

#### 4.3 ESCOLHAS TRADUTÓRIAS: ESTEREÓTIPOS E APAGAMENTOS

As tabelas desta seção apresentam como característica comum o reforço que fazem a uma linguagem masculina ou que enfatiza o silenciamento e a inferiorização das mulheres. Este efeito se dá por meio da tradução de expressões mais neutras por outras com marcas de gênero explicitamente masculinas ou por escolhas tradutórias que privilegiam formações discursivas que subscrevem estereótipos e preconceitos associados aos sexos masculino e feminino.

Embora as estruturas gramaticais sejam, obviamente, importantes, este subcapítulo se diferencia, nos seus objetivos, do subcapítulo anterior, pois pretende se concentrar principalmente na carga semântica das traduções e no efeito que as escolhas tradutórias causam na voz narrativa.

##### 4.3.1 Reforçando Estereótipos

Ao longo dos séculos as mulheres têm servido de espelhos, possuindo o poder mágico e delicioso de reflectir a figura do homem duplicando o seu tamanho natural. [...] Se ela começa por dizer a verdade, a figura no espelho encolhe; [...] como é que ele vai continuar a julgar, a civilizar selvagens, a fazer leis, a escrever livros, a vestir-se com fatos de cerimónia e a discursar em banquetes se não se vir ao pequeno-almoço e ao jantar, pelo menos, com a sua estatura duas vezes maior que a realidade? (WOOLF, 2005, p. 59, trad. Maria de Lourdes Guimarães)

Partindo da caracterização da relação entre os sexos, a maioria dos excertos escolhidos está relacionada à associação da racionalidade e da inteligência a referências masculinas nas traduções cotejadas. Quase todas as tabelas se referem a trechos em que Orlando já havia se transformado em mulher; assim, a própria protagonista funciona como um contraponto, quer por meio do seu desconforto no círculo intelectual, quer pela comparação de suas experiências como mulher e como homem. Abaixo observamos:

“took away her relish for the <b>society of wits</b> ” (p. 504)	<b>I:</b> concorriam para desgostá-la <b>da sociedade</b> (p. 122)
<b>II:</b> desgostá-la profundamente da <b>companhia dos sábios</b> (p. 154)	<b>III:</b> que tirava seu prazer com a <b>companhia dos intelectuais</b> (p. 103)
<b>IV:</b> que lhe tirava todo o prazer da <b>companhia dos intelectuais</b> (p. 202)	<b>V:</b> que lhe tirava o gosto pela <b>companhia dos homens de espírito</b> (p. 144)

“That silence is more profound after noise still wants the confirmation of <b>science</b> .” (p. 488)	<b>I:</b> Ainda não está confirmado <b>pelos sábios</b> que o silêncio seja mais profundo depois do ruído. (p. 102)
<b>II:</b> Que o silêncio seja mais profundo depois do ruído, ainda é preciso a confirmação <b>da ciência</b> . (p. 130)	<b>III:</b> Que o silêncio é ainda mais profundo depois do ruído, ainda precisa de confirmação <b>da ciência</b> . (p. 87)
<b>IV:</b> Que o silêncio é mais profundo após algum ruído ainda requer confirmação <b>da ciência</b> . (p. 176)	<b>V:</b> Que o silêncio é mais profundo após o ruído é algo que ainda exige confirmação da <b>ciência</b> . (p. 123)

Nas duas tabelas abaixo enfoco as escolhas de um tradutor em particular. Enquanto as demais traduções seguem caminhos parecidos, Dauster (IV) opta por soluções bastante condescendentes quanto à capacidade feminina. No primeiro caso, reforçando o discurso de que a racionalidade é uma característica masculina ao traduzir *content* por sentido:

‘Ignorant and poor as we are compared with the other sex,’ she thought, continuing the sentence which she had left unfinished the other day, ‘armoured with every weapon as they are, while they debar us even from a knowledge of the alphabet’ (and from these opening words it is plain that something had happened during the night to give her a push	<b>I:</b> ([...] pois falava mais como uma mulher do que como um homem, e, <b>além disso, com certa satisfação</b> ) (p. 88)
--	--

towards the female sex, <b>for she was speaking more as a woman speaks than as a man, yet with a sort of content after all</b> ) (pp. 475-476)	
<b>II:</b> ([...] pois estava falando mais como mulher do que como homem, e <b>além disso com uma espécie de satisfação</b> ) (p. 113)	<b>III:</b> ([...] pois estava falando mais como uma mulher do que como um homem, e <b>com uma espécie de satisfação, afinal</b> ) (p. 76)
<b>IV:</b> ([...] pois estava falando mais como mulher do que como homem, <b>embora fazendo certo sentido</b> ) (p. 158)	<b>V:</b> ([...] pois falava mais como fala uma mulher do que como fala um homem, embora, no final das contas, <b>com uma espécie de satisfação</b> ) (p. 107)

E, no caso abaixo, em que, incorrendo mesmo em certa inexatidão em sua escolha, Dauster traduz *children of a larger growth* por “filhas de um ser maior”:

“(we whisper again lest the women may overhear us) [...] ‘Women are but <b>children of a larger growth</b> . A man of sense only trifles with them, plays with them, humours and flatters them” (p. 501)	<b>I, II e III:</b> “As mulheres são apenas <b>crianças grandes...</b> ) (p. 119; 151; 101)
<b>IV:</b> “As mulheres não passam de <b>filhas de um ser maior...</b> ” (p. 198)	<b>V:</b> “As mulheres não passam de <b>crianças grandes...</b> ” (p. 140)

Fabiana Gomes de Assis (2014) em crítica a aspectos da tradução de *Orlando* feita por Meireles destaca, entre os pontos negativos do texto da poeta brasileira, os casos de apagamento de pronomes pessoais e o uso de masculino universal (já analisados no subcapítulo anterior). Voltada principalmente às implicações das marcações de gênero no texto, um dos itens comentados aparece na tabela abaixo:

“Lettered <b>people</b> ” (p. 411)	<b>I: homens</b> de letras (p. 16)
<b>II: dos letrados</b> (p. 23)	<b>III: homens letrados</b> (p. 18)

<b>IV: pelos que sabiam</b> ler e escrever (p. 58)	<b>V: pessoas</b> alfabetizadas (p. 20)
--	---

Em sua análise, a pesquisadora aponta que:

[É] necessário problematizar de uma forma mais ampla certas posturas de Meireles, como a de traduzir “lettered people” (WOOLF, 2006, p. 22) por “homens de letras” (WOOLF, 2003, p. 19), por exemplo. A completa distorção que se pode observar é sintomática para refletir sobre a posição ontológica dos homens enquanto “pessoas letradas” [...]; ao passo que a figura da mulher parece não estar inserida nesse todo, nessas “pessoas”, de modo que até a natureza de “ser humano” parece lhe ser negada: as velhas associações homem-trabalho e mulher-casa emergem, assim, do ato tradutório de Meireles, que trai a plasticidade do complexo tecido narrativo de Woolf. (ASSIS, 2014, p. 92)

Embora bastante pertinente em seu apontamento, cabe perguntar se escolhas como a de Meireles (I), a de Goettems (III) e a de Dauster (IV) (este último na tradução de *content e children of a larger growth*) não funcionam bem, pontualmente em situações como no trecho acima e nas próximas tabelas, quando consideramos que a ironia e o exagero dão o tom do texto. Sustento meu argumento afirmando que a voz do narrador/biógrafo de fato representa o discurso androcêntrico criticado por Assis. Ao que deve ser somado o fato de as mulheres nem sempre terem sido vistas como parte dessas “pessoas” letradas, e todos os séculos de vida de Orlando funcionam como um lembrete de que as condições tanto de homens quanto de mulheres são históricas, não naturais. Quando observamos a tradução das palavras *lettered people* no contexto dessa fala (o que podemos até mesmo considerar como um caso de explicitação, já que, como a própria protagonista afirma, essa sociedade letrada é composta principalmente por homens<sup>41</sup>, as mulheres não passavam de figuras decorativas nos salões da aristocracia

---

<sup>41</sup> “Vestir-se como um 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!” (WOOLF, [1948] 1978, p. 88, trad. Cecília Meireles)

intelectual frequentados por Orlando), não é absurdo afirmar que as escolhas de Meireles (I) reforçam uma tendência da composição do texto woolfiano. Se lembrarmos do que a autora inglesa disse n’*O Valor do Riso* e o aproximarmos à proposta estética de *Orlando*, podemos inferir a seguinte fórmula: primeiro a autora procede à caracterização da estrutura binária dos sexos/gêneros, e logo em seguida – quando não concomitantemente – a ridiculariza. Abaixo, mais um exemplo em que Meireles (I) procede de maneira bastante parecida:

<p>“she was horrified to perceive how low an opinion she was forming of the other sex, <b>the manly</b>, to which it had once been her pride to belong.” (p. 475)</p>	<p><b>I:</b> horrorizava-se com a baixa opinião que lhe inspirava o outro sexo, <b>o forte</b>, ao qual uma vez se orgulhara em pertencer. (p. 88)</p>
<p><b>II:</b> ficou horrorizada de perceber como era baixa a opinião que estava formando a respeito do outro sexo, <b>o masculino</b>, ao qual antes tivera orgulho de pertencer. (p. 112)</p>	<p><b>III:</b> ficou horrorizada ao perceber a baixa opinião que estava formando sobre o outro sexo, <b>o masculino</b>, ao qual uma vez havia sentido orgulho de pertencer. (p.76)</p>
<p><b>IV:</b> ao perceber que opinião desprezível ela vinha formando a respeito do outro sexo, <b>o masculino</b>, ao qual antes se orgulhara de pertencer. (p. 157)</p>	<p><b>V:</b> estava horrorizada em se dar conta da baixa opinião que estava formando do outro sexo, <b>o masculino</b>, ao qual uma vez se orgulhara de pertencer [...]. (p. 106)</p>

