

ORLANDO / 1992

um filme de SALLY POTTER

Realização: Sally Potter / *Argumento:* Sally Potter, baseado no romance homónimo de Virginia Woolf / *Consultoria de argumento:* Walter Donohue / *Direção de fotografia:* Aleksey Rodionov / *Fotografia adicional:* Andrew Speller / *Direção artística:* Ben van Os e Jan Roelfs / *Direção de arte:* Michael Buchanan e Michael Howells / *Figurinos:* Sandy Powell e Dien van Straalen / *Caracterização:* Morag Ross (supervisão de maquilhagem) e Jan Archibald (supervisão de cabelos) / *Montagem:* Hervé Schneid / *Música:* Sally Potter e David Motion / *Interpretação:* Tilda Swinton (Orlando), Billy Zane (Shelmerdine), Quentin Crisp (Rainha Isabel I), Charlotte Valandrey (Princesa Sasha), Jimmy Somerville (Anjo/Cantor), Dudley Sutton (James I), Simon Russell Beale (Conde de Moray), Lothaire Bluteau (Khan), John Wood (Arquiduque Harry), Heathcote Williams (Nick Greene/O editor), Peter Eyre (Alexander Pope), Ned Sherrin (Joseph Addison), Roger Hammond (Jonathan Swift), Anna Healy (Euphrosyne), Toby Stephens (Othello), Oleg Pogudin (Desdemona), entre outros.

Produção: Adventure Pictures / *Coprodução:* Lenfilm Studio, Mikado Film, Rio e Sigma Film Productions (Reino Unido, Itália, França, Países Baixos, Rússia, 1992) / *Produtor:* Christopher Sheppard / *Produtor executivo de linha:* Laurie Borg / *Coprodutores:* Roberto Cicutto, Jean Gontier, Luigi Musini, Vitaly Sobolev e Matthijs van Heijningen / *Produtores associados:* Lynn Hanke, Martine Kelly e Richard Salmon / *Cópia:* 35mm (Cinemateca Portuguesa), colorida, falada em inglês e legendada em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia mundial:* 1 de setembro de 1992, Festival de Veneza / *Estreia comercial portuguesa:* 20 de outubro de 1993 (Atalanta Filmes), Cinema Nimas / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Virginia Woolf terá começado a escrever *Orlando* a 8 de outubro de 1927 (pelo menos foi nesse dia que, segundo o seu diário, lhe surgiu o título *Orlando: A Biography*) e a 17 de março do ano seguinte, o primeiro rascunho estava finalizado. A ação do romance termina precisamente no dia 11 de outubro desse ano, o dia em que a escritora deu por concluída a empresa, isto é, o dia em que entregou a Vita Sackville-West o manuscrito. Foi, portanto, uma escrita veloz e intempestiva. Uma escrita furiosa e rápida. Depois de títulos mais experimentais (*To the Lighthouse* havia sido publicado em maio de 27), a escritora quis trabalhar uma forma menos cavernosa, produzindo por isso um romance “linear” de escrita mais acessível. Mas o facto de o romance se concluir no dia em que foi entregue à sua amante revela a natureza epistolar da escrita (natureza simbólica, não formal). O escritor Nigel Nicolson chegou mesmo a afirmar que *Orlando* é “a mais longa e encantadora carta de amor em toda a história da literatura”. Muito daquilo que acontece ao longo dos quatrocentos anos de vida da personagem de Orlando reflete particularidades e episódios pessoais da própria Vita Sackville-West (algo que a correspondência entre as duas – disponível numa excelente edição da Relógio d’Água – confirma; por exemplo, Virginia pede a Vita que lhe conte pormenores da sua anterior relação com Violet Trefusis que, no livro, remete para o encontro falhado com Princesa Sasha). No diário da escritora isso torna-se explícito. Na entrada que precedeu o início da escrita, de 5 de outubro, lê-se “E instantaneamente os típicos mecanismos de excitação inundaram a minha mente: uma biografia começando em 1500 e continuando até ao presente, chamada Orlando: Vita; apenas com trocas de um sexo para o outro.” Aí se percebe – de forma explícita – o vínculo entre personagem e amante (Vita é simultaneamente o nome da amante que inspira a personagem e latim para vida, remetendo para a escrita biográfica), mas também a génese narrativa da obra – a sua dimensão hagiográfica e alegórica. Dimensões essas que têm permitido, ao longo dos anos, as mais variadas leituras, releituras e tresleituras do livro – e que, mais recentemente, deram origem ao cativante **Orlando, ma biographie politique** (2023), de Paul B. Preciado, onde o romance de Woolf é reinterpretado (e reapropriado) enquanto narrativa de afirmação das identidades trans (filme esse que não deixa de estabelecer, com o de Sally Potter, uma série de referências visuais que se impuseram sobre a forma como figuramos a personagem homónima – há enquadramentos e composições decalcadas).

