Clara Rowland

DESCONHECIDO NA MORADA

a carta no cinema

DOCUMENTA

www.sistemasolar.pt

DESCONHECIDO NA MORADA
a carta no cinema

Clara Rowland

DESCONHECIDO NA MORADA

a carta no cinema

DOCUMENTA

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projeto GHOST (2022.08396.PTDC).

O IELT é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI
https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020
e do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI
https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020.

Índice

Introdução 11

CAPÍTULO 1
Beijos Escritos (Truffaut, Mankiewicz, Ophüls) 21

CAPÍTULO 2
Dentro de Casa (Satyajit Ray) 49

CAPÍTULO 3
O Carteiro e o Homem Azul (Max Ophüls) 71

CAPÍTULO 4
Plagiários (Lubitsch, Almodóvar) 87

CAPÍTULO 5
Na Colmeia (Fernando Lopes, Víctor Erice) 113

CAPÍTULO 6
Fantasmas da Escrita (Manoel de Oliveira) 137

CAPÍTULO 7
Sombra entre Sombras (Pedro Costa) 159

Referências, Filmografia, Nota sobre os textos 177

[…]
Quantas vezes terei falado da morte pensando na carta
ou noutra qualquer forma de ameaça?
Esta incorrigível mania de trocar coisa por coisa
que faz com que eu repita a mesma palavra
para falar de realidades diferentes esta pista
— falsa pista — para alguém que eventualmente queira conhecer o pensamento
de quem afinal só esperava uma carta
e reparou na rígida estratégia dos carteiros
certa manhã no começo do outono

Ruy Belo, «Estudo»

Fig. 1. *Vertigo*

Introdução

1.

A cena começa como todas as outras já começaram: Scottie observa Madeleine a entrar no seu carro e a percorrer lentamente as ruas de São Francisco. Algo desta vez é diferente, porém: Madaleine parece andar às voltas, e Scottie não consegue adivinhar onde vai. Não vai para o Old Fort Point, não vai para a Mission Dolores, nem à loja de flores. De repente Scottie percebe, e perturba-se: Madeleine dirige o seu carro para a morada de Scottie, e estaciona em frente à sua casa. O detective que persegue a misteriosa mulher vê-se assim defraudado: é ele a ser perseguido, afinal, e talvez tenha sido ele a ser descoberto. O que a cena mostrava — um homem que segue, sem ser visto, uma mulher, os dois de carro pelas ladeiras de São Francisco — era afinal o contrário: uma mulher a dirigir-se para a casa de um homem que julgava persegui-la. Scottie chega depois de Madeleine à sua morada.

O que vê, ainda do carro, redefine uma vez mais o que acabámos de ver: Madeleine dirige-se à porta de Scottie não para tocar à campainha e sim para introduzir uma carta na caixa do correio. Afinal Madeleine era portadora de uma carta, no seu périplo por São Francisco; e Scottie um destinatário que paradoxalmente persegue, sem saber, alguém com a função de carteiro. Sai do carro, e Madeleine diz-lhe que encontrou a sua casa graças à Coit Tower para lhe entregar um agradecimento formal e um pedido de desculpas pelo que aconteceu na noite anterior. Scottie atrapalha-se — «Não, não, eu gostei de saltar contigo para a baía» — e interrompe a conversa dizendo: «Deixa-me ver o meu correio». Lê a carta compenetrado, e no fim diz, apontando para a carta: «Também eu espero que nos voltemos a encontrar». Madeleine olha para ele e diz: «Mas já o fizemos».

É um movimento que reencontraremos ao longo deste livro: o filme integra na sua narrativa uma carta que, organizando toda a cena em função dos seus elementos

definidores — envio, trajecto, transporte, mensageiro, entrega, leitura —, parece ter o poder de alterar e redefinir as posições das personagens e as suas relações. A estrutura do falso policial que *Vertigo* (*A Mulher que Viveu Duas Vezes*, 1958) mantinha até aqui desfaz-se, com Madeleine a parecer ocupar uma posição dupla, no espaço e no tempo — perseguida por ele mas perseguindo-o, escrevendo uma frase sobre um encontro por vir que só é lida quando este já aconteceu —, que Scottie mostrará não saber ler. Saberemos depois que esta posição dupla está vinculada a Madeleine de uma forma mais perturbadora e decisiva; neste momento, porém, a carta de Madeleine abriu já uma cisão na narrativa, como se introduzisse uma complexidade espectral no jogo das personagens e na temporalidade do filme que a narrativa ainda não revelou. Com a carta que redefine, sem o explicitar, as coordenadas — quem persegue quem, quem sabe ler, que situação é a repetição de outra? —, Hitchcock mostra-nos, sem nos dizer, que Madeleine é e não é a mulher com quem Scottie fala naquele momento, e que aquele momento é e não é o que parecia ser: concretização adiantada de algo que a carta previa e que entretanto já aconteceu.

É, também, um movimento que o cinema apresenta insistentemente: o de convocar uma carta, dispô-la na maquinação dos correios, organizar o filme em torno do seu funcionamento, para, de algum modo, destituí-la da sua função. Num ensaio sobre a carta no cinema, Serge Chauvin sugere que esta *ficciona*, apenas, quando *não funciona*[1]: o cinema parece irremediavelmente atraído por cartas interceptadas, cartas que chegam tarde, cartas que não chegam ao destino, ou cartas rasgadas e destruídas. A invalidação da carta *enquanto carta* através da sua leitura quando remetente e destinatário estão presentes na mesma cena é, como aqui, uma das formas mais comuns de invalidação da carta no cinema.

2.

Começo de novo, com outra cena: estamos agora numa estação de correios, e a protagonista deste filme — *The Reckless Moment* (*Momento de Perdição*, 1949), de Max Ophüls —, interpretada por Joan Bennett, aguarda a sua vez na fila. Ouvimos

1 «Uma carta aparentemente só ficciona na medida em que ela *disfunciona*, em que põe em causa ou em crise um ou mais elementos da situação de comunicação» (Chauvin *apud* Cloarec 2007: 73).