Retomando a citação de *A Room of one’s Own*, em que Woolf diz que as mulheres funcionam como espelhos nos quais os homens se veem refletidos em tamanho maior e acrescentando ao diálogo mais uma,

[P]ensei nos estranhos cavalheiros de idade que vira nessa manhã com tufos de pele sobre os ombros [...] e pensei no órgão ressoando na capela e no encerrar das portas da biblioteca; e em como era desagradável ser impedido de entrar; e como era, talvez, pior ficar lá dentro fechado à chave; e pensei na segurança e na prosperidade de um sexo e na insegurança do outro [...]. (WOOLF, 2005, p. 43, trad. Maria de Lourdes Guimarães)

podemos concluir que Woolf não só reconhece os privilégios reservados aos homens, como desenvolve profundas reflexões acerca de como estes privilégios estiveram intimamente ligados às restrições impostas às mulheres. A pomposidade e o sentimento de superioridade atribuído às personagens masculinas são elementos-chave nessa caracterização, afirmando que sem o jogo de contrastes não é possível manter as engrenagens desse organismo tão frágil girando.

### 4.3.2 Suavização de Experiências de Mulheres

Os dois trechos abaixo suavizam o caráter normativo das regras de comportamento atribuídas a homens e mulheres. Ao não traduzirem o verbo *should* os trechos traduzidos por Meireles (I) e um dos trechos traduzidos por Goettems (III) naturalizam imposições a que as mulheres estiveram submetidas em virtude da organização androcêntrica da vida social:

she had forgotten that <b>ladies are not supposed</b> to walk in public places alone (p. 491)	<b>I:</b> esquecera que as <b>senhoras não costumam</b> passear sozinhas por lugares públicos (p. 106)
<b>II:</b> esquecera que as <b>damas não devem</b> passear sozinhas em lugares públicos (p. 135)	<b>III:</b> havia esquecido que as <b>damas não devem</b> passear sozinhas em lugares públicos (p. 90)
<b>IV:</b> tendo esquecido que as <b>senhoras não devem</b> andar sozinhas em lugares públicos (p. 181)	<b>V:</b> esquecera-se que <b>mulheres de sua posição não devem</b> passear sozinhas por lugares públicos (p. 127)

[B]ut she was beginning to be aware that <b>women should be shocked</b> when men display emotion in their presence, and so, shocked she was. (p. 486-487)	<b>I:</b> [C]omeçava, porém, a perceber que <b>as mulheres se escandalizam</b> quando os homens manifestam sua emoção diante delas, e estava escandalizada (p. 100)
<b>II:</b> [M]as estava começando a perceber que <b>as mulheres devem ficar chocadas</b> quando os homens demonstram emoção diante delas, e assim ficou chocada. (p. 128)	<b>III:</b> [M]as estava começando a perceber que <b>as mulheres se chocam</b> quando os homens exibem emoções em sua presença, e estava chocada. (p. 86)
<b>IV:</b> [M]as estava começando a se dar conta de que <b>as mulheres</b>	<b>V:</b> [E]stava começando a se dar conta de que <b>as mulheres deviam</b>

<b>deviam se mostrar</b> chocadas quando os homens exibem suas emoções na presença delas, e por isso ficou chocada. (p. 173)	<b>ficar</b> chocadas quando os homens mostrassem emoção em sua presença e, assim, chocada ela ficou. (p. 120)
--	--

Os fatos de as mulheres não poderem andar desacompanhadas em lugares públicos ou não poderem ter relacionamentos com homens em pé de igualdade fazem parte da caracterização que Woolf faz sobre a vida das mulheres na Inglaterra do século XVIII; não são hábitos ou acordos tácitos desenvolvidos de comum acordo, muito pelo contrário, são comportamentos que compõem e constroem a lógica binária caracterizada no texto woolfiano. Daí os trechos em que Orlando veste roupas masculinas para poder circular livremente<sup>42</sup>.

A seguir, outro trecho que trata da caracterização da vida das mulheres, desta vez no século XIX, no contexto da Inglaterra Vitoriana, descrito por Woolf como de extrema repressão sexual. Nesse período as palavras *confinement* e *pregnancy* eram, de fato, intercambiáveis, já que era considerado imoral que uma mulher grávida caminhasse na rua. Essa foi também uma época de profunda repressão às políticas e práticas de controle de natalidade, aspecto diretamente relacionado ao grau de liberdade ou submissão das mulheres em determinada sociedade (GORDON, 2002, p. 12). Os sentimentos de culpa e a repressão também atingem os homens. A passagem em questão descreve a vida da esposa de Eusebius Chubb, que se suicida algumas linhas depois, no mesmo parágrafo:

<b>The life of an average woman was a succession of childbirths.</b> She married at nineteen and had fifteen or eighteen children by the time she was thirty; [...] his poor wife Jane, now <b>in the throes of her fifteenth confinement indoors</b>	<b>I:</b> [S]ua pobre esposa Jane, agora <b>nas ânsias do décimo-quinto parto [...]</b> . (p. 129)
---	--

<sup>42</sup> “Podemos, pois, descrevê-la passando a manhã, entre seus livros, num penhoar chinês de gênero ambíguo; [...] 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 [...] e, então, finalmente, quando a noite caía, quase sempre se transformava, da cabeça aos pés, num cavalheiro da nobreza e caminhava pelas ruas em busca de aventura.” (WOOLF, 2015, p. 145, trad. Tomaz Tadeu)

[...]. (p. 509)	
<b>II:</b> [S]ua pobre esposa Jane, agora <b>confinada em casa pelas dores do 15º parto [...].</b> (p.162)	<b>III:</b> [S]ua pobre esposa Jane, agora em meio ao seu décimo quinto <b>resguardo de parto[...].</b> (p. 108)
<b>IV:</b> [D]a pobre esposa Jane, naquele momento <b>confinada em casa por conta do décimo quinto trabalho de parto[...].</b> (pp. 210-211)	<b>V:</b> [S]ua pobre esposa, Jane, <b>agora nas dores de seu décimo quinto parto[...].</b> (p. 151)

A palavra “parto” e a expressão “trabalho de parto” certamente não carregam a carga semântica de *confinement indoors*. Apenas as traduções de Laura Alves (II) e de Jorio Dauster (IV), embora este não traduza a palavra *throes*, parecem sensíveis à carga sócio-histórica da expressão – que remete ao peso da maternidade na vida das mulheres da época – utilizada por Woolf.

#### 4.4 ANDROGINIA

Pois aqui, de novo, chegamos a um dilema. Por diferentes que sejam, os sexos se entremesclam. Há, em todo ser humano, uma vacilação entre um sexo e outro e, com muita frequência, são apenas as roupas que mantêm a aparência de homem ou de mulher, enquanto por debaixo o sexo é exatamente o oposto do que está em cima. (WOOLF, 2015, p. 125, trad. Tomaz Tadeu)

Logo no início do texto, enquanto vai-se construindo a narração do retrato de Orlando emoldurado pela janela, é dado um anúncio da transformação que acontece no terceiro capítulo. A protagonista está em frente a um vitral colorido com um leopardo heráldico, na casa de sua família:

Quando pôs a mão no peitoril da janela para abri-la, ela imediatamente se coloriu de vermelho, azul e amarelo, como a asa de uma borboleta. Assim, aqueles que gostam de símbolos e têm talento para decifrá-los poderiam observar que, embora as pernas bem torneadas, o belo corpo e os ombros firmes estivessem todos enfeitados com vários matizes de luz heráldica, o rosto de Orlando,

quando abriu a janela, estava iluminado apenas pelo próprio sol. (WOOLF, 2013, p. 11, trad. Goettems)

Ligada à morte, à ressurreição e ao renascimento, no *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, trad. Vera Silva, Raúl Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim), o “simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda, se preferir, a saída do túmulo” (p. 138). São fortes as referências à metamorfose e à transformação concentradas em torno da imagem da borboleta, que nos primeiros parágrafos do texto lançam uma pista sobre o evento central do enredo. A metamorfose de Orlando estabelece um diálogo que remonta a uma tradição que vai desde o mito do andrógino, apresentado no discurso de Aristófanes no *Banquete* de Platão (1972, trad. José Cavalcante de Souza)<sup>43</sup>; passando pela narrativa de Tirésias, famoso por ponderar entre as vantagens de ser homem e mulher em resposta à discussão das deidades latinas Juno e Jove e pelo mito de Hermafrodito, nas *Metamorfoses* de Ovídio, até o romântico Samuel Taylor Coleridge.

A androginia na obra de Woolf tem uma relação estreita com o fazer literário. Em *A Room of One's Own* a escritora inglesa defenderá a tese da mente andrógina, essencial a um/a boa/bom escritor/a. Como argumentado anteriormente, *Orlando* reescreve as narrativas de grandes heróis e cavaleiros, retomando épicos e romances de cavalaria como modelos para seu projeto. Uma das refrações empreendidas por Woolf em seu texto, além da mudança de sexo, está justamente no perfil da protagonista, que não é em primeiro lugar um guerreiro, e sim um/a escritor/a (Cf. FÉLIX; CAVALCANTI, 2016).

Ao investir na sua própria conceituação do que seria essa figura andrógina, Woolf lança atenção ao motivo de sua inquietação: a proposta direciona-se a um sentimento de insuficiência:

É fatal ser pura e simplesmente um homem ou uma mulher; tem de se ser

---

<sup>43</sup> “andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor”. (PLATÃO, 1972, p. 28)

masculinamente mulher ou femininamente homem. É fatal para uma mulher dar ênfase, por menor que seja, a qualquer injustiça; pugnar, mesmo com justiça, por qualquer causa; de modo algum deve exprimir-se como mulher consciente. E fatal é a ausência de figuras de estilo; pois qualquer coisa escrita premeditadamente com essa ideia está condenada à morte. Deixa de estar fertilizada. Por mais brilhante e eficaz, poderosa e perfeita que pareça ser durante um dia ou dois, tem de murchar com o cair da noite; não consegue crescer no espírito dos outros. Tem de existir alguma colaboração entre a mulher e o homem antes de a arte da criação poder ser aperfeiçoada. Alguns casamentos antagônicos têm de ser consumados. (WOOLF, 2005, p. 150, trad. Maria de Lourdes Guimarães)<sup>44</sup>

Tanto em *A Room of One's Own* quanto em *Orlando* Woolf põe a androginia como uma forma de ser essencial a qualquer pessoa que deseje escrever. A androginia deve ser lida também como uma forma de escapar à pressão social, que exercia seu poder de forma bastante particular no caso de mulheres escritoras. Ao contrário da androginia como um desejo de ser o Outro, Virginia Woolf parece empreendê-la em seus projetos mais como uma soma, ou um apagamento de limites entre opostos. O fim não é se tornar o Outro, mas, de maneira desestabilizante, burlar as fronteiras entre o Eu e o Outro.

Há que se reconhecer a presença de afirmações bastante infelizes em meio à proposta de androginia de Woolf, principalmente tendo em perspectiva que a realidade de seu tempo foi bastante diferente da d@ leitor/a contemporâne@. Como afirmado por Showalter, a própria Woolf comete o que classificará como os grandes erros das

---

<sup>44</sup> “It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. It is fatal for a woman to lay the least stress on any grievance; to plead even with justice any cause; in any way to speak consciously as a woman. And fatal is no figure of speech, for anything written with that conscious bias is doomed to death. It ceases to be fertilised. Brilliant and effective, powerful and masterly, as it may appear for a day or two, it must wither at nightfall; it cannot grow in the minds of others. Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated” (WOOLF, 2007, 627).

escritoras mulheres (de posicionar-se como uma mulher). Um dos maiores exemplos desta incoerência – mas podemos dizer em favor de Woolf, até mesmo parafraseando-a, que a incoerência é afinal uma característica compartilhada por todos os seres humanos sem exceção – pode ser testemunhado em *Three Guineas*.

A androginia é, portanto, uma temática ao mesmo tempo central e controversa em *Orlando* (apesar do ponto de vista redentor representado por Toril Moi), tendo sido muito cara ao feminismo. A problemática já recebeu alguma atenção no início deste trabalho, especificamente na discussão sobre o percurso percorrido por *Orlando* ao longo dos anos e das leituras feitas pela crítica literária, com enfoque na crítica literária feminista.

Nesta seção a questão será retomada, mas com outro objetivo. Muito mais do que avaliar a androginia como positiva ou negativa, meu interesse é evidenciar o papel de destaque desempenhado pela androginia no romance/biografia, assumindo sua presença como um dado indiscutível em *Orlando*, apesar das oscilações na apreciação das leituras teóricas. Como o biógrafo dirá sobre a mudança de sexo, “Oxalá pudéssemos poupar o leitor do que está por vir e dizer-lhe, sem meias palavras: Orlando morreu e foi sepultado. Mas aqui, aí de nós, a Verdade, a Candura e a Honestidade, as austeras deusas que fazem guarda ao lado do tinteiro do biógrafo, gritam Não!” (WOOLF, 2015, 90, trad. Tomaz Tadeu). Desta forma, ao perpassar todo o texto, a androginia em *Orlando* é um elemento de coesão, entrelaçando os fios da narrativa.

#### 4.4.1 Androginia e Alegoria

No decorrer do romance/biografia, Woolf faz alusões à androginia quer por meio de alegorias, quer na caracterização de personagens. Por meio dessas referências, o texto aponta para o potencial contido na liberdade expressa pela união dos sexos e pela consequente subversão dos papéis atribuídos aos representantes dessas categorias, como uma maneira de libertação de categorizações essencialistas.

Em *Orlando*, a androginia se materializa como uma forma de problematizar a ideia das divisões binárias. A repetição de símbolos, quase sempre alados que remetem à transformação – como a ave (*fowl*) Amor e a mencionada borboleta – articulam-se nesse sentido. Essa subversão é apresentada como premissa; só então seria possível exercer

livremente o papel de escritor/a. As referências a figuras angelicais também contribuem nesse sentido, inclusive foram um elemento importante na adaptação cinematográfica de Sally Potter (1992). Woolf estabelece de maneira direta o paralelo por meio das figuras que povoam o imaginário de Orlando acerca das características dos escritores: “Na sua imaginação era como se até os corpos daqueles imbuídos por pensamentos tão divinos devessem ser transfigurados. Devem ter auréolas em vez de cabelos, incenso em vez de hálito, e rosas devem brotar-lhe por entre os lábios [...]” (WOOLF, 2007, p. 56, trad. Tadeu). De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 60), os anjos ocupam as posições de mensageiros e guardiães. Eram seres eminentemente espirituais e de corpo etéreo, intermediários entre Deus e o mundo. É através dos anjos que se dá a elevação a Deus. Na mitologia judaico-cristã os anjos são figuras andróginas que transcendem a sexualidade (MACEDO; AMARAL, 2005). São possíveis, assim, várias as relações entre a figura d@ poeta e as representações da androginia.

A tradução de uma das alegorias pode ser encontrada abaixo:

<b>And the answer is double faced as Love herself. (p. 452)</b>	<b>I: E a resposta tem duas caras, como o amor (p. 64)</b>
<b>II: E a resposta tem duas faces, como o próprio Amor (p. 84)</b>	<b>III: E a respostas tem duas caras, como o próprio amor. (p. 57)</b>
<b>IV: a resposta é tão dúplice quanto o próprio amor (p. 125)</b>	<b>V: E a resposta, como o próprio Amor, tem duas caras. (p. 78)</b>

Há que se levar em consideração que Love (*the fowl*) nesse caso não é o substantivo abstrato, mas um caso de personificação do amor – daí a inicial maiúscula e o gendramento no feminino – com suas características iminentemente paradoxais, como Woolf descreve: “Pois o Amor, ao qual podemos agora retornar, tem duas caras – uma branca, a outra negra; dois corpos – um liso, o outro peludo. Tem duas mãos, dois pés, duas garras, um par, na verdade, de cada membro e cada um é o oposto exato do outro” (WOOLF, 2015, p. 79, trad. Tomaz Tadeu). Tendo em vista ainda que Orlando é povoado por referências à mitologia grega, cabe lembrar que o mito do andrógino, fixado n’*O Banquete* de Platão, surge na fala de Aristófanes quando os participantes do banquete estão se revezando numa competição de discursos que versam justamente sobre a natureza do Amor. Embora não haja consenso em torno de sua divindade entre os participantes do evento, a figura é definitivamente corpórea, personificada.

Apenas duas das traduções, a de Laura Alves (II) e a de Tomaz Tadeu (V) atentam para o caso da personificação de Love – que com suas duas faces, funciona no texto como alegoria da androginia. Tanto a tradução de Alves (II) como a de Tadeu (V) apresentam, assim como as demais, Love como “o” amor/Amor, mantendo o gênero masculino do substantivo. As traduções de Meireles (II), Goettems (III) e Dauster (IV) consideram *Love* apenas como substantivo abstrato, substituindo a inicial maiúscula do texto em inglês pela minúscula no texto em português. Esse é também um caso em que há possibilidade de interferência editorial, afinal as editoras adotam certas regras quanto à grafia e uso de maiúsculas. De qualquer modo, há o apagamento de uma importante referência à androginia.

Alguns parágrafos mais tarde, ainda dando prosseguimento à alegoria, deve ser posto em diálogo com a personificação de *Love* a aparição da face oposta da ave: *Lust*, que é revelada quando a duquesa Harriet (que mais tarde será apresentada como duque, tendo usado roupas femininas na tentativa de cativar Orlando, por quem tinha se apaixonado à vista de um retrato) passa a assediá-lo em sua casa, tornando impossível para Orlando escrever. “De repente (à vista da Arquiduquesa, supõe-se) girou, mostrando o outro lado; mostrando seu lado negro, peludo, monstruoso; e foi Luxúria, o abutre, não o Amor, a Ave do Paraíso, que se precipitou [...]” (WOOLF, 2007, p.455). Ainda sobre *Lust*/Luxúria, no parágrafo seguinte temos o trecho:

<p>[...] a <b>dung-bedraggled fowl</b> could settle upon his writing-table. There <b>she</b> was, flopping about among the chairs; he saw <b>her</b> wadding ungracefully across the galleries. Now <b>she</b> perched, top heavy upon a fire screen. When he chased <b>her</b> out, back <b>she</b> came and pecked at the glass till <b>she</b> broke it. (p. 455)</p>	<p><b>I: um pássaro...</b> Ali estava, batendo as asas, entre as cadeiras; <b>via-o</b> arrastar-se, <b>desajeitado</b>, pelas galerias. Agora se empoleirava num guarda-fogo. Quando <b>o</b> enxotava... (p. 62)</p>
<p><b>II: um pássaro</b> [...] Ali estava, batendo asas entre as cadeiras; ele <b>o</b> via bamboleando pesadamente pelas galerias. Agora empoleirava-se pesadamente sobre um guarda-</p>	<p><b>III: uma ave molhada de esterco</b> [...] Lá, estava <b>ela</b>, esvoaçando entre as cadeiras; ele <b>a</b> via gingando, de modo desajeitado, pelas galerias. Agora se</p>

fogo. Quando <b>o</b> enxotava, <b>ele</b> retornava... (p. 85)	empoleirava, <b>pesada</b> , sobre o guarda-fogo. Quando ele <b>a</b> enxotava, voltava e quebrava a vidraça até quebrá-la. (p. 58)
<b>IV: uma ave</b> [...] Lá estava <b>ela</b> , batendo asas em meio às cadeiras; ele <b>a</b> via bamboleando de modo deselegante ao caminhar pelas galerias. Logo depois, empoleirou-se pesadamente sobre um guarda-fogo. Ao enxotá-la, <b>ela</b> voltou e... (p.126)	<b>V: uma ave</b> coberta de esterco [...] Ali estava <b>ela</b> , se debatendo por entre as cadeiras; ele <b>a</b> via caminhando <b>torta</b> e sem graça pelas galerias. (p. 79)

O texto em inglês marca as duas faces da ave como femininas (associação corrente à palavra *fowl* na língua inglesa), a notar pela escolha de pronomes e adjetivos possessivos que não são neutros. Três das cinco traduções (as de Goettems III, Dauster IV e Tadeu V) mantêm a *dung-bedraggled fowl* como núcleo feminino. O recurso, em termos de marca de gênero, enfatiza a relação entre a ave e a personagem feminina interpretada por Harriet, em toda a sua falta de graça.

#### 4.4.2 Metamorfose

A mudança de sexo que acontece na metade do texto é o elemento central da narrativa, mas seu aspecto mais destabilizador está na afirmação de que Orlando permaneceu igual após a mudança, mais ainda, que Orlando não é *he* ou *she*, mas *they*. O efeito fantástico que destabiliza a narrativa constrói-se no diálogo entre a mudança de sexo e os experimentos linguísticos que buscam uma nova forma de nomear aquilo que não tinha nome. Não há, como veremos, a criação de novas palavras, o experimento se dá pela atribuição de um novo uso a uma palavra existente e pelo uso de estruturas que causam estranhamento. Nomear um ser humano com um pronome plural e sem marca de gênero é ao mesmo tempo expor o condicionamento a que estamos sujeit@s (por meio das regras que tentam regular a performatividade), e questionar a quantas nuances é preciso fazer vista grossa para que se possa caber nas formas do dizível.

Por ser este, talvez, o trecho mais emblemático de Orlando, levantou o interesse de algumas/uns pesquisadoras/es quanto ao cotejo entre as traduções de Meireles, Alves e Borges e o texto de Woolf. Por

apresentarem semelhanças na marcação de gênero, principalmente nos pronomes, as tradutoras do português brasileiro e o tradutor do espanhol argentino se depararam com obstáculos similares e encontraram soluções muitas vezes parecidas. Embora não tivessem como objetivo primeiro em seu artigo e em sua dissertação, Ildney Cavalcanti (2008) e Fabiana Gomes de Assis (2014), respectivamente, teceram importantes reflexões que apontam para o apagamento, na tradução de Cecília Meireles, das tensões provocadas na voz do narrador no momento exato da mudança de sexo. Leah Leone (2012), Guillermo Badenes e Josefina Coisson (2011) e Johnny Alexander Calle Orozco (2013), por sua vez, evidenciam um posicionamento semelhante nas escolhas do autor-tradutor argentino. No caso desta última tradução os apagamentos e a neutralização sistemática dos pronomes pessoais com marcação de gênero tiveram efeitos definitivos no texto, atenuando o teor crítico característico da obra em língua inglesa “É evidente que o tradutor cortou e modificou fragmentos ao longo do livro. A tradução, então, passa por uma grande mudança, já que Orlando se torna um livro fantástico sem crítica feminista” (CALLE OROZCO, 2013, p. 453)<sup>45</sup>. Ainda a respeito das marcas de gênero, o pesquisador observa sobre as diferenças entre a tradução de Borges e a da brasileira Laura Alves:

Além das omissões, é evidente ao longo da tradução que o tradutor reduz a uso dos pronomes “she” e “her” e, inversamente, usa o nome Orlando. Assim, diferente da tradução para o português, a versão de Borges não reconhece o novo sexo que Orlando ocupa.<sup>46</sup> (Ibid., p. 451)

No trecho trazido abaixo acontece a revelação de que Orlando, antes homem, depois de dormir por sete dias, acorda transformada em mulher. Embora Orlando não demonstre choque ou surpresa com a mudança, este momento é de confusão na narrativa. São invocadas as personificações da Modéstia, da Pureza e da Castidade, que juntas

---

<sup>45</sup> “It is evident that the translator truncated and modified fragments throughout the book. The translated book therefore undergoes a major change since Orlando happens to be a fantastic book without a feminist critic.” (CALLE, 2013, p. 453)

<sup>46</sup> Besides omissions, it is evident throughout the translation that the translator restricts the translation of the pronoun “she” and “her” and, conversely, used the personal name Orlando. Thus, unlike the Portuguese translation, Borges’s version does not recognize the new sex that occupies Orlando.

tentam ocultar o corpo de Orlando e pedem ao biógrafo que não continue a narrativa. Este, embora hesite, continua com seu registro em favor da Verdade. Tendo em vista esta confusão no registro da mudança de sexo, gostaria de lançar agora o foco na análise da frase “*he was a woman*”. Por tratar-se de um momento de transição, o momento em que é descrita para @s leitoras/es a transformação, o texto apresenta uma série de descontinuidades entre a língua e o sexo da personagem. A construção da frase aglutina os opostos *he* e *woman*, e a língua portuguesa, em sua estrutura, tem a possibilidade de suprimir o sujeito *ele* sem com isso causar prejuízo sintático à frase:

<p><b>He</b> stretched himself. <b>He</b> rose. <b>He</b> stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed <b>Truth! Truth! Truth!</b> We have no choice left but confess – <b>he was a woman.</b> (p. 466)</p>	<p><b>I: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé,</b> completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: “<b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>” E não podemos deixar de confessar: <b>era mulher.</b> (p. 76)</p>
<p><b>II: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé</b> completamente despido diante de nós, e enquanto as trombetas soavam <b>Verdade! Verdade! Verdade!</b> Não temos escolha senão confessar – <b>ele era mulher.</b> (p. 99)</p>	<p><b>III: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé,</b> completamente nu diante de nós. E enquanto as trombetas estrondeavam “<b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>”, não nos resta outra escolha senão confessar: <b>era uma mulher.</b> (p. 67)</p>
<p><b>IV: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé</b> diante de nós, sem roupa nenhuma, e, enquanto as trombetas rugiam <b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>, não temos escolha senão confessar – <b>era mulher.</b> (p. 142)</p>	<p><b>V: Espreguiçou-se. Saltou da cama. Ergueu-se</b> em toda a nudez diante de nossos olhos, não nos restando outra escolha, enquanto as trombetas ressoavam <b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>, que a de admitir... <b>ele era uma mulher.</b> (p. 92)</p>

Por esse motivo, de modo semelhante ao que acontece na tradução ao espanhol feita por Borges, eliminar o pronome pessoal

masculino *ele* foi a escolha predominante, escolhida em três das cinco traduções brasileiras. Apenas nos textos de Alves (II) e Tadeu (V) o *ele* é utilizado. Embora seja um elemento opcional no português – e sintaticamente seu uso não necessariamente traga benefícios ou malefícios no uso corrente da língua –, em termos literários seu apagamento, em casos como esse, causa uma homogeneização prejudicial ao efeito de estranhamento causado pelo texto, já que a resistência que impõe na leitura é uma marca da hesitação do narrador e da inadequação entre a língua e a personagem em suas esferas física e psicológica. O estranhamento vem do reconhecimento da descontinuidade entre o sexo e o que se convencionou chamar gênero. Junto à escolha, em todas as traduções, pela não utilização dos pronomes pessoais masculinos nos verbos das três primeiras orações do excerto – que soam em excesso na própria língua inglesa – três vezes como o som das trombetas –, os textos em português fluem com menos resistências e estranhamentos que o texto em língua inglesa. É apenas nas traduções de Laura Alves (II) e de Tomaz Tadeu (V) que iremos nos deparar com as frases “ele era mulher”/ “ele era uma mulher”.

Na sequência, e mesmo após a mudança de sexo, o trecho de Woolf mostrado abaixo continua a associar Orlando ao sujeito gramatical masculino, já que apenas no parágrafo seguinte o narrador estabelecerá com @s possíveis leitoras/es o acordo de tratar Orlando como *she* e *her*.

<p>The sound of the trumpets died away and Orlando stood <b>stark naked</b>. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. <b>His</b> form combined in one the strength of a man and a woman’s grace. As <b>he</b> stood there [...] Orlando looked <b>himself</b> up and down in a looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to <b>his</b> bath. (p. 466)</p>	<p><b>I:</b> O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou <b>despido</b>. Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, foi mais arrebatadora. <b>Sua</b> forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher. Enquanto ali <b>permanecia de pé</b> [...]. Orlando <b>mirou-se</b> de alto a baixo num grande espelho, sem mostrar nenhum sinal de perturbação, e dirigiu-se provavelmente para o quarto de banho. (p. 76-77)</p>
<p><b>II:</b> O som das trombetas diminuiu e Orlando continuou <b>despido</b>.</p>	<p><b>III:</b> O som das trombetas se extinguiu e Orlando continuou</p>

<p>Nenhum ser humano, desde que o mundo começou, parecia mais encantador. <b>Sua</b> forma combinava ao mesmo tempo a força de um homem e a graça de uma mulher. Enquanto <b>permanecia de pé</b> [...]. Orlando <b>olhou-se</b> de alto a baixo num grande espelho sem mostrar nenhum sinal de perturbação e dirigiu-se, provavelmente, para o banho. (p. 99)</p>	<p>totalmente <b>nu</b>. Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, jamais pareceu tão arrebatadora. <b>Sua</b> forma reunia, em um só corpo, a força do homem e a graça da mulher. Enquanto permanecia ali <b>parado</b> [...]. Orlando <b>olhou-se</b> de alto a baixo em um grande espelho, sem mostrar qualquer sinal de embaraço, e dirigiu-se, provavelmente, para o banho. (p. 67)</p>
<p><b>IV:</b> O som das trombetas foi se desvanecendo enquanto Orlando permanecia em pé, <b>nua</b> em pelo. Nenhum ser humano, desde que o mundo é mundo, foi tão belo. Em <b>sua</b> figura se combinavam a força de um homem e a graça de uma mulher. [...] Orlando <b>se olhou</b> de cima a baixo num longo espelho sem mostrar nenhum sinal de inquietação, e caminhou presumivelmente para o banho. (p. 142)</p>	<p><b>V:</b> O som das trombetas se extinguiu e Orlando ficou ali em pé, <b>na mais completa nudez</b>. Nunca, desde que o mundo é mundo, nenhum outro ser humano pareceu mais extasiante. Combinavam-se, <b>numa única</b> forma, a força do homem e a graça da mulher. Com <b>ele</b> ali em pé [...]. Orlando, sem dar qualquer mostra de transtorno, <b>olhou-se</b> de cima a baixo num imenso espelho e foi, supostamente, banhar-se. (pp. 92-93)</p>

Como é mais natural na língua portuguesa, tanto no contexto de fala como de escrita, as traduções adotam os pronomes *seu* e *sua* (cujo gênero gramatical não tem relação com o sexo do sujeito), e não *dele* ou *dela*, como análogos dos adjetivos possessivos *his* e *her*, mas a marca de gênero gramatical se mantém nas traduções pela presença das palavras “nua”, “parado” e “despido”. Na tradução de Tadeu, um pouco mais neutra no trecho, a marcação é explicitada pela utilização, em um único ponto, do próprio pronome pessoal do caso reto *ele*. Ênfase nesta tabela o texto de Dauster (IV), que difere dos outros quatro, pois busca adotar o feminino gramatical no momento exato em que é revelada a transformação. Essa escolha tem como consequência deixar o trecho que

trataremos a seguir (o acordo entre biógrafo e leitor/a) um pouco deslocado, uma vez que a tradução efetua a mudança – que será explicada textualmente pelo biógrafo – antes que ela aconteça na progressão da narrativa, ou seja, antes do biógrafo: há um conflito entre a voz do tradutor e a voz do narrador/biógrafo.

A seguir, as traduções do trecho do momento em que a protagonista Orlando, então duque em Constantinopla, desperta transformada em mulher depois de dormir por dias a fio. A seleção da transformação é uma das mais representativas de todo o texto, pois concentra e discute por meio da voz do biógrafo o uso do gendramento, que em outros trechos é feito de forma mais sutil – como através da repetição de palavras masculinas no início do primeiro capítulo para remontar aos antepassados da protagonista que, ainda homem, descendia de uma linhagem de homens. É importante ter em vista que a análise desse próximo parágrafo deve levar em consideração os dois anteriores, pois juntos compõem uma sequência (a segmentação com que os trechos se apresentam neste capítulo foi pensada apenas a fim de facilitar a associação entre o evento comentado e o respectivo comentário).

Especificamente no que diz respeito à escrita de Woolf, dando relevo à androginia da protagonista, através, não apenas da transformação, mas da forma como a autora a constrói textualmente, é feita uma problematização anterior a qualquer afirmação de gênero, que é a crítica à própria categoria de gênero. Woolf não concentra seus esforços em buscar uma identidade sólida do gênero feminino, mas em desconstruir, como sua própria escrita se propõe a fazer, a ideia naturalizada de gênero. Além disso, retomando em linhas gerais a história narrada, vale lembrar que, além da androginia e da mudança de sexo da protagonista, *Orlando* traz uma quantidade grande de personagens andróginas, tais como Sasha, Shelmerdine, o/a duque/duquesa. Para embasar as discussões sobre a categoria de gênero e sobre a descontinuidade entre gênero, sexo e desejo, reforço a crítica à ideia do binarismo e à interpretação hegemônica heterossexual que essa categoria faz do sexo (BUTLER, 1990).

<p>Orlando had become a woman there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as <b>he</b> has been. The change of sex, though it altered</p>	<p><b>I:</b> 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</p>
--	---

<p><b>their</b> future, did nothing whatever to alter <b>their</b> identity. <b>Their</b> faces remained, as <b>their</b> portraits prove, practically the same. <b>His</b> memory – but in future we must, <b>for convention’s sake</b>, say ‘<b>her</b>’ for ‘<b>his</b>’, and ‘<b>she</b>’ for ‘<b>he</b>’ – <b>her</b> memory then, went back through all the events of <b>her</b> past life without encountering any obstacle. [...]. The change seemed to have been accomplished painlessly and in such a way that Orlando <b>herself</b> showed no surprise at it. [...]. (p. 466)</p>	<p>alterando o <b>seu</b> futuro, nada alterava da <b>sua</b> identidade. <b>Seu</b> rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente o mesmo. <b>Sua</b> memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo. [...]. A mudança parecia ter-se produzido sem sofrimento, e completa, e de tal modo que o <b>próprio</b> Orlando parecia não a estranhar. [...]. (p. 77)</p>
<p><b>II:</b> Orlando tinha-se transformado numa mulher – não há como negar. Mas, em todos os outros aspectos, Orlando permanecia exatamente como era antes. A mudança de sexo, embora alterando <b>seu</b> futuro, nada fizera para alterar <b>sua</b> identidade. <b>Seu</b> rosto permanecia, como provam os retratos, praticamente <b>o mesmo</b>. <b>Sua</b> memória – <b>no futuro devemos, por convenção, dizer “dela” em vez de “dele”, e “ela” em vez de “ele”</b> – , <b>sua</b> memória, então, retornava a todos os acontecimentos de seu passado, sem encontrar qualquer obstáculo. [...]. A mudança parecia ter sido produzida completamente e sem sofrimentos, e de tal maneira que <b>o próprio Orlando</b> não demonstrava surpresa com ela. [...]. (p. 99-100)</p>	<p><b>III:</b> Orlando havia se transformado em uma mulher – não se pode negar. Mas, em todos os outros aspectos, permanecia exatamente como tinha sido. A mudança de sexo, embora alterasse <b>seu</b> futuro, nada fez para alterar <b>sua identidade</b>. <b>Seu</b> rosto permanecia, como provam os retratos, praticamente <b>o mesmo</b>. A memória <b>dele</b> – <b>daqui em diante, porém, a bem da convenção diremos “dela” em vez de “dele”, e “ela” em vez de “ele”</b> – e a memória <b>dela</b>, então, podia voltar a todos os eventos da <b>sua</b> vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. [...] A mudança parecia ter acontecido de forma indolor e completa, e de tal modo que <b>a própria Orlando</b> não mostrou qualquer surpresa. (p. 67-68)</p>

<p><b>IV:</b> Orlando havia se transformado em mulher – isso é inegável. Mas, em todos os demais aspectos, continuava a ser precisamente como era antes. A mudança de sexo, embora viesse a alterar o futuro <b>deles</b>, nada fizera para <b>lhes</b> mudar a <b>identidade. Seus rostos permaneceram</b>, como provam os retratos, praticamente <b>os mesmos</b>. A memória <b>dele</b> – <b>mas daqui em diante, para obedecer às convenções, devemos dizer “sua” e não “seu”, e “ela” e não “ele”</b> –, ou seja, a memória <b>dela</b> percorria todos os eventos do passado sem encontrar o menor obstáculo. [...]. A mudança parecia ter ocorrido de forma indolor e completa, não causando nenhuma surpresa a <b>Orlando</b>. (p. 142-143)</p>	<p><b>V:</b> Orlando tornara-se uma mulher – não há como negá-lo. Mas, em tudo mais, continuava exatamente como ele fora. A mudança de sexo, embora <b>lhe</b> alterasse o futuro, em nada contribuiu para <b>lhe</b> alterar a identidade. <b>O rosto</b>, como provam seus retratos, continuava praticamente <b>o mesmo</b>. A memória <b>dele</b> – mas no futuro diremos, conforme a convenção, <b>“dela”</b>, e não <b>“dele</b>, e <b>“ela”</b>, e não <b>“ele”</b> – a memória <b>dela</b>, então, voltava a todos os acontecimentos da vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. [...]. A mudança parecia ter se dado de forma tão indolor e cabal que nem mesmo Orlando demonstrava qualquer surpresa com ela. (p. 93)</p>
---	--

Curiosamente, a escolha de Woolf pelo pronome *they* dialoga com discussões que seriam iniciadas na década de 1970. Deborah Cameron (2016), traçando um rápido panorama das propostas reformistas de linguagem não sexista, no contexto principalmente da Inglaterra, defende a contemporaneidade desses debates. De acordo com a teórica, os avanços alcançados nas décadas de 1970 e 1980, com relação à visibilidade das mulheres e o abandono do masculino genérico, sofreram recuos na década de 1990 (principalmente devido a mudanças no clima político). O século XXI, porém, acenderia novamente a questão:

No século XXI o ativismo político feminista ressurgiu de maneira notável. Mas a forma com a qual o feminismo ressurgiu é inevitavelmente diferente da forma que havia assumido no passado. Um desdobramento que afetou atitudes com relação à língua foi o levante de uma nova política de identidade de gênero. Hoje as maiores demandas de reforma linguística vêm de ativistas

trans, não binári@s e de gênero *queer*; e quando reivindicam uma linguagem “inclusiva”, o que querem reivindicar não é uma língua que inclua igualmente homens e mulheres, mas uma que inclua pessoas de todos os gêneros e de nenhum.<sup>47</sup> (ibid. 2016, s.p.)

Assim, o *they* – que havia sido estabelecido como terceira pessoa do singular sem marca de gênero na década de 1970 – tem seu uso retomado pelas pessoas de gênero *queer*, trans e não binárias (ibid. 2016). A importância e atualidade desse debate reiteram o pioneirismo de Woolf, assim como lançam foco ao teor fortemente experimental de sua escolha. Daí a importância de pensar a tradução desse tipo de texto com extrema sensibilidade às questões de gênero, e às peculiaridades do português brasileiro.

Chama atenção nas traduções o fato de que, com exceção do quarto fragmento, o *their*, adjetivo possessivo da terceira pessoa do plural (ou do singular, contemporaneamente) e sem marcas de gênero, foi traduzido por *seu* e *sua*, pronomes possessivos das segunda e terceira pessoas do singular. Essa opção funciona no sentido de que a marca de gênero dos pronomes não tem relação com o sexo de Orlando. Com a eliminação da marca de plural, a escolha suprime, porém, a possibilidade de leitura que diz respeito à coexistência de masculino e feminino na personagem, pois se Orlando se torna fisicamente mulher, permanece exatamente a mesma após a transformação, apaixonada por Sasha, inclusive. É, afinal de contas, partindo do argumento da androginia mental que o texto critica o binarismo e denuncia a identidade de gênero como criação, ou, como dirá Butler (1990), ficção. Este efeito de coexistência é atenuado devido ao apagamento do *their*.

Há, no excerto em inglês, o movimento de iniciar o fragmento usando o masculino, passar pelo plural sem marca de gênero e, como adverte o biógrafo – interrompido na versão de Meireles (I) – por força da *convenção*, passar à flexão com marcas de gênero femininas. A parte

---

<sup>47</sup> “In the 21<sup>st</sup> century there has been a notable resurgence of feminist political activism. But the form in which feminism has returned is, inevitably, different from the form it took in the past. One development that has affected attitudes to language is the rise of a new kind of gender identity politics. Today the most vocal demands for linguistic reform come from trans, non-binary and genderqueer activists; and when they call for ‘inclusive’ language, what they mean is not language that includes women as well as men, but language that includes people of all genders and none.”

mais longa que se encontra grifada nas traduções (com exceção da tradução de Meireles, onde o trecho foi suprimido) seria justamente a construção de uma espécie de acordo/explicação por parte do biógrafo e crítica por parte da escritora inglesa a um/a possível interlocutor/a, adotando a forma feminina de adjetivos e pronomes *por convenção*.

Sobre a tradução de Meireles, Cavalcanti (2008) dirá:

Subjacente à escolha de Meireles por pronomes possessivos ambíguos e, conseqüentemente, pela eliminação de uma oração, está uma ideologia que apaga parcialmente a problematização crítica, levantada pela narrativa de Woolf, em relação às amarras entre as categorias de sexo biológico e os padrões identitários de gênero, sendo estes últimos culturalmente construídos. Também desaparece, neste aspecto da tradução que circula amplamente em língua portuguesa, a consciência do narrador sobre as convenções linguísticas que consolidam padrões binários nas relações entre os sexos, impedindo, pelo menos no trecho em foco, o surgimento de configurações linguísticas alternativas [...]. (ibid. p. 88)

A tradução de Meireles (I), embora suprima o acordo/crítica e continue se referindo a Orlando no masculino até o fim do parágrafo, apresenta certa coerência interna, já que a tradutora usou formas gramaticais que não eram gendradas em relação ao sexo da protagonista (*seu* e *sua*). Na tradução de Laura Alves (II) não há supressão, mas por outro lado a explicação do/a “biógrafo/a” perde completamente a razão de ser, pois, em vez de lançar mão do *dele* e *dela*, a tradutora também escolhe *seu* e *sua*.

A tradução de Doris Goettems (III) é a única que traduz o *herself* como *própria* e não *próprio*, sistematizando o uso de masculino e feminino, como a passagem entre travessões sugere. O plural, que no texto em inglês pode dar margem à leitura da coexistência do masculino e feminino, não é marcado, a tradutora também escolhe as formas “seu” e “sua”. Tomaz Tadeu (IV) procede de maneira semelhante, só que escolhe “lhe”, não seu e sua. Na explicação do biógrafo, amb@s traduzem *his* e *her* por dele e dela, escolha positiva que constrói a crítica no texto.

Jorio Dauster (IV) foi o único a considerar a marca de plural presente na forma *their*, traduzida por *deles*. Uma escolha infeliz, porém, foi traduzir o *his* e o *her* do acordo entre “biógrafo” e leitor/a como *seu* e *sua*, que, reforçando mais uma vez, não cumpre o propósito

do texto, tornando a escolha mesmo um pouco deslocada. Cabe ainda lembrar que, na tradução de Dauster, a mudança de sexo dispara, como um gatilho, o uso do feminino gramatical para designar a protagonista, que não espera esse momento para se cristalizar no texto – o que faz com que a fala do biógrafo chegue “atrasada”. Além do mais, revelando um posicionamento frente ao texto, sua escolha apaga essa descontinuidade entre sexo e gênero que parece ser evidenciada no texto woolfiano.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação trouxe o cotejo e a análise de cinco traduções de *Orlando: A biography*, um dos primeiros textos woolfianos a ser traduzido no Brasil. Caws (2002) afirmou, conforme citado anteriormente, que em muitos países a recepção de Woolf, via tradução, esteve atrelada à recepção das ideias feministas. Assim, contextualizando a recepção do feminismo da escritora inglesa no país, é importante ressaltar uma grande lacuna do feminismo woolfiano no Brasil, *Three Guineas* (1938) – um ensaio tão crítico da guerra quanto dos homens europeus e sua história bélica –, um de seus textos mais discutidos e representativos para os estudos feministas, ainda não foi traduzida para o português brasileiro. Outra obra igualmente significativa, *A Room of One's Own*, foi traduzida em 1985 (37 anos após a primeira e até então única tradução de *Orlando*), como *Um Teto Todo Seu*, tendo estado esgotada por muito tempo, apesar de algumas reedições. Uma nova tradução foi feita em 2014, por Bia Nunes Ribeiro. É possível afirmar que a face e a materialidade do feminismo presente nas obras de Virginia Woolf parece estar em processo de construção nas traduções brasileiras.

Para mapear os objetivos alcançados nesta pesquisa, é importante lembrar também o que está além das linhas de seu interesse. Não foram levadas em conta as questões idiossincráticas e estilísticas de cada tradutor/a, tampouco se buscou investigar, como evidenciado, a sistematicidade das traduções como um todo: as análises e observações estiveram sempre voltadas a pontos específicos das marcas de gênero – quer em substantivos, pronomes, adjetivos ou verbos – e a construções específicas que diziam respeito à questão da androginia. Este objetivo foi alcançado conforme ilustram as análises do cotejo.

Ao propor uma análise das traduções de *Orlando* que objetivasse investigar se traziam em seu conteúdo e extensão as características feministas reconhecidas pela crítica literária (procedendo, antes do exame do cotejo, a um esboço dos entrelaçamentos da história da tradução e da história das mulheres e dando também alguma atenção a características da tradução de *Orlando* em outros países) meu objetivo foi construir uma história da tradução de *Orlando* no Brasil que estivesse atenta à realidade contextual das publicações.

Uma das questões que guiou a pesquisa foi justamente se a língua em sua plasticidade foi contemplada como palco do embate levantado por Woolf em torno do feminismo e das questões de gênero.

Como tenho ressaltado, este texto não pretendeu se ater ao original, acompanhando como as escolhas das tradutoras/es se afastaram ou se aproximaram do texto de Woolf. O objetivo central foi, na verdade, observar como o feminismo que se manifesta temática e formalmente no texto de Woolf foi recebido nessas traduções; se foi lido (considerando que a materialização dessas leituras se dá a conhecer no texto traduzido) como elemento significativo.

Ao cotejar e analisar as traduções tomei como ponto de partida a necessidade de que haja crítica das traduções. Mas não por razões mesquinhas, de apontar erros e repetir o discurso desgastado e enfadonho sobre a suposta “inferioridade das traduções”, mas para que possamos, assim como fazemos com as obras originais, conhecer as características desses textos com base em interesses e aspectos literários, e também por interesses documentais. O cotejo e a análise, em perspectiva diacrônica, de textos traduzidos têm enorme potencial para a construção da história da tradução e das traduções no país. O texto é também de interesse nos estudos sobre as retraduições; nos estudos sobre as traduções de Woolf em território brasileiro e sobre as traduções de literatura inglesa para o português brasileiro. É assim que este texto contribui para os estudos da tradução, e mais especificamente nos estudos da tradução em sua interface com o feminismo, no contexto acadêmico brasileiro.

Berman em *Pour Une Critique des Traductions* (1995) – disse, ao tratar da importância de um projeto de tradução – que deve ser entendido não apenas como virtualidade, mas como o conjunto de valores e a sistematicidade que informam as decisões tradutórias materializadas no texto –, que o sucesso de uma tradução só pode ser avaliado em função do objetivo do tradutor/a, isto é, do que ela/e se propõe a fazer em sua tarefa. Por essa razão deve ser abandonada a analítica negativa e prescritiva. A ideia de um projeto de tradução também é basilar para a tradução em sua interface com o feminismo. De maneira complementar e bastante significativa em face do caminho percorrido ao longo desta dissertação, Sherry Simon enfatiza a importância de ambos os projetos, o de escrita e o de tradução, estarem em diálogo:

Assim, a tradução feminista reformula a questão da “fidelidade”, que tem se repetido como um mantra enfadonho na história da tradução. Para a tradução feminista, a fidelidade não deve ser direcionada nem ao autor, nem ao leitor, mas ao

projeto de escrita – um projeto do qual escritor/a e tradutor/a participam.<sup>48</sup> (SIMON, 1996, p. 2)

Depois da análise do cotejo, é possível afirmar que principalmente nas quatro primeiras traduções brasileiras, as questões de gênero e os experimentos com a língua, tão importantes no texto em língua inglesa, não se mostraram como elementos condutores das escolhas tradutórias e coesivos na progressão do texto. Apesar de as traduções mencionadas apresentarem em alguns casos boas soluções nos quesitos analisados ao longo do cotejo, essas soluções não se consolidam num padrão em cada texto de maneira individual, ou seja, não parecem figurar como preocupação de destaque.

De modo geral, nota-se que os questionamentos à linguagem gendrada e ao binarismo não parecem ser fatores determinantes nesses projetos – apesar de as discussões sobre políticas linguísticas e feminismos serem mais acessíveis, não significa dizer que estão em diálogo com a prática de tradução. Embora as questões de gênero, principalmente nas suas manifestações metalinguísticas, não informem os projetos analisados, isso não os descaracteriza, ou muito menos desautoriza, mas indica uma lacuna, ou uma possibilidade de projeto de tradução ainda inexplorada no contexto das traduções brasileiras da obra. Um pouco diferente das demais, a tradução de Tomaz Tadeu parece mais sensível, e de maneira mais sistemática, em termos de consciência de gênero (*gender awareness*), além é claro de contemplar o texto com os elementos paratextuais previstos no projeto de biografia paródica woolfiano.

Como visto, nenhum dos projetos das traduções se estrutura como feminista, o que não significa que @s tradutores ou agentes de tradução de forma mais ampla não reconheçam a importância do feminismo ou das discussões sobre gênero na obra de Virginia Woolf. Os paratextos que acompanham as traduções podem oferecer algumas pistas importantes ao longo do trajeto. Quando fala em *Orlando* enquanto um exercício de superação do sexo, Meireles se opõe a Woolf, que parece dizer que o ser humano não paira acima das condições materiais e sociais em que vive; mas ainda assim reconhece a discussão como central à narrativa. Essa superação do sexo poderia se alinhar

---

<sup>48</sup> “Feminist translation thus reframes the question of “fidelity,” which has played like a stultifying refrain through the history of translation. For feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project—a project in which both writer and translator participate.”

perfeitamente como a escapada à identidade feminina denunciada por Showalter em *A Flight into Androgyny*. Outro exemplo pode ser visto na edição de Jório Dauster, que conta com os cuidados de um prefácio escrito por Sandra Gilbert, importante crítica literária feminista americana. No entanto, ao passo que isso enriquece o livro e o horizonte d@s leitores/as, em nada altera o projeto tradutório, inclusive limita a fala de Dauster, que não teve espaço para escrever qualquer prefácio, posfácio ou introdução nem foi responsável pelas notas (que são todas de Gilbert e, conseqüentemente, versam sobre o texto de Woolf e não sobre sua tradução brasileira).

Sem esquecer que o reconhecimento da tradução é essencial à autonomia d@s tradutores/as e apesar da ausência de um projeto de tradução feminista, contextualmente esperável – inclusive em função das características do mercado editorial no país –, o saldo das retraduições de *Orlando* é bastante positivo. Principalmente se levarmos em conta a tradução de Tadeu, com todo o aparato compreendido na edição e a sensibilidade a questões metalinguísticas importantes no gendramento do texto. Além disso, foi possível contribuir, por meio deste texto, com análises das traduções que circulam no país, algumas há já bastante tempo, tendo recebido pouca ou nenhuma atenção ao longo dos anos. Por fim, havendo ainda muito a ser dito sobre o empreendimento de cada tradutor/a, pode-se dizer que esta dissertação cumpre seu papel de iniciar um diálogo.

## REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Graça. The Portuguese Reception of Virginia Woolf. In: CAWS, Mary Ann; LUCKHURST, Nicola. **The Reception of Virginia Woolf in Europe**. London/ New York: Continuum, 2002. p. 312-327.

ALENCAR, Maria Eduarda dos Santos. **Tradutoras Brasileiras dos Séculos XIX e XX**. 2016. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/167946>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

ALVES, Laura. Apresentação. In: WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 8-10.

ANDROGINIA. In: MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005. p. 4-5.

ARROJO, Rosemary. (Org.). **O Signo Desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2ª Edição, Campinas, SP: Pontes, 2003.

ARROJO, Rosemary. Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda de Inocência. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53-69, jan. 1996. ISSN 2175-7968. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064>>.

Acesso em: 07 mar. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/5064>.

ASSIS, Fabiana Gomes de. **Entre Texturas e Tessituras**: Construções identitárias de gênero em *Orlando*: a biography, de Virginia Woolf. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

BADENES, Guillermo; COISSON, Josefina. Woolf, Borges e Orlando: La manipulación antes del manipulacionismo. **Mutatis Mutandis**, Medellín, v. 4, n. 1, p.25-37, jan./jun. 2011. Disponível em: <[mutatismutandis.udea.edu.co](http://mutatismutandis.udea.edu.co)>. Acesso em: 15 set. 2016.

BARCELLOS, Marília de Araújo. Apontamentos sobre a História do Livro no Brasil: uma aventura pelos anos de 1930 e 1950. **Escrita**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p.2-12, mar. 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.6181>>. Acesso em: 5 dez. 2016.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo, SP: Cultrix, 2004. Trad. Leyla Perrone-Moisés

BASSNETT, Susan. Writing in no man's land: questions of gender and translation. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, Florianópolis, n. 28, p. 063-074, jan. 1992. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8751>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Trad. Sérgio Milliet.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. IN: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo, SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. p. 101-119

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of The Ages**. Orlando: Harcourt Brace & Co. 1994.

BOTTMANN, Denise. **Virginia Woolf Traduzida no Brasil**. 2015. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2011/08/woolf-no-brasil.html>>. Acesso em: 1 maio 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Trad. Renato Aguiar.

BUZELIN, H el ene. Agents of Translation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. **Handbook of Translation Studies: Volume 2**. Amsterdam/philadelphia: John Benjamins, 2010. p. 6-12.

CALLE OROZCO, Jhonny Alexander. Gender and Translation: Spanish Translation of Virginia Woolf's Orlando, by Jorge Luis Borges. **Mutatis Mutandis**, Medellín, v. 6, n. 2, p.444-454, jul./dic. 2013. Disponível em:

<<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/index>>. Acesso em: 15 out. 2016.

CAMERON, Deborah. **Sexism in Language: A problem that hasn't gone away**. 2016. Disponível em:

<<http://discoversociety.org/2016/03/01/sexism-in-language-a-problem-that-hasnt-gone-away/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

CAVALCANTI, Ildney. Atitudes, latitudes, interl diods, altitudes: reflexões sobre a tradu o e o ensino de inglês como língua estrangeira. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo (orgs.). **Literatura e Ensino**. Maceió: EDUFAL, 2008, p. 75-96.

CAWS, Mary Ann; LUCKHURST, Nicola (Ed.). **The Reception of Virginia Woolf in Europe**. London/ New York: Continuum, 2002.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradu o. In: OTTONI, Paulo. (org.). Tradu o: a prática da diferença. Trad. Norma Viscardi. Unicamp: Campinas, 1998.

CHEVALIER Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 27<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015. Tradu o de Vera Silva, Raúl Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim.

COSTA, Ana Alice. **O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma interven o política**. Revista Gênero. Niterói: NUTEG/UFF, v. 5, n. 2, 2005, p. 9-35. Disponível em:

<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/380/285>. Acesso em 10 set. 2016.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 223-240.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 27, p. 333-371, abr. 2016. ISSN 1809-4449. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644778>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

FÉLIX, Gustavo; CAVALCANTI, Ildney. O Real Relutante e o Irresistível Imaginário: Tensões entre fato e ficção em Orlando: A Biography, de Virginia Woolf. In: FARIA, Núbia Rabelo Bakker; LEITE, Marília Dantas Tenório; FÉLIX, Gustavo (Org.). **letras à margem**. Maceió: Edufal, 2016. p. 23-44.

FRÓES, Leonardo. Como Diluir o Eu pela Escrita: Virginia Woolf por Leonardo Fróes. In: NOVAES, Tiago (Org.). **Tertúlia: O autor como leitor**. São Paulo: Sesc, 2013. p. 100-120. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&id=YRybCwAAQBAJ&dq=Tertulia+o+autor+como+leitor+fróes&q=Fróes#v=snippet&q=Fróes&f=false>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

GALLAGHER, Maureen. **Thinking Back through Our Fathers: Woolf reading Shakespeare in Orlando and A Room of One's Own**. 2008. 62 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Inglês, Georgia State University, Atlanta, 2008. Disponível em: <[http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=english\\_theses](http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=english_theses)>. Acesso em: 03 mar. 2016.

GAY, Jane de. Virginia Woolf's Feminist Historiography in "Orlando". **Critical Survey**. Hertfordshire, p. 62-72. mar. 2007. Disponível em: <<http://www.berghahnjournals.com/view/journals/critical-survey/19/1/critical-survey.19.issue-1.xml>>. Acesso em: 5 abr. 2016.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**. Cambridge: Cambridge University, 1997. Trad. Jane E. Lewin.

GORDON, Linda. From Folk Medicine to Prohibition to Resistance. In: GORDON, Linda. **The Moral Property of Women: A History of Birth Control in America**. Illinois: University Of Illinois, 2002. p. 7-54.

GRAEBIN, Franciele. Entrevista com Tomaz Tadeu. In: GRAEBIN, Franciele. **As Quatro Traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o Português do Brasil: aspectos estilísticos**. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/21607>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

HOLMES, James. “The Name and Nature of Translation Studies”. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge. 2004. p. 172-1

LACERDA, Marina Basso. **Colonização dos corpos: ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil**. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Departamento de Direito, PUC do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Cap. 3. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16570@1](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16570@1)>. Acesso em: 15 dez. 2016.

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

LEO, Sérgio. **Diplomata com todas as letras**. 2015. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/4081212/diplomata-com-todas-letras#>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

LEONE, Leah. **Orlando de Virginia Woolf, en la traducción de Jorge Luis Borges (1937)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/orlando-de-virginia-woolf-en-la-traduccion-de-jorge-luis-borges-1937/>>. Acesso em: 15 out. 2016.

MACEDO, Ana Gabriela. **Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Revisões, Adaptações**. Minho: Universidade do Minho, 2008.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do Traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOI, Toril. Who's Afraid of Virginia Woolf. In: MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics**. New York: Routledge, 1988. p. 1-18.

MOREIRA, Jailma dos Santos Ferreira. A Produção de Autoria Feminina Através da Editora Mulheres: Entrevista com Zahidé Muzart. **A Produção de Autoria Feminina**, Alagoinhas, v. 2, n. 1, p.315-320, jun. 2012.

MOREIRA, Laís Araújo. Direito e Gênero: A Contribuição Feminista para a Formação Política das Mulheres no Processo de (Re) Democratização Brasileiro. **Gênero & Direito**, [s.l.], v. 5, n. 1, p.217-255, 29 abr. 2016. Revista Genero & Direito. <http://dx.doi.org/10.18351/2179-7137/ged.v5n1p217-255>.

MUNDAY, Jeremy. “Main Issues of Translation Studies”. In: \_\_\_\_\_. **Introducing Translation Studies**. London: Routledge. 2012. p. 7-27.

ORLANDO. Direção de Sally Potter. Si: Sony Pictures Classics, 1992. (93 min.), son., color.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática, 1990.

PINTO, Céli Regina Jardim. O feminismo bem-comportado de Heleieth Saffioti (presença do marxismo). **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 321-333, Apr. 2014. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2014000100017&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000100017&lng=en&nrm=iso)>. access on 15 Jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2014000100017>

PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. **Diálogos**. Rio de Janeiro: Globo, 1972. p. 7-60.

POLLOCK, Griselda. A Política da Teoria. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). **Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo**. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p. 191-220. Trad. Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho.

PRIORE, Mary del. Da mulher na família à família da mulher. In: PRIORE, Mary del. **Histórias e Conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta, 2013. Cap. 1. p. 9-110.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista dos. **Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução**. 2015. 137 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9T2EW5>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. **College English**, Urbana, v. 34, n. 1, p.18-30, out. 1972. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/375215>.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Os Estudos de Tradução nos Programas Brasileiros de Pós-Graduação. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (Org.). **Os Estudos da Tradução no Brasil nos Séculos XX e XXI**. Tubarão: Copiart/PGET- UFSC, 2013. p. 51-70.

SHOWALTER, Elaine. Virginia Woolf and the Flight into Androgyny. In: SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Uk: Virago, 1982. p. 263-297.

SILVA, Jacicarla Souza da. Um Breve Recorte das Traduções Cecilianas. In: SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes Femininas na Poesia Latino-Americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Unesp, 2009. p. 79-92. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109121/ISBN9788579830327.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation: Cultural identity and the politics of transmutation**. London/New York: Routledge, 1996.

SMITH, Victoria L.. Ransacking the Language: Finding the missing goods in Virginia Woolf's Orlando. **Journal Of Modern Literature**,

Bloomington, v. 29, n. 4, p.55-75, jun. 2006. Disponível em:  
<<http://www.jstor.org/stable/3831880>>. Acesso em: 20 out. 2016.

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

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993. 181 p.

VENUTI, Lawrence. The Formation of Cultural Identities. In: VENUTI, Lawrence. **The Scandals of Translation**, London: Routledge. 1998. P. 67-87

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Comparative Stylistics of French and English: A method for Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VON FLOTOW, Luise. **Translation and gender: translating in the 'era of feminism'**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing; University of Ottawa Press, 1997.

VON FLOTOW, Luise (Ed.). **Translating Women**. Ottawa: University Of Ottawa, 2011.

VON FLOTOW, Luise. Traduzindo Mulheres: de histórias e re-traduições recentes à tradução “Queerizante” e outros novos desenvolvimentos significativos. Trad. Tatiana Nascimento dos Santos. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Org.). **Tradução e Relações de Poder**. Tubarão: Copiart/pget- Ufsc, 2013. p. 169-192.

WINTERSON, Jeanette. **Shape Shifter: The joyous transgressions of Virginia Woolf's Orlando**. 2013. Disponível em:  
<<http://www.newstatesman.com/culture/culture/2013/02/shape-shifter-joyous-transgressions-virginia-woolf's-orlando>>. Acesso em: 20 maio 2016.

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

WOOLF, Virginia. A Room of One's Own. In: WOOLF, Virginia. **The**

**Selected Works of Virginia Woolf.** Ware: Wordsworth, 2007. p. 561-634.

WOOLF, Virginia. **Flush: A Biography.** London: Hogarth Press, 1983.

WOOLF, Virginia. O Valor do Riso. In: WOOLF, Virginia. **O Valor do Riso e Outros Ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 34-39. Trad. Leonardo Froés.

WOOLF, Virginia. **Orlando.** Tradução de Cecília Meireles. 7ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

WOOLF, Virginia. **Orlando.** Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WOOLF, Virginia. **Orlando: A Biography** – Edição bilíngue português/inglês. Tradução de Doris Goettens. São Paulo, SP: Landmark, 2013.

WOOLF, Virginia. **Orlando: A Biography.** In: WOOLF, Virginia. **The Selected Works of Virginia Woolf.** Ware: Wordsworth, 2007. p. 393-560.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia.** Tradução de Jorio Dauster. São Paulo, SP: Companhia das Letras; Penguin, 2014.

WOOLF, Virginia. **Um Quarto só para Si.** Lisboa: Relógio D'Água, 2005. Trad. Maria de Lourdes Guimarães.

WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (Ed.). **A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf.** London: Hogarth Press, 1972.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

WYLER, Lia; BARBOSA, Heloisa Gonçalves. Brazilian Tradition. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies.** 2. ed. New York: Routledge, 2009. p. 338-343.

ZIPSER, Meta Elisabeth et al. **Estudos da Tradução II**. Florianópolis:  
Ufsc/cee/dlle, 2016.