Dir-se-ia que tal romance seria inadaptável ao cinema. Vários o disseram. Contudo, antes de Potter, Ulrike Ottinger realizou, em 1981, o curioso **Freak Orlando** (exibido aqui na Cinemateca por duas vezes em dois ciclos de homenagem à realizadora), protagonizado pela mítica Magdalena Montezuma, em permanente contracena com Delphine Seyrig. **Orlando**, de Sally Potter, inscreve-se na veia do “cinema de qualidade britânico”, os ditos *period and costume pieces* que se tornaram, ao longo dos anos, em sinónimo do academismo do cinema inglês. Pode dizer-se que a abordagem de Potter, muito embora se socorra de forma algo decorativa dos cenários e figurinos, é tudo menos “académica” – ainda assim, o filme está muito longe dos “filmes de época expurgados” de Derek Jarman que claramente cita, mais não fosse porque Tilda Swinton era, em 1992, a musa do realizador britânico, e ambos haviam acabado de fazer **Edward II**. A realizadora – naquele que era apenas o seu segundo filme de longa-metragem – dá a volta ao texto de uma forma particularmente confiante, descartando uma série de coisas e trocando a ordem de vários episódios – tudo a bem da solidez do filme (independentemente da fidelidade – que palavra ridícula! – ao romance de Virginia Woolf). Além das necessárias omissões, Potter simplifica e justifica aquilo que no livro é tortuoso e sem explicações. Por exemplo: se Orlando passa de homem a mulher, isso não é caso único no romance, já que a andrógina Arquiduquesa Harriet se converterá, mais tarde, no Arquiduque Harry (coisa que Potter descomplica na sua adaptação – sendo que, a escolha do *gender bender* Quentin Crisp para interpretar a Rainha Isabel I vá ao encontro da fluidez de género que se identifica nas personagens secundárias de Woolf). Outro exemplo: o longo sono que deixa Orlando de cama

por vários dias é, no romance, o momento que marca a “metamorfose” (é quando acorda desse sono que Orlando se descobre mulher), ao passo que no filme esse sono é apenas uma suspensão cómica que traduz um estado depressivo após a recusa de Sasha (a “metamorfose” será, no filme de Potter, descrita através de um processo ritualístico que se aproxima do batismo). Mais, no livro de Woolf, Orlando enquanto mulher assume, de forma alternada (e consoante as necessidades) a identidade masculina ou feminina – algo que Potter prefere, mais uma vez, simplificar (como se o ser mulher fosse o estado definitivo da personagem). Por fim, a aparição do cavaleiro, Shelmerdine, no filme, está inscrita no final do século XVIII (1800), e trata-se de uma sequência fugaz, ao passo que no romance se trata de um marinheiro (cuja identidade de género é ambígua) que Orlando conhece no século XX, com quem casará e que a acompanhará até ao final da narrativa. Não querendo prender-me demasiadamente neste cotejamento, estes exemplos servem apenas para sublinhar o modo como Potter adaptou de forma muito livre (e, por vezes, até contrária) a obra de Woolf – e é justamente através dessa adaptação que o filme se liberta do romance, apostando muito mais na monumentalidade icónica dos lugares, na riqueza barroca dos figurinos, na secura do elenco, na presença dos corpos, na exuberância das cores, no anacronismo imposto pela banda-sonora (Potter coassina a música do filme num gesto particularmente disruptivo que antecipa, em certa medida, **Marie Antoinette** de Sofia Coppola) e, mais importante, aproxima *Orlando* da fábula mística (veja-se a sequência da “traição” de Sasha toda construída em fundidos). Dito doutra forma, Potter desembaraça-se da literatura para apostar naquilo que é a matéria essencial do cinema.

Não é que **Orlando** seja uma obra-prima, longe disso, mas há que louvar a ousadia de Sally Potter no modo como usa o texto apenas como premissa – nunca como fim em si mesmo. E, num momento em que *Orlando* já se havia canonizado como um dos títulos maiores da modernidade, surgir uma jovem realizadora que põe e dispõe do texto é, no mínimo, refrescante. É certo que a leitura que a cineasta faz do romance é uma que valoriza o “eu essencial” (palavras de Potter) enquanto matéria que existe apesar do corpo e da sociedade. E que essa leitura é vastamente contestada por todas as revisões críticas do romance à luz das perspetivas *queer* (em particular trans e não-binária). Dito doutro modo, Potter entende a personagem como um contínuo e a narrativa como uma viagem de descoberta – ao passo que outros veem Orlando como um espelho da *performatividade* do eu, como parte do grande teatro social das identidades. É certo que, no momento da “metamorfose”, Orlando dirá (diante de um espelho deformado!) que vê “a mesma pessoa, sem diferenças – apenas um outro sexo”, mas todo o filme tratará de afirmar essas diferenças numa lógica binária, imposta pela bifurcação do filme a meio. Antes Orlando olhava para a câmara e comentava a ação, depois o seu olhar para a câmara passará a ser, quase sempre, mudo. Antes Tilda Swinton era filmada em contrapicado, depois passa a ser retratada ora através de planos muito abertos à altura da cintura, ora através de planos picados. E, a isso, junta-se um perturbador subtexto: Orlando enquanto homem é incapaz de conquistar a sua amante (Sasha), é incapaz de conquistar a produção artística (os seus poemas são ridicularizados) e é incapaz de conquistar o inimigo (na sequência de Constantinopla), assim “transforma-se” em mulher, como se ser mulher fosse a negação da paixão, da criatividade e da bravura. (No romance, Woolf descreve a “metamorfose” através da visita de três musas: pureza, castidade e modéstia). Se este olhar é uma forma de traduzir criticamente o lugar “inferior” da mulher na sociedade ao longo dos séculos (Vita, como Orlando, perdeu a sua casa de infância por conta da lei britânica patriarcal que impedia que as mulheres herdassem propriedade) ou se traduz uma transformação da personagem perante a câmara é algo que nunca se saberá (e a validade das duas leituras não é contraditória entre si).

Independentemente de tudo isso, um dos grandes achados de Potter está na forma como integra na linguagem do filme a qualidade autorreferencial da escrita de Woolf. Qualidade essa que se traduz através do envolvimento do leitor no texto (o narrador dirige-se diretamente a quem lê), mas também no facto de o livro ser sobre a escrita – isto porque Orlando passa séculos a escrever um longo poema épico, “The Oak Tree” (O Carvalho) que, inspirando-se num poema de Vita (“The Land”), narra as vicissitudes da personagem. Sendo, também, um livro sobre a literatura, o filme teria que ser também sobre o cinema. Sally Potter nunca assume por completo isso, mas os *regard caméra* de Swinton (que por vezes comentam a narração, outras vezes propõem um olhar exterior e outras ainda implicam o espectador nas situações) quebram a quarta parede, assumem o filme enquanto representação, desfazem qualquer pretensão de naturalismo (que é sempre o desejo de qualquer *period and costume piece*) e introduzem uma dimensão lúdica no filme. É certo que Potter poderia ter ido mais longe nessa meta-referencialidade – e as imagens finais em vídeo (diegeticamente filmadas pela filha de Orlando) confirmam isso de forma tímida. O outro achado da realizadora está na forma como trabalha a circularidade desta narrativa sem fim, ao figurar num muito concreto e literal carvalho (*oak tree*) a imagem que marca o arranque e o desenlace do filme. É junto à árvore que Orlando começa por tentar escrever – sem sucesso – e será junto a essa árvore que Orlando se sentará – quatrocentos anos depois, sem uma ruga que se veja, mas com uma vida cheia de aventuras e desventuras. A solidez daquela árvore – que remetendo para a escrita contrasta com a efemeridade da poesia – impõe-se como elemento que rompe com o tempo de vida humano – como acontece com Orlando (que, nesse aspeto não está sozinha – o poeta Nick Greene reaparece no final, tanto do livro como do filme, isto é, em pleno século XX). E talvez aí, nessa imagem de subtil pujança, se encontre a saída para os *gender troubles* do filme. Orlando é mais vegetal do que qualquer um de nós. Há, no final, uma permanência de carvalho. Uma personagem que se descobre enquanto árvore. Isto é, enquanto observadora desprendida dos movimentos humanos que atravessam o seu ponto de vista secular sobre a paisagem.