Fig. 2. *The Reckless Moment*

um diálogo entre o funcionário e uma senhora que pretende enviar um embrulho fora de formato. À recusa do funcionário em aceitar o embrulho, esta responde:

— How do you mean? I did the best I could.
— You did the best you could, but your best is none too good.
— All I want from this post-office is delivery, not philosophy.[2]

É um momento alheio à linha narrativa principal, e aparentemente inscrito apenas na construção do contexto quotidiano (as compras, a ida aos correios) no qual a protagonista será surpreendida com a notícia de jornal sobre o suposto homicídio em que se viu indirectamente envolvida. No entanto, é difícil não ver na relação entre as duas situações — o correio interrompido ou bloqueado e a notícia que chega — uma tensão fundamental, também aqui, para a estrutura do filme de Ophüls. *The Reckless Moment* pode ser descrito como um filme inteiramente centrado sobre o circuito mortal de uma correspondência: cartas privadas são usadas num esquema de chantagem que tem como ponto de partida uma morte e como ponto de chegada o sacrifício do mensageiro (o extraordinário James Mason), que escolhe morrer para devolver as cartas roubadas à sua origem. A pequena cena de ambiente que acabei de descrever é assim particularmente significativa, porque oferece, no seio do filme, a teoria da carta que lhe serve de fundamento. Também aqui o correio

2 — O que quer dizer? Fiz o melhor que pude.
— Fez o melhor que pôde, mas o seu melhor não é suficientemente bom.
— O que espero desta estação dos correios é a entrega, não a filosofia.

não funciona: o exemplo sublinha isso mesmo, oferecendo não apenas uma imagem do filme — a carta roubada e a reposição do circuito, o jornal e a correspondência privada —, como também uma imagem do modo como o filme, suspendendo por momentos a sua narrativa, reflecte sobre si próprio.

Delivery, not philosophy: a alternativa entre entrega e filosofia, entre o funcionamento da comunicação e o espaço para a reflexão e para a teoria, poderia ser apresentada como o primeiro pressuposto deste livro, sobretudo se associarmos estas preocupações ao modo como a literatura se representa através da carta também com a figura da carta *desviada*. Podemos pensar, por exemplo, numa carta do filósofo D'Alembert a Frederico II, que Bernhard Siegert refere para sugerir uma possível definição do literário a partir da carta[3]:

> Essas cartas […] demoraram mais no caminho do que o habitual. Os valorosos funcionários das estações de correios […] que abrem cartas no seu trajecto através da Alemanha (pois não ouso dizer através de França) foram ao que parece mais desejosos do que o habitual de ler para sua instrução, ou talvez para o seu divertimento melancólico, o que um grande rei tem o prazer de escrever a um filósofo aflito, e as respostas do pobre filósofo ao grande rei. Não se pode negar, senhor, que estes funcionários são, em todos os sentidos da palavra, homens de letras [*lettres*], e têm grande curiosidade em examinar o belo. (D'Alembert *apud* Siegert 1999: 13)

Num ensaio sobre o romance epistolar, Janet Altman (1992: 185-187) considerava como a carta é tantas vezes descrita de modos inteiramente opostos, acentuando ora uma ora outra das suas funções e características: as cartas servem para comunicar na ausência, ou acentuam a distância entre remetente e destinatário? Revelam os pensamentos mais íntimos dos seus autores, ou constituem um espaço para a representação e para a encenação? O seu discurso é determinado por quem escreve, ou por aqueles a quem se destina? O seu tempo é o presente da escrita ou o momento da sua leitura? Figura proteica, a carta activa e convoca múltiplas dimensões

3 «A literatura está implicada no diferimento do envio como possibilidade para a interceptação pelos sentidos» (Siegert 1999: 13).

que só podem ser descritas num jogo de polaridades, que o desvio, a demora ou a falha no envio — tudo aquilo que revela, na carta, a possibilidade de não chegar ao destino — tornam visíveis. Desligada da sua função imediata de comunicação, a carta torna-se disponível para revelar as dinâmicas — tempo, espaço, destinação — que põe em marcha enquanto escrita que, jogando com as palavras do *Fedro*, de Platão, «chega a toda a parte» (2000: 121)[4].

3.

Este livro procura assim interrogar, a partir de uma série de leituras de filmes atravessados e dominados por esta figura da escrita, o que acontece quando a carta circula no cinema, abrindo uma nova tensão, que a reflexividade da carta na literatura não previa, entre a sua natureza de figura *visível* e *legível*. Objecto que o filme pode mostrar em campo, circulando no mundo das personagens, a carta é sempre inscrita no cinema em articulação com a sua leitura. E não apenas porque continuamente estes filmes interrogam o envio, a apropriação, o desvio, o atraso e as implicações da autoria ou da recepção de uma carta, mas também porque a leitura da carta convoca sempre as modalidades da máquina fílmica, que ora dá a ler a carta no ecrã, dentro ou fora do mundo do filme (pense-se na dinâmica entre carta e cartão no cinema mudo), ora elide a escrita, substituindo-a ou não por uma voz *off*. Ao longo do livro, serão discutidos exemplos em que a figura da carta funciona simultaneamente como objecto, permitindo a articulação entre filmes diferentes que, de modos também diferentes, lidam com a carta; e como elemento que põe em causa o dispositivo cinematográfico, abrindo caminho para uma reflexão sobre as relações entre cinema e escrita.

A ideia de um livro sobre cartas no cinema parte assim de uma dupla hipótese: por um lado, da convicção de que no diálogo entre escrita e cinema é possível pensar ideias de literatura e ideias de cinema (o modo como o cinema pensa a literatura, quer como espelho, quer como duplo dissonante que coloca o problema das diferenças entre meios de representação); por outro, da ideia de que a carta, enquanto

4 Para uma visão abrangente dos debates em torno da carta na teoria do século XX, a partir da polémica na leitura de *The Purloined Letter*, de Poe, cf. Muller e Richardson (1988).

figura, elemento temático ou elemento estrutural, pode fazer-se eixo dessa relação, apresentando-se ao mesmo tempo como figura da literatura e figura de uma circulação da escrita num regime em que funcionará espectralmente como corpo estranho, ou, mais precisamente, como corpo não reconhecido: desconhecido na morada.

A essa figura, os filmes em análise responderão de modos muito diferentes, mas sempre explorando as polaridades estruturais da carta e articulando a interrogação da sua possibilidade de funcionamento com o funcionamento do próprio filme. O regime da imagem e a sua relação com efeitos de real é necessariamente perturbado pela circulação deste corpo vivo que provoca à sua passagem a sobreimpressão de diferentes temporalidades, vozes e níveis de representação. Em alguns casos, o cinema parece reagir à presença da carta com gestos, sempre problemáticos, de recusa ou de invalidação; noutros, o filme parece reconhecer na carta a complexa espectralidade da sua linguagem, identificando-se com ela e subscrevendo-a. A carta é sempre um fantasma para estes filmes que se deixam por ela assombrar.

O exemplo do filme de Ophüls permite também explicitar uma distinção importante para o desenho deste livro, no que diz respeito à representação da carta no cinema: tal como com o filme de Ophüls, interessará a este livro não perder de vista a natureza temática da representação da carta, respondendo, literalmente, ao título que escolhi. Para isso, o romance epistolar e as suas adaptações cinematográficas não serão aqui modelo: assente sobre a supressão do trajecto (Baptista 1998: 57), a ficção de livro que o romance epistolar instaura, em que livro e correspondência coincidem, pressupõe o sucesso da entrega. Nos filmes de que falarei aqui, como sugeri, será precisamente a incerteza do circuito, o não funcionamento dos correios, a falha na entrega ou a dúvida sobre a possibilidade de uma carta chegar ao destino a permitir uma interrogação das implicações da carta, mesmo quando a carta concorre, como elemento estrutural, para a ficção do filme. É pela resistência que oferece a uma função imediata de comunicação que a carta interessa, aqui, como figura do cinema e de uma relação entre escrita e cinema, e nesse sentido os filmes escolhidos[5]

5 Por estas razões, não considerarei aqui filmes epistolares num sentido mais específico, como *Sans soleil* (*Sem Sol*, 1983) de Chris Marker ou *News from Home* (*Notícias de Casa*, 1977) de Chantal Akerman, para dar dois exemplos particularmente interessantes.

partilham todos um uso narrativo da carta, no qual estará tecida a sua dimensão teórica e reflexiva.

4.

Algumas destas questões gerais serão discutidas de modo mais desenvolvido ao longo do primeiro capítulo, que parte da articulação entre um excerto de um filme de François Truffaut (*Baisers volés — Beijos Roubados* —, 1968) e um excerto de uma carta famosa de Kafka para construir uma oposição entre duas respostas à carta em dois dos grandes filmes do cinema clássico que a tomam como figura central: *A Letter to Three Wives* (*Carta a Três Mulheres*, 1949), de J. L. Mankiewicz, e *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de uma Desconhecida*, 1948), de Max Ophüls. De seguida, dois filmes de Satyajit Ray serão lidos a partir da lógica epistolar que os atravessa, e que tem na figura de Charulata, protagonista do filme homónimo, para quem toda a escrita é uma forma de carta de amor, o seu eixo central. No terceiro capítulo, será a partir de *The Reckless Moment*, de Max Ophüls, e da transformação do gangster interpretado por James Mason num «*homme de lettres*», mais uma vez a partir da sobreposição entre destinação amorosa e epistolar, que a subscrição do cinema de Ophüls à espectralidade da carta será considerada. No quarto capítulo, a partir do confronto entre dois momentos do cinema de Ernst Lubitsch em que o realizador reescreve a famosa cena de revelação da autoria das cartas na peça *Cyrano de Bergerac*, serão consideradas as relações entre a lógica iterativa da escrita e o jogo das personagens, tanto através da associação entre plágio e reconhecimento, presente em Lubitsch e também em Pedro Almodóvar, quanto na troca «postal» de posições das personagens que se enredam no trânsito da escrita. Assombrados pela figura de uma carta que pontua os seus extremos são também dois filmes praticamente contemporâneos que se estruturam em torno da comparação entre a casa e a colmeia: *Uma Abelha na Chuva* (1972), de Fernando Lopes, e *El Espíritu de la Colmena* (*O Espírito da Colmeia*, 1973), de Víctor Erice, que comento no Capítulo 5, ponto de passagem para a conclusão do livro, centrada sobre dois exemplos icónicos e complementares do uso da carta no cinema português.

Sobre *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, José Régio terá dito a Manoel de Oliveira: «sobretudo leia as cartas, leia as cartas» (Bénard da Costa 2008: 106): no sexto capítulo procuro reinterpretar a ideia de um «cinema epistolar» de Oliveira a partir do tratamento da correspondência entre Teresa e Simão no filme de 1978; e no sétimo, mantendo o foco no cinema português, apresento uma leitura da insistente presença da carta em dois filmes de Pedro Costa, que terá como ponto de chegada a descrição do estranho trajecto epistolar que levará um poema apócrifo do poeta Robert Desnos, transformado por uma surpreendente retroversão do checo para o francês no seu «último poema», até à Ilha do Fogo de *Casa de Lava* sob forma de uma canção cantada em crioulo.

5.

Tendo começado no desenho de um programa para uma cadeira de Literatura Comparada sobre a carta na literatura e no cinema por volta de 2008, esta interrogação da representação da carta no cinema foi depois tema, com configurações diferentes, de um conjunto de cadeiras que pude leccionar, primeiro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mais recentemente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi por isso alimentada, ao longo destes anos, pelas discussões com os alunos que foram participando nesses cursos e a quem só posso agradecer o generoso interesse por estes filmes e problemas. Cruzou-se depois, de modo decisivo, com dois projectos de investigação que tive a sorte de coordenar: um sobre as relações entre escrita e cinema e outro sobre formas de espectralidade na literatura e nas artes.

Foi na articulação destes dois projectos que este livro se definiu, conjugando o problema da escrita no cinema com a interrogação do fantasma e da sua inscrição. A carta que circula por estes filmes transporta sempre essas duas dimensões. Devo por isso agradecer também a todos os colegas envolvidos, com quem fui partilhando estas interrogações e com quem tanto aprendi ao longo destes anos sobre estas questões. O projecto *Falso Movimento — Estudos sobre Escrita e Cinema*, que concebi com o Francisco Frazão, contava na equipa com Amândio Reis, Fernando Guerreiro, Filipa Rosário, Francisco Frazão, Jeffrey Childs, João Ribeirete, José Bértolo, Mário

Avelar, Mário Jorge Torres, Rita Benis, Susana Nascimento Duarte e os consultores Adrian Martin, Marc Cerisuelo e Tom Conley. Na equipa do projecto *GHOST*, que coordeno actualmente com José Bértolo, figuram Abel Barros Baptista, Amândio Reis, Bárbara Bergamaschi, Humberto Brito, Joana Matos Frias, Joana Meirim, Joana Mello, Pedro Sepúlveda, além de Margarida Medeiros, que tanto nos ensinou sobre os fantasmas da imagem.

6.

E como estes filmes são feitos de correspondências, ao Abel Barros Baptista, à Ariadne Nunes, à Filipa Rosário, ao Francisco Frazão, ao José Bértolo, à Raquel Morais e à Madalena Matoso agradeço ainda a conversa e a partilha destas magníficas obsessões.

Fig. 1. *Baisers volés*

CAPÍTULO I

Beijos Escritos
(Truffaut, Mankiewicz, Ophüls)

> Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu imagina-la, enquanto a noite cai.
>
> FRANZ KAFKA, «Uma mensagem imperial»

Ida e volta

Numa sequência de *Baisers volés*, de François Truffaut, Antoine Doinel envia uma carta por correio pneumático. É uma carta de despedida: «os nossos sentimentos morrerão da mesma impossibilidade que o amor de Félix de Vandenesse por Madame de Mortsauf». Vemo-lo enviar a carta à noite, percorrendo uma rua de Montmartre até chegar a um marco do correio; a câmara acompanha depois a carta à medida que esta passa, através dos subterrâneos de Paris, por uma intrincada rede de tubos que a levarão até ao outro lado da cidade. Ao amanhecer, vemos a carta a ser aberta pelas mãos de uma mulher e regressamos imediatamente depois à mesma rua. Fabienne Tabard atravessou Paris para entregar pessoalmente a sua resposta, oferecendo-se a Doinel, de comum acordo, por algumas horas: «Olha bem para mim, Antoine. Escreveste-me ontem e a resposta sou… eu».

Tudo nesta sequência, que tomarei como ponto de partida, sugere um padrão especular: na relação entre a carta de Doinel e a sua resposta, o filme estabelece uma série de oposições, contrapondo-as e medindo as suas implicações. Todo o episódio poderia ser descrito como o fazer e o desfazer de uma situação epistolar. A carta de amor de Antoine parece englobar numa só figura ideias de escrita, literatura, distanciamento e projecção: a carta é primeiro encenada através de uma duplicação entre uma voz e um acto de escrita, para, depois de rasgada a sua primeira versão, impor-se apenas como voz *off* sobre o envio nocturno da carta que Doinel efectivamente completa. No percurso subterrâneo da carta, o mapa da cidade é construído pela escrita, através de letreiros com os nomes das ruas pelas quais a carta passa na complexa rede do correio pneumático, a palavra substituindo-se à

Figs. 2-4. *Baisers volés*

imagem, enquanto o processo de transmissão parece gerido por uma máquina anónima, composta por mãos sem corpo. O texto da carta invoca Balzac para afirmar a impossibilidade de contacto ou encontro.

A resposta de Fabienne Tabard contraria esta caracterização passo a passo: se o caminho da carta era subterrâneo e verbal, o percurso até ao apartamento descrito por Fabienne Tabard a Doinel é visual e vinculado à cidade viva e acordada. A sua chegada, aliás, é anunciada pela repetição de um plano de Montmartre, que vemos

Figs. 5-6. *Baisers volés*

primeiro à noite e agora à luz do amanhecer. Invadindo o quarto do jovem com a sua presença, a mulher contrapõe ao amor impossível do romance de Balzac o adultério possível e imediato, respondendo às palavras da carta de amor com o próprio corpo. Já não há voz *off*: a resposta à carta é uma voz sem escrita, a comunicação na ausência é negada pelo encontro dos corpos.

Escrita e corpo

Imediatamente antes da sequência que descrevi, Doinel recebe de Fabienne Tabard uma breve nota e uma gravata. Na nota, Fabienne Tabard conta-lhe uma pequena história:

> Quando andava na escola um professor explicou-nos a diferença entre o tacto e a cortesia. Um homem que está de visita abre por engano a porta de uma casa de banho e descobre lá dentro uma senhora absolutamente nua. Recua

> imediatamente, volta a fechar a porta e diz: «Peço desculpa, minha senhora». Isso é a cortesia. O mesmo homem abrindo a mesma porta e descobrindo a mesma mulher completamente nua retira-se, dizendo: «Peço desculpa, meu senhor». Isso é o tacto. Percebi a tua fuga, Antoine, até amanhã.

É um exemplo claro de uma tensão que atravessa todo o cinema de Truffaut: a oposição entre a palavra e o corpo percorre a sua obra desenhando uma das mais interessantes narrativas do cinema moderno sobre as relações entre escrita e cinema[6]. De *La Sirène du Mississipi* (*A Sereia do Mississípi*, 1969) a *L'Histoire d'Adèle H.* (*A História de Adèle H.*, 1975), de *L'Enfant sauvage* (*O Menino Selvagem*, 1970) a *Les Deux anglaises et le continent* (*As Duas Inglesas e o Continente,* 1971), a alternativa entre escrita e corpo é repetidamente tematizada, como se a impossibilidade de coexistência entre estas duas dimensões, e a tensão por elas gerada, revestisse um valor fundamental para pensar o seu cinema. Já em *Les Mistons* (*Os Insolentes*), de 1957, o filme estabelece uma estranha equivalência entre o postal que os «pirralhos» escrevem em nome do namorado de Antoinette, invejado por eles ao longo de todo o filme, e a aparição, no jornal, da notícia da sua morte na guerra. Se, como se repete enigmaticamente ao longo de *L'Homme qui aimait les femmes* (*O Homem que Amava as Mulheres*, 1977), «os mistérios dos correios são insondáveis», um dos mistérios da carta no cinema de Truffaut é o modo como leva ao extremo a sua função de substituição do corpo e a sua relação com a imagem.

Alguns breves exemplos podem ajudar a tornar esta ideia mais clara: numa das primeiras cenas de *L'Homme qui aimait les femmes*, perante o desaparecimento de uma mulher entrevista numa lavandaria e que tenta em vão perseguir, Bertrand Morane é mostrado a anotar numa caixa de fósforos a matrícula do carro em que a vê entrar, dando início a um périplo em busca do corpo da mulher que o levará a danificar o próprio carro e a atravessar França para a alcançar. Quando Morane se convence — erradamente — de que finalmente encontrou a mulher desejada e a vê entrar num café, a câmara filma-o a destruir a caixa de fósforos e a anotação.

---

6 Em *Imagens em Fuga — os Fantasmas de François Truffaut*, José Bértolo desenvolve uma leitura aprofundada desses contrastes em quatro filmes de Truffaut: *La Mariée était en noir* (*A Noiva Estava de Luto*, 1968), *La Sirène du Mississipi*, *L'Histoire d'Adèle H.* e *La Chambre verte* (*O Quarto Verde*, 1978).

Já numa das primeiras cenas de *Les Quatre cents coups* (*Os Quatrocentos Golpes*, 1959), a mesma oposição é apresentada, comicamente, na sala de aula: quando o professor, voltado para o quadro, escreve o texto da fábula «A Lebre», os alunos nas suas costas levantam-se das carteiras simulando movimentos eróticos; assim que o professor se volta, as crianças sentam-se imóveis e tudo regressa ao normal, apenas para recomeçar quando o professor se vira novamente e retoma a escrita no quadro. As implicações desta cena são claras: é impossível, neste cinema, ver ao mesmo tempo a escrita e o corpo, ou escrever e amar ao mesmo tempo. A conjugação disjuntiva entre essas duas dimensões atravessa todo o cinema de Truffaut, constituindo um verdadeiro eixo de grande parte da sua cinematografia, a ponto de podermos sugerir que as figuras dos homem-livro em *Fahrenheit 451* (*Grau de Destruição*, 1966), as *book people* que em francês são simultaneamente *livros* e *livres* («*hommes livres*») — aqueles que, para assegurar a sobrevivência dos livros num tempo em que estes são proibidos e perseguidos, decoram e destroem livros que passam a encarnar — são a figura extrema desta relação: o corpo é o livro (ou a escrita) ausente. No pólo oposto — como no final de *L'Homme qui aimait les femmes*, em que a publicação do livro autobiográfico de Morane coincide com o seu funeral — é o livro que representa a ausência do corpo[7]. Destas tensões, as cartas que insistentemente circulam pelo cinema de Truffaut são sem dúvida a principal figura. São, também, figura de uma tensão mais ampla, abrangendo uma ideia de cinema.

Um fantasma e o seu contrário

«E além disso eu não sou um fantasma, sou uma mulher, o que é exactamente o contrário»: no exemplo de *Baisers volés* com que comecei, a personagem interpre-

7 Tendo como dupla paixão as mulheres e os livros, a personagem viverá de várias formas a dissociação constitutiva do filme de Truffaut, que o levará à morte. Desde o castigo da mãe que o obrigava, em criança, a ler sem retirar os olhos do livro enquanto ela se passeava nua pela casa até ao seu primeiro encontro com uma prostituta, em que é surpreendido por uma estante vazia de livros, são muitas as reencenações desta oposição. No final, a publicação do seu livro autobiográfico — intitulado, como o filme, *O Homem que Amava as Mulheres* — coincide com o seu funeral, sendo a comparação entre a forma do livro e a do caixão aquilo que fecha o filme, antes de passarmos para os créditos finais que mostram anúncios da publicação do livro de Morane. No cemitério, enquanto a câmara mostra o caixão rectangular de Morane, ouvimos a narradora em *off* dizer: «De tudo isto, restará no fim apesar de tudo alguma coisa, uma marca, um testemunho, um objecto rectangular, 320 páginas em brochura. Chama-se a isso um livro».

tada por Delphine Seyrig cristaliza o conflito no centro deste episódio, contrapondo o seu corpo de mulher à natureza fantasmática da carta de Doinel e da projecção idealizada que Doinel dela fazia. Percebe-se então que a resposta à carta — e a necessidade de uma resposta, mais do que à carta, à própria ideia de carta — se situa precisamente nesta clivagem. Recusando a carta, o filme parece restaurar a presença e a visibilidade de um corpo, e nesse sentido o jogo entre a carta e a sua resposta neste momento do filme de Truffaut funciona não apenas narrativamente, ou tematicamente, mas identifica uma tensão com a ideia de presença que não pode deixar de se estender ao meio de representação.

Coloco então uma primeira hipótese: a de que este excerto de Truffaut ilustra exemplarmente uma resposta que o cinema dá à carta, e às implicações da carta, convocando-as para de certo modo as procurar invalidar. De certo modo, apenas: é impossível ver hoje *Baisers volés*, e esta sequência com Delphine Seyrig, sem ter a percepção de que quem ali fala é, também, um fantasma, e não só por sabermos que Delphine Seyrig morreu em 1990.

Podemos pensar a questão a partir de uma famosa conversa entre Bernard Stiegler e Jacques Derrida, conduzida dez anos depois da participação de Derrida no filme de Ken McMullen, *Ghost Dance* (1983). Revisitando a experiência desse filme em que contracenava com a actriz Pascale Ogier, Derrida conta:

> Mas imagine qual terá sido a minha experiência quando, dois ou três anos mais tarde, sendo que Pascale Ogier, nesse intervalo, tinha morrido, voltei a ver o filme nos Estados Unidos, a pedido de alguns estudantes que queriam discuti-lo comigo. De repente, vi o rosto de Pascale, que eu sabia ser o rosto de uma mulher morta, aparecer no ecrã. Ela respondia à minha pergunta: «Você acredita em fantasmas?» Olhando-me praticamente nos olhos, ela disse-me outra vez, no grande ecrã: «Sim, agora acredito, sim». Agora quando? Vários anos depois, no Texas, tive a sensação perturbadora do regresso do seu fantasma, o fantasma do seu fantasma que voltava para me dizer — a mim, aqui, agora: «Agora… agora… agora, quer dizer, nesta sala escura noutro continente, noutro mundo, aqui, agora, sim, acredita em mim, acredito em fantasmas».

> Ao mesmo tempo, sei que quando Pascale disse isso pela primeira vez, quando repetiu a frase no meu escritório, a espectralidade já estava em acção. Já lá estava, ela já dizia isso, e ela sabia, tal como nós sabemos, que mesmo se ela não tivesse morrido nesse intervalo, um dia, seria uma mulher morta a dizer «estou morta», ou «eu estou morta, eu sei do que falo aqui onde estou, e olho para ti [*je te regarde*]». (Derrida e Stiegler 1996: 135)

Tal como com a imagem de Pascale Ogier, aquilo que perturba o espectador ao ver Delphine Seyrig, de frente para a câmara, pedindo que se olhe para ela, a afirmar ser o contrário de um fantasma, é a consciência daquilo a que Laura Mulvey, em *Death 24x a Second,* chamou a «relação incerta do cinema com a vida e com a morte»[8]. O mais interessante, aqui, é que essa perturbação — a espectralidade em acção, usando a expressão de Derrida — não se desvincula da perturbação activada pela carta de Antoine, que Fabienne Tabard se propõe exorcizar — ou desactivar — com a sua presença. O filme confronta-se, a partir da carta, com a sua própria ontologia. No fundo, parecem assombrar este confronto entre a carta e a sua resposta concepções de cinema desde o seu início em permanente competição: um cinema orientado para efeitos de real e de presença e um cinema reino das sombras, império dos fantasmas.

Desnudar-se diante dos fantasmas

Recupero a descrição que Kafka faz da carta de amor na correspondência com Milena, invocada também por Derrida em *Ghost Dance*:

> A fácil possibilidade de escrever cartas de certeza — de um ponto de vista simplesmente teórico — que trouxe ao mundo uma terrível dilaceração das almas. É que se trata de uma comunicação com fantasmas, e não apenas com o fantasma do destinatário, mas também com o nosso próprio fantasma que, invo-

8 «Ver a estrela no ecrã nas retrospectivas que se seguem à sua morte é também ver a relação incerta do cinema com a vida e a morte. Tal como o cinema anima os seus fotogramas fixos, também traz de volta à vida, sob a forma de fósseis perfeitos, quem quer que tenha gravado, da grande estrela ao figurante fugaz» (Mulvey 2006: 18).

luntariamente, se desenvolve na carta que se está a escrever ou mesmo numa sequência de cartas, em que uma carta confirma a outra e pode invocá-la como testemunha. Como é que se teve a ideia de que as pessoas podem conviver umas com as outras através de cartas? Pode pensar-se numa pessoa que está longe e pode compreender-se uma pessoa que está perto, tudo o resto ultrapassa as forças humanas. Mas escrever cartas quer dizer desnudar-se diante dos fantasmas, coisa de que eles estão avidamente à espera. Beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas bebem-nos durante o caminho. É com este alimento abundante que eles se reproduzem de maneira tão incrível. A humanidade sente isso e luta contra isso, inventou o comboio, o automóvel, o aeroplano, para eliminar tanto quanto possível o fantasmático entre as pessoas e conseguir o trânsito natural, a paz das almas, mas já não há remédio, trata-se, manifestamente, de invenções a que se chegou já durante a queda, o campo oposto é muito mais tranquilo e forte, depois dos correios, inventou o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fios. Os espíritos não vão morrer de fome, mas nós vamos perecer. (Kafka 2018: 214)

A carta de Kafka, uma das mais perturbadoras descrições da epistolaridade, é também uma caracterização da escrita: Kafka descreve «o nosso próprio fantasma» a desenvolver-se involuntariamente «na carta que se está a escrever ou mesmo numa sequência de cartas» e a dirigir-se ao fantasma do destinatário. Podemos ler este texto como uma descrição do vínculo entre carta e literatura. Não apenas por ser essa uma questão fundamental para a obra de Kafka, e para o difícil estatuto da sua correspondência, mas também pelo modo como, no texto, fantasma e escrita são associados numa caracterização moderna da despersonalização pela escrita, ou de apagamento do sujeito no acto de escrita (diríamos, nos termos da carta: devorado pela escrita), assinalado na sugestão de um «comércio» (comunicação, tráfico, comércio: *Verkehr*, no texto alemão) com o próprio fantasma: reflexividade retorcida que instaura um regime de sentido duplo, segundo o qual a mão que escreve gera o fantasma que se comunicará, apenas, com outro fantasma. No intervalo espacial e temporal aberto pelas cartas, uma dimensão fantasmática é inevitavelmente evocada. Nasce aí a conhecida oposição entre duas ordens de invenções: de um lado, as tecnologias de transporte, que aproximam o corpo e permitem o toque; do outro, um exército de fantasmas

equipado, desde sempre, com cartas, rádio e telefones. Deleuze, em *L'Image-mouvement*, sugere, a propósito de *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*, 1974), de Wim Wenders, e da escolha por parte do fotógrafo da viagem *contra a fotografia*, que a segunda série se poderia prolongar com a fotografia e o cinema (Deleuze 1983: 142).

Toda a sequência de *Baisers volés* é construída sobre estas oposições. Truffaut concentra em poucos minutos algumas das questões centrais para o funcionamento da carta no cinema, identificando a fundamental tensão deste diálogo entre meios de representação que tomo aqui como tema.

Duas respostas

A configuração deste problema pode ser pensada a partir de dois filmes praticamente contemporâneos e inteiramente construídos a partir de motivos epistolares: refiro-me a *Letter from an Unknown Woman*, de Max Ophüls, e *A Letter to Three Wives*, de Joseph L. Mankiewicz. São casos que assinalam de forma particularmente clara o interesse do cinema clássico pela circulação da escrita[9], permitindo uma interrogação das convenções da representação epistolar, com sua elaborada articulação entre voz *off* e *flashback*. Como tem sido frequentemente assinalado, nestes dois filmes estas convenções são levadas aos seus limites, e gostaria de sugerir que esse questionamento das formas está directamente ligado à figura da carta. A ideia de uma separação entre voz e corpo é especialmente relevante para ambos — quer na forma de uma enunciação sem corpo, como em *A Letter to Three Wives*, quer como carta póstuma em *Letter from an Unknown Woman*. Por estas razões, é possível ver também nestes filmes uma resposta do cinema à carta, em que ideias de escrita e de cinema são questionadas e postas em confronto. Mais precisamente, como tentarei sugerir, podemos ver nestes dois filmes duas respostas opostas à carta que orientarão, em alternativa ou em tensão dinâmica, as leituras de filmes que proponho neste livro: negação e subscrição.

9 A presença tão intensa de estruturas epistolares no cinema de Hollywood deve muito ao trabalho de argumentista de Howard Koch, que parece ter tido particular interesse na carta e nas suas implicações. Além de *Letter from an Unknown Woman*, foi responsável pelo argumento de dois outros grandes «filmes de cartas»: *The Letter* (*A Carta*, de William Wyler, 1940) e *The Thirteenth Letter* (*Cartas Envenenadas*, de Otto Preminger, 1951). *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), provavelmente a sua colaboração mais famosa, tem também numa carta nunca lida o seu elemento decisivo.

Figs. 7-10. *A Letter to Three Wives*

Recepção

Começo com *A Letter to Three Wives*. Na famosa cena em que a carta chega ao seu destino, as três mulheres estão a partir num barco para uma excursão de um dia. A carta de Addie Ross chega, pela mão de um carteiro, quando estão prestes a embarcar. As três lêem-na em conjunto, enquanto a voz de Addie se ouve em *off*, duplicando a escrita e fazendo um anúncio perturbador: «Fugi com um dos vossos maridos». Depois de momentos de hesitação, as mulheres obedecem às ordens do capitão do barco e sobem a bordo. Quando o barco se prepara para partir, as três permanecem no convés, lançando um olhar demorado e angustiado a uma cabine telefónica na margem.

Uma imagem desta carta já tinha sido apresentada ao espectador no genérico inicial, todo construído em torno desse objecto-chave para o filme; o seu estatuto de objecto narrativo, porém, define-se neste momento. É também aqui que o filme revela depender inteiramente dos princípios da comunicação epistolar. Fá-lo de

Fig. 11. *A Letter to Three Wives*

forma indirecta: se a carta, através da sua presença física e da sua leitura, se apresenta inicialmente como um elemento aparentemente circunscrito no espaço do filme, os seus efeitos serão impossíveis de delimitar. Ao nível da narrativa, a carta de Addie Ross coloca uma questão (*a qual dos maridos se refere?*) que permanecerá sem resposta até ao final. E através de uma série articulada de deslocamentos, os dois elementos tradicionalmente associados à representação de cartas no cinema clássico (a voz *off* e o *flashback*) serão no filme separados da sua origem, ainda que dela dependam: a voz paira sobre o filme muito para além desta cena da carta, os *flashbacks* serão activados por reminiscências das três personagens. Deste modo, a cena descrita introduz a tensão mais significativa do filme (que reencontraremos na caracterização de *Letter from an Unknown Woman* como uma «dupla carta», Cavell 1996: 108): a tensão entre a carta dentro do filme e a carta como dispositivo estruturador de um filme que, a partir do seu título, sugere uma sobreposição com a carta-objecto que contém[10].

Telefone

Permitam-me perseguir outro aspecto da cena descrita. É tentador, na sequência da leitura da carta de Kafka, que alinhava correios e telefone na mesma linhagem espectral, observar a oposição entre carta e telefone que aqui se constrói à luz de

10 Marc Vernet sugere haver já uma duplicação no facto de o circuito da carta (escrita na ausência dos destinatários e recebida na ausência do remetente) replicar o funcionamento do dispositivo cinematográfico (1988: 114).

uma sugestão feita por Tom Gunning: «Se o telefone não existisse, o cinema teria de o inventar» (2004: 24). O telefone é uma figura exemplar da afinidade do cinema com a tecnologia, ou com a interacção das tecnologias enquanto produto da modernidade. Representa, assim, algo intrinsecamente cinematográfico, evidenciando, por contraste, o carácter literário da carta. Esta cena estabelece claramente a entrada de *A Letter to Three Wives* naquilo a que poderíamos chamar um «modo epistolar»: a partir do momento em que o barco deixa a margem, o filme sujeita-se à temporalidade da carta. A divisão entre carta e telefone torna-se assim uma divisão entre diferimento e imediatismo, estabelecendo a temporalidade particular que estruturará a narrativa até ao regresso do passeio anual. Os três *flashbacks* que compõem o filme ocorrem neste intervalo, transformado pela carta de Addie num tempo suspenso de espera e retrospecção. Durante a tarde, uma das esposas descreverá o comportamento das três — ansiosas e tensas, lançando suspeitas entre si — como se de personagens «de um filme sobre uma prisão de mulheres» se tratasse. Até regressarem ao cais, *A Letter to Three Wives* está do lado da carta.

Esta cómica separação dos meios de comunicação contribui para reforçar a carta como forma de adiamento. No entanto, numa visão mais abrangente, o telefone não pode ser totalmente dissociado da escrita. Se atentarmos no papel que a rádio desempenhará durante o segundo *flashback*, em que Rita vê o seu casamento ameaçado simultaneamente pelo seu trabalho de escrita para programas radiofónicos e por Addie Ross, começamos a compreender como a família da comunicação fantasmagórica interage no filme. O que as cartas, a rádio, o gira-discos e o telefone parecem ter em comum em *A Letter to Three Wives* é a sua ligação a uma voz sem corpo.

Numa passagem de *Le Côté de Guermantes*, Proust descreveu admiravelmente o telefone como uma instância espectral de separação entre corpo e voz:

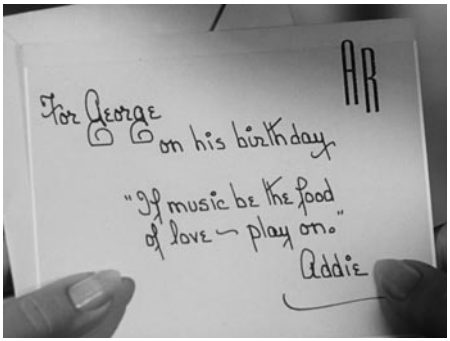
> após alguns momentos de silêncio, ouvi de súbito aquela voz que eu erradamente julgava conhecer tão bem, pois até então, cada vez que a minha avó havia conversado comigo, eu sempre acompanhara o que ela me dizia na partitura aberta do seu rosto, onde os seus olhos ocupavam considerável

> espaço, mas a sua própria voz escutava-a eu hoje pela primeira vez. E como essa voz me parecia assim mudada em suas proporções, desde o instante em que era um todo, e me chegava assim sozinha e sem o acompanhamento dos traços do seu rosto, eu descobri o quanto ela era doce; […] Era doce, aquela voz, mas também como era triste […]. Eu gritava «Avó, Avó», e desejaria beijá-la; mas apenas tinha perto de mim aquela voz, fantasma tão impalpável como o que viria talvez visitar-me quando a minha avó estivesse morta. (s/d: 130-131)

A experiência do telefone, ainda não naturalizada, é uma experiência da morte, fantasmagórica e inquietadoramente estranha. O telefone parece funcionar como um marcador da mesma polaridade que, segundo Janet Altman, no estudo que referi na introdução, é constitutiva da situação epistolar: a que opõe a carta como *ponte*, aproximando os dois pólos da comunicação, à carta como *barreira*, denunciando ou produzindo a sua separação (Altman 1982: 186). Separada do rosto e da sua legibilidade, esta voz torna-se a voz dos mortos. Michel Chion analisou esta passagem do romance de Proust como um exemplo de voz acusmática[11], sugerindo que, no cinema, um efeito de estranheza semelhante parece estar ligado ao dispositivo da voz *off* (1999: 32). Como sublinhou Mary Ann Doane (1980: 35), a separação da voz da sua fonte através de efeitos de voz *off* ou voz *over* implica, no cinema clássico, o risco de «expor a heterogeneidade material» do meio; um risco que é frequentemente encoberto pela integração desta voz no quadro narrativo e pela sua ancoragem a um corpo visível[12]. Em *A Letter to Three Wives*, esta ancoragem é provocadoramente negada. A voz *off* de Addie nunca será ligada a uma imagem: no primeiro *flashback*, vemos dela um braço, apenas; no segundo, uma nota manuscrita a acompanhar um presente de aniversário; no terceiro, por fim, a imagem de Addie é uma fotografia emoldurada em cima de um piano, de que a câmara mostra

11 Chion descreveu a voz acusmática como uma voz cuja origem é impossível identificar e que perde o seu poder quando essa origem é revelada e representada no ecrã.

12 Uma leitura da voz *off* feminina no quadro da teoria feminista, incluindo alguns destes exemplos, pode ser encontrada em Sjogren 2004.



Figs. 12-14. *A Letter to Three Wives*

o verso. Permanentemente fora de campo, a sua voz parece pairar sobre e à volta do espaço do filme, sem fonte visível[13].

Em *A Letter to Three Wives* e *Letter from an Unknown Woman*, este quadro complica-se, pois a perturbação da relação da voz com o corpo parece depender de um terceiro elemento: a circulação da escrita. Se as cartas são tipicamente representadas através de estratégias de voz *off*, podemos perguntar o que acontece quando são as cartas a bloquear o caminho para a reintegração da voz e da imagem. De modos muito diferentes, estes dois filmes associam a escrita de cartas a uma negação da imagem. Gostaria de sugerir que, nestes casos, a ancoragem problemática da voz depende mais da presença da escrita do que da ausência de um corpo; ou, talvez, que o efeito de estranheza que as vozes acusmáticas destes filmes suscitam resulta do facto de que a sua fonte é uma ausência *em forma de carta.*

13 Trata-se, na distinção inglesa, de uma voz *over*, tal como a voz da carta póstuma de Lisa no filme de Ophüls.

Reconhecimento

O reconhecimento é o tema central da *Carta de uma Desconhