

**TNSJ** TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO



# A Grande Vaga de Frio

com *Orlando* de Virginia Woolf

dramaturgia

**Luísa Costa Gomes**

conceção e direção

**Carlos Pimenta**

interpretação

**Emília Silvestre**

tradução

**Ana Luísa Faria**

(ed. Relógio D'Água)

música

**Ricardo Pinto**

(viola de gamba Xurxo Varela)

figurinos

**Bernardo Monteiro**

desenho de luz

**Rui Monteiro**

vídeo

**João Pedro Fonseca**

espaço cénico

**Carlos Pimenta**

**João Pedro Fonseca**

assistência de encenação e produção

**Génesis Abigail**

coprodução

**Ensemble – Sociedade de Actores**

**Fundação Centro Cultural de Belém**

**TNSJ**

estreia **12Out2017**

Centro Cultural de Belém (Lisboa)

dur. aprox. **1:00**

**M/12 anos**

**Teatro Carlos Alberto**

**10-19 novembro 2017**

qua+sáb **19:00**

qui+sex **21:00**

dom **16:00**

**Língua Gestual Portuguesa**

**19 nov dom 16:00**

Escritas, Reescritas, Traduções

***Orlando: Transformações***

conversa pós-espetáculo com

**Carlos Pimenta**

**Emília Silvestre**

**Luísa Costa Gomes**

**Sara Carinhas**

moderação

**Pedro Sobrado**

**12 nov dom 17:15**



#### ficha técnica TNSJ

produção executiva

**Eunice Basto**

direção de palco

**Emanuel Pina**

**Filipe Silva** (adjunto)

direção de cena

**Cátia Esteves**

luz

**Filipe Pinheiro**

(coordenação)

**Adão Gonçalves**

**Alexandre Vieira**

**José Rodrigues**

**Nuno Gonçalves**

**Rui M. Simão**

maquinária

**Filipe Silva**

(coordenação)

**Adélio Pêra**

**António Quaresma**

**Carlos Barbosa**

**Joaquim Marques**

**Jorge Silva**

**Lídio Pontes**

**Paulo Ferreira**

som

**João Oliveira**

vídeo

**Fernando Costa**

língua gestual portuguesa

**Marisela Simões**

#### Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

#### Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

#### Mosteiro de São Bento

da Vitória

Rua de São Bento

da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

#### edição

**Departamento**

**de Edições do TNSJ**

coordenação

**Pedro Sobrado**

design gráfico

**Studio Dobra**

fotografia

**João Tuna**

impressão

**Multitema**

Não é permitido filmar,

gravar ou fotografar

durante o espetáculo.

O uso de telemóveis ou

relógios com sinal sonoro

é incómodo, tanto para os

intérpretes como para os

espectadores.

#### apoios TNSJ

 



#### apoios à divulgação

  

 

ANTENA 1  ANTENA 2 

 

#### agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Policia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

O Ensemble – Sociedade

de Actores é uma estrutura

financiada por

 

#### Ensemble – Sociedade de Actores

Rua Carlos Manuel

de Amorim Gomes, n.º 25

4475-088 Maia

T 22 982 63 18

www.ensembledeactores.com

ensemble@sapo.pt

# Uma ode à liberdade, “mas também um milhão de outras coisas”

## Ensemble – Sociedade de Actores

*Orlando* é um exuberante e bem-humorado divertimento de Virginia Woolf. Um delicado e contundente retrato social e cultural que atravessa várias épocas da história de Inglaterra, uma reflexão crua e dura sobre as diferenças de género, sobre o papel das mulheres na sociedade ao longo dos tempos... “mas também um milhão de outras coisas”!

É, acima de tudo, um prodigioso exercício de imaginação e talento literário e uma ode à liberdade, como o atestam as variadíssimas leituras e interpretações que têm sido dadas a *Orlando* desde a sua publicação em 1928! E também é uma maravilhosa história de amor(es).

*A Grande Vaga de Frio* começa no último episódio do livro e, num longo solilóquio, uma mulher (será?) conta uma história recheada de momentos vertiginosos e cheios de graça em que é narradora e é Orlando e é Sacha e Sheldermine e é Virginia e é o pastor e é Rosina Pepita e é um ele ou uma ela qualquer... e isso dá-lhe imenso prazer! As magníficas e exuberantes palavras de *Orlando* são a matéria suculenta e deliciosa do jogo entre ela/ele e o público... E “tudo” é possível!

Sejam bem-vindos!

## A nossa maneira de ser *Orlando*

### Carlos Pimenta

Os temas propostos por Virginia Woolf em *Orlando* têm sido bastante abordados no teatro e no cinema. Desde o filme de Sally Potter (1992), com Tilda Swinton, à encenação de Bob Wilson (1989, 1993 e 1996), com Jutta Lampe, Isabelle Huppert e Miranda Richardson, e, em termos nacionais, à recente criação cénica de Sara Carinhas e Victor Hugo Pontes (2015), com interpretação de Sara Carinhas, são muitas as leituras possíveis do romance publicado em 1928. Se destaco neste contexto o nome das intérpretes é porque para fazer *Orlando* é sempre necessário uma (ou um) grande intérprete. Poder voltar a trabalhar com uma grande intérprete foi o que me motivou para fazer *Orlando*. E só isso já é, por si, uma bela justificação.

O teatro faz-se de prazeres e também de desafios, e sabemos que *Orlando* encerra vastas questões que suscitam apetecíveis abordagens: o tempo, a realidade e a ficção, a questão do género, a questão transgénero, a emancipação da mulher, a crítica a uma certa literatura inglesa, a censura ao puritanismo vitoriano, etc., etc. Para nós, *A Grande Vaga de Frio* é tudo isto e também o gosto de poder construir um espectáculo de teatro na expectativa de que o público nele se encontre e dele se aproprie.

Durante o trabalho que fizemos até aqui chegar, fomos constatando que *A Grande Vaga de Frio* se autonomizava de *Orlando*. E isso era bom de verificar. A dramaturgia de Luísa Costa Gomes emancipava-se e acrescentava ao(s) tema(s) novas possibilidades. A descoberta das mesmas durante o processo de ensaios constitui o prazer de que vos falo. Todos sabemos de que trata *Orlando*. *A Grande Vaga de Frio* trata de tudo isso e, também, daquilo que lhe fomos acrescentando. E é esta a nossa maneira de ser *Orlando*.

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



# Como eu vi a Emília Silvestre

Eugénia Vasques



Epígrafe, muito conhecida, para este espectáculo do Carlos Pimenta: “On or around December 1910 human character changed. The change was not sudden or definite, but a change there was, nevertheless.” (Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, 1924, Heretic Society.)

Outra epígrafe:

“Se a arte é a suprema expressão da vida, da nossa vida – (não conhecemos outra) –, não será contudo a vida do Homem[Mulher] parad@, nem a vida do Homem[Mulher] a pensar e a sentir. Será a vida do Homem[Mulher] viv@ e, por consequência, em movimento e em acção.” (Adolphe Appia, “O Homem é a Medida de Todas as Coisas [Protágoras]: Prefácio para um Novo Livro”, 1923, tradução Eugénia Vasques, p. 5.)

Ontem, vimos-te no CCB. E admirámo-te profundamente. Foste, como diz o Peter Brook, citando Adolphe Appia, e o João Mota repete, a “portador/a da palavra”.

“O corpo do actor, vivo e móvel, é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música), a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador

do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática.” (Appia, 1921, p. 13; negrito meu.)

E foste, sim, a portadora das palavras em português dessa outra portentosa criadora que se chama Luísa Costa Gomes e que visitou, com amor, dedicação e sapiência, a modernista inglesa. Ouvimos-te, do verbo ouvir, servir a literatura, dando-lhe corpo, subtilidade, inteligência.

Vimos-te a querer apagar a tua presença – o que o encenador não deixou fazer, engalanando-te o quadro – e como que virtualizar o teu esguio corpo anguloso, a que a luz permitia a metamorfose, a ambiguidade, a fluidez de género. Foste virtuosa (desculpa, sei que não gostas que o digam, mas amo esta qualidade de actores). E o teu encenador bordou para ti, com os

seus parceiros Rui Monteiro, João Pedro Fonseca, Bernardo Monteiro e Ricardo Pinto, a instalação plástica e também sonora em que fluis como o/a Orlando.

O espectáculo a que assisti é de uma delicadeza e profundidade a exigir estudo e não bilhetes de amor. Mas eu só conheço a tradução de *Orlando: Uma Biografia* da Ana Luísa Faria e não a criação entretrecida de textos da autoria da Luísa (vai publicá-la, certo?), e precisava de dias inteiros de análise e dedicação.

Gostava de te ter visto apenas na crueza recortada da luz branca, sem distrações. Só tu e o teu casulo de onde sairás para improvisar a saída. Ficámos à saída, a gelar, ao frio do Tejo. E o jovem disse: “A Sacha esteve sempre lá!”

Adeus, atriz. Até ao teu regresso.

Lisboa, 14/27 de Outubro de 2017

1 *A Obra de Arte Viva* [1921], tradução portuguesa e notas de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia, s/d (c. 1959), versão de Eugénia Vasques, Amadora, Biblioteca da ESTC, 4.ª ed., 2011.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

# Sendo Orlando

Entrevista com Luísa Costa Gomes. Por Pedro Sobrado.

**Orlando, a personagem, muda de género por volta dos trinta anos, passando a ser mulher. Orlando, o romance, muda de género, passando a ser uma “peça”. Não muda apenas de género, muda de nome também: A Grande Vaga de Frio. Como descreves a cirurgia, a operação metamórfica a que submeteste o romance de Virginia Woolf?**

É uma espécie de transmigração do texto. Ele descola do romance e aterriza num outro género, num outro corpo, numa outra autora, é processado por uma outra experiência, um outro espírito, um outro objectivo. Este processamento tem a ver, antes de mais, com questões técnicas: trata-se de transformar uma narrativa que condensa e parodia trinta e seis anos de literatura num monólogo dramático. Curiosamente, a figura tutelar do Orlando de Woolf é Shakespeare, o dramaturgo por antonomásia – é aquela criatura que ele, aos dezasseis anos, vê sentada com uma pena na mão, a olhar para o ar. O grande pai do drama está lá, mas não como texto, como personagem “sujo e mal enjorcado”. Mas é preciso que a narrativa transmigre para as convenções do monólogo. Este constrangimento liberta-o de grande parte da narrativa, porque, para transformar as duzentas e tal páginas do romance em quarenta de monólogo, só pode ficar o essencial da interpretação autoral que é a minha. Portanto, há um primeiro processamento, que tem a ver com o constrangimento técnico, com a parte pragmática, retórica; depois, um outro que tem a ver com a minha autoria, porque o que procuro fazer não é uma leitura passiva, que é uma contradição em termos, mas, digamos, um comentário, ou seja, uma leitura comentada e temperada por mais quase cem anos de História, ao *Orlando*. Nunca se parte do nada, como é evidente. Mas há coisas em que se parte do 1 e outras em que se parte do 31. Aqui, parte-se de um texto estruturado. Continuo a chamar “peça” a esta *Grande Vaga de Frio*, embora seja de facto uma dramaturgia, só depois percebi que é realmente assim que se chama. [risos] E, como toda a dramaturgia, esta é uma reconstrução “programática” do texto de partida. Em termos narrativos, a minha peça começa quando o romance acaba – e procurei fazer uma paródia

carinhosa daquilo que o livro foi sendo, do livro que é inextirpável da sua recepção. Não é um comentário sistemático, não proponho um sistema sobre aquele sistema. Quando faço Orlando mudar de novo de sexo para homem, ou quando acabo a “peça” em tom guerreiro e libertino, é uma nova intriga que proponho, que também senti como uma “reparação” do destino de Woolf – e do meu, já agora.

**Há dias dizias-me que não aprecias monólogos. No caso do Orlando, seria inescapável ou irresistível escrever um, isto é, mostrar Orlando na sua solidão?**

**A primeira declaração do herói no romance é “Estou só” e, na dramaturgia, a heroína começa por dizer: “Estou sozinha.”**

Não há diferença em inglês entre “estou só” e “estou sozinha”... Aquilo que me aborrece no monólogo é a monotonia narcísica: quem fala de si próprio gosta de se ouvir, e isso pode ser muito aborrecido para quem ouve. A não ser que seja uma personagem extraordinária, poucas vezes se exibem em monólogo. A solidão do Orlando é a solidão do bom leitor e do bom imaginador, uma solidão povoada de fantasmas: os fantasmas dos seus outros eus e das suas outras vidas. É uma solidão do inclassificado, do que fica entre géneros, entre sexos, entre épocas. Aquele que está ancorado numa história pessoal e concreta tem diálogos com os seus pares, com o exterior. Orlando é fascinante porque é obviamente uma personagem literária – é que não pode ser outra coisa. A não ser que seja um aleijão anistórico tipo Conde de Saint-Germain, uma daquelas criaturas que duram quatrocentos anos e que nem sequer interessantes são do ponto de vista literário. O Orlando é uma personagem que só pode existir na arte, não pode existir fora dela. É um fantasma e só pode dialogar com outras personagens literárias. Não é por acaso que o fantasma do Shakespeare a assombra, que a sua relação é fundamentalmente com um poeta, Nick Greene, com outros poetas como Alexander Pope, ou com os biógrafos. *Orlando* parece-me ser também um diálogo íntimo de Virginia Woolf com o pai, Sir Leslie Stephen, que era o grande biógrafo nacional. Este é um monólogo assombrado. Por isso, ela diz: “Assombrada, sim, desde criança!” Essa assombração é a poesia e a

história da poesia. O meu próprio diálogo com a Virginia Woolf é um diálogo com uma pessoa morta. É um diálogo com outra época, com outro livro e com a Virginia Woolf como espírito. A nossa actividade enquanto criadores é uma actividade espírita. Estamos a falar com fantasmas, criaturas que já desapareceram, mas continuam a existir através dos textos que escreveram. Para monólogo, a peça é até bastante dialógica.

**Há uma oscilação indecível entre a primeira e a terceira pessoas, entre personagem e narrador.**

O monólogo está construído com várias vozes dentro da mesma voz. Há uma total indeterminação da pessoa, o que me parece apropriado ao projecto. Há uma voz que é “ele” e outra que é “eu”, e estes “ele” e “eu” são fluidos. É como se, ao mesmo tempo, Orlando estivesse a ver-se de fora e de dentro. Na altura do grande caos, na altura em que, na peça, a personagem está em transição de mulher para homem, ela diz que critica uniformemente os dois sexos, como se não pertencesse a nenhum. Esta personagem literária faz um caminho que passa por assumir os dois sexos, que é o que quem escreve – teatro, por exemplo – tem de fazer para poder identificar-se com as personagens e escrever sempre do ponto de vista do “eu” da personagem. Há na peça essa alegoria da congelação, que tem a ver com os momentos em que a fluidez do género se cristaliza num feminino ou num masculino. A personagem perde a fluidez natural para se congelar numa *persona* histórica e cultural.

**Foi essa natureza alegórica que te levou a eleger o episódio da Grande Vaga de Frio como o episódio nodal da dramaturgia? Atraíu-te a combinatoria de violência e lirismo dessas páginas?**

A grande vaga de frio mencionada no romance ocorreu no início do século XVII e penso que a Virginia Woolf se terá inspirado numa descrição da época que, além de ser bastante pomenorizada, tinha já um carácter lendário. Há duas imagens extraordinárias no episódio: uma é a da jovem camponesa que, ao atravessar a rua, é atingida por um vento glacial e é pulverizada. O pó voa sobre os telhados.

É uma imagem à Chagall, que joga com tudo o que é aéreo, fragmentário e desenraizado no romance: os aviões, a velocidade dos automóveis, as coisas que não se conseguem ler até ao fim. A outra imagem – uma imagem que, no fundo, dá corpo ao eixo mais sociocultural do romance – é a da velha vendedeira de maçãs num bote naufragado. Ela está congelada no leito do rio e só os lábios azuis nos dizem que não está viva... Este congelamento é um dos temas do livro: o congelamento dessa altura, o congelamento da humidade no século XIX, na época vitoriana, em que marido e mulher são como que soldados um ao outro, em que prevalecem os valores burgueses da estabilidade, da solidez, no fundo, da anistoricidade. Este congelamento tem a ver com a vontade de sair da História, de parar o tempo. Viver no tempo é viver sem paz nem sossego, em contradição: é ser homem ou ser mulher, é ser criança, é ser velho... Existir é sempre conflitual, é sempre inacabado, é sempre imperfeito. Na maior parte das vezes, é aporético. Vivemos na História, e a História é multifactorial: nunca sabemos exactamente nada. É uma zona de incerteza, de vagueza, que é o contrário da congelação. A congelação é apenas um instante no tempo que faz as vezes da identidade. É tirar um cabelo da cabeça e dizer: “Eu sou isto.” Perde-se a plasticidade, mas perde-se também a angústia. É uma coisa que nos protege, nos configura e nos permite pensar.

**O romance é um prodígio imagético. Dir-se-ia que Virginia Woolf não tem visão: tem visões.**

Sim, é como os santos. As visões dela são interessantes porque mesclam o universal e o singular. Ela consegue dar-nos a visão de uma mesa posta para um banquete a vogar no degelo e isso dá-nos imediatamente uma relação íntima com aquelas pessoas que já não foram ao jantar e com aquela mesa desesperada. Ao mesmo tempo, com frases muito lapidares dá-nos uma visão do lado moral do que nos propõe. Dá-nos uma interpretação angustiada daquele degelo. Na minha peça, é um momento extremamente angustiante aquele em que Orlando não é nem homem, nem mulher, nem transsexual, e é tudo isso

ao mesmo tempo. E, sendo essas coisas todas, não consegue ser nenhuma. A ideia da congelação/descongelação na minha peça tem a ver, em última instância, com a loucura e com o suicídio: um suicídio em legítima defesa. No fundo, com não querer viver mais com aquelas vozes dentro da cabeça e com o descontrolo. A descongelação pode ter consequências nefastas e a grande vaga de frio é um mal necessário.

**Esta solidão povoada de vozes e de fantasmas reporta-me também ao prólogo do romance, onde Virginia Woolf se refere a “amigos que a ajudaram a escrever este livro”. Nesse rol de vivos e mortos, inclui autores como Sterne, Walter Scott, Emily Brontë, De Quincey, Walter Pater, entre outros. O amor à leitura e à literatura pode ser tomado como o tema do Orlando?**

A invocação de Sterne é muito reveladora. Há dois amores no *Orlando*: o amor pela natureza, que é ele próprio um amor literário, e o amor pela literatura, que, para a Virginia Woolf, é uma espécie de antívida. Uma das razões que a levam a ter um fascínio pela Vita Sackville-West é o facto de esta ter uma vida. A Vita é vital: faz coisas, viaja, tem amantes, é uma força positiva, há nela uma energia que tradicionalmente se consideraria masculina. Para a Virginia Woolf, escrever é estar sentada como Shakespeare, a imaginar, a ouvir vozes que estão dentro da cabeça dela, vozes com as quais tem uma relação ambivalente: trata-se de coisas que ela reconhece como expressões do seu talento, mas que são, por vezes, incontroláveis. Esta questão está explícita no romance, de tal modo que, na segunda cena da dramaturgia, depois de enterrar o livro, Orlando diz: “Curada do amor pela literatura. Agora é só viver. Sem narrativa.” Há uma desarmonia, quase oposição entre viver e escrever. A maneira como Virginia Woolf escreve sobre a vida literária é sempre paródica: veja-se a personagem do Nick Greene, um poeta maltrapilho que não tem onde cair morto, um tipo moral repugnante, que vive para a inveja e a intriga entre literatos. A literatura é idealizada e o literato menosprezado. Há uma visão nobre da literatura como

actividade sublime do espírito que não deve estar ligada à vida prática. E depois há a fantasia da vida libertina do período isabelino, que aparece com o Romantismo.

**O tema do amor à literatura tem sido obscurecido pela centralidade que a recepção e os designados *gender studies* têm atribuído aos tópicos do feminismo e da metamorfose sexual do herói. A questão do género permanece intacta na dramaturgia – “sexo diferente, a mesma pessoa” é quase um refrão –, mas, ainda assim, pergunto-te como interpretas essa centralidade.**

Essa centralidade da metamorfose sexual é inquestionável e incontornável. A transformação do Orlando em mulher é, por isso, para mim, o que mais envelheceu. O romance é extraordinariamente imaginativo, quase delirante, e depois tem zonas programáticas: as zonas feministas, zonas muito bem escritas e observadas, mas que são “políticas” no sentido das *sexual politics* dos anos sessenta. Virginia Woolf faz parte das primeiras gerações feministas, aquilo que diz e defende continua hoje a fazer sentido, não é isso que está em causa. Não estou certa é de que o romance seja escrito para que essa transformação sexual se opere. Penso que não. O *Orlando* fazia parte do projecto de uma série de biografias de amigos que Woolf pretendia escrever. Ela escolhe a Vita movida por uma paixão. Quando vê pela primeira vez a Sasha, Orlando toma-a por um rapaz e fica decepcionado porque estão fora de causa quaisquer “carícias ou amplexos”. Depois, quando percebe que é uma mulher, fica todo contente porque não vai ter de arrostar com a culpabilidade, a criminalização ou a guetização que a homossexualidade implicava. A questão que atravessa todo o romance é se se é a mesma pessoa em sexo diferente. Parece-me que o livro demonstra à saciedade que Orlando é *outra pessoa*, embora não o admita, nunca o admita. O que faz é acumular evidências de que é outra pessoa: é uma pessoa que agora serve chá, que quer casar, que prefere um marido que está ausente. O romance acumula provas de que não é a mesma pessoa, mas procura sempre salvaguardar, defensivamente,

a mesmidade da pessoa. É um pouco aquela ideia romântica do prisioneiro numa cela com liberdade de espírito. Não, não é bem a mesma coisa. [risos]

**Esta identidade em incessante devir – curiosamente, o nome Orlando é também um gerúndio em português – conhece um contraponto no carvalho, um símbolo de perenidade que o espectáculo elege como ícone e junto do qual começa por situar a “acção” d’A Grande Vaga de Frio. É precisamente nas raízes de um carvalho de cujo topo se pode avistar “trinta ou quarenta condados ingleses” que, no início do romance, Orlando deseja ancorar o seu “coração à deriva”...**

Tens razão quanto ao gerúndio, orlando, como quem diz, até em português fica bem, “vamos indo pelas orlas”... A peça tem cenas e cenários diferentes: começa junto ao carvalho, mas a maior parte das cenas passa-se na casa-labirinto. A questão da raiz e da relação com a terra, uma relação que a própria Virginia Woolf era incapaz de sentir, é central no romance. A fantasia dela em relação à Vita passa pelo facto de a Vita ter uma casa – uma casa de família. A Virginia Woolf foi brutalmente arrancada às suas raízes: perdeu o pai, a mãe e o irmão, que era, em alguma medida, o patriarca da família. Ela teve de fazer daquela companhia de Bloomsbury a família que já não tinha. Há nela um desenraizamento que é, aliás, um desenraizamento procurado, porque a raiz dela é aérea, está na sua própria escrita e no que está a imaginar. A Virginia Woolf tem esta fantasia da terra, das raízes que ancoram as pessoas num sítio, embora a relação do Orlando com a casa seja uma relação ambivalente. A tradição familiar, a herança familiar é uma canga, um peso com o qual Orlando está em permanente relação de atracção/repulsa. Abandona a casa, depois volta, faz a decoração da casa, mas nada daquilo o satisfaz porque quer estar em Londres... Não é por acaso que o livro do Orlando se chama *O Carvalho*, uma paródia ao que seria a Vita a escrever poesia... Ela não era muito boa. Há páginas do romance algo exibicionistas do ponto de vista literário... Só para mostrar como é que se faz. A Vita é, em

contrapartida, uma excelente jardineira. Os jardins que construiu ainda hoje são visitados e contam-se entre os melhores jardins ingleses. Por isso, está lá toda a questão do verde da natureza que tem de ser descrito na literatura e que é necessariamente uma outra coisa na literatura. Há de novo esta ambivalência em relação a uma natureza que não se consegue sentir a não ser do ponto de vista literário. E há a Vita, que é a jardineira, ou seja, alguém que põe a mão na massa, que sabe fazer e que tem uma relação visceral com a casa e com esse carvalho. Para além de belíssima, a imagem da árvore é uma imagem simbólica especialmente fecunda.

**A começar na sua dimensão plurissecular, na possibilidade de atravessar séculos.**

Sim, mas também pelas suas ramificações e florescências. É um símbolo de produtividade, da produtividade de eus, de ramificações da identidade. Se a minha vida for por aqui, é uma coisa; se, entretanto, sigo por ali, é outra: posso ser mais homem, posso ser mais mulher, posso ser mais mãe, mais amiga, mais filha, etc. Há toda uma explosão de possibilidades na árvore, desde a semente, porque todo o nascimento é uma carta fechada... Aquilo que me parece – e isto é bastante especulativo – que a Virginia Woolf terá sentido é uma certa irritação por ter de lutar por coisas que já deveriam estar estabelecidas. Era uma mulher extremamente inteligente, civilizada e culta – e teve de lidar com uma etapa primitiva da igualdade de direitos, estando ela décadas à frente do seu tempo. Mas a sua maneira é sempre irónica, que é uma forma de não ranger os dentes diante da impotência. De continuar a ser uma senhora.

**A invenção de um outro título pode ser lido como um expediente para fintar um certo tipo de fiscalidade literária e pôr-se em guarda em relação a algumas expectativas, mas é certamente mais do que isso. No início desta conversa, dizias que propões “uma nova intriga”.**

**A Grande Vaga de Frio já não tem lugar, como Orlando, entre a época isabelina e 1928...**

Isso da fiscalidade literária é que nem me passou pela cabeça! *A Grande Vaga de Frio* começa no dia em que termina o livro *Orlando*, em 1928, e acaba algures nos alvares da vontade de conflito que culmina na Segunda Guerra Mundial. A peça tem dezasseis “partes”, começando com o enterro do livro, uma espécie de depressão pós-parto, a invocação do marido desaparecido nos ares, a contemplação de tudo o que perdeu (o livro, a casa, o marido, a paixão por Sasha, o filho de quem nada sabe), a recordação da casa e do casamento com Shelmerdine, o reencontro com Sasha no armazém. O tempo aqui começa a tremelicar, avança e recua, de repente Orlando é Rosina Pepita, a sua mulher cigana, a epitome da fantasia travestida omnissexual, todos os sexos na sua vertente espectacular, começa o degelo e a angústia da perda da identidade e chega a nova grande vaga de frio, que vem congelar Orlando num dos extremos do espectro sexual. Contra a angústia da descongelação, marchar, marchar. Orlando transforma-se em homem no final da peça, assumindo o uso da força física e a colheita vampiresca de tudo o que é jovem e ainda não-congelado. Woolf idealiza a liberdade do homem: a liberdade de fazer “o que quiser”, a liberdade de se montar num avião ou no alazão, a liberdade de partir e ir à aventura, de desaparecer, de não ter de servir. A liberdade de fazer o que quer. A liberdade de fazer. A mulher tem a liberdade de espírito, mas não pode fazer nada. É uma liberdade que muitas vezes acaba em duelos, porque é uma liberdade que os outros homens não vêem com bons olhos. É uma liberdade invasiva, é a liberdade *in extremis* de invadir a Polónia. Depois, é natural que os polacos se conformem, mas os franceses é que talvez não gostem. [risos]

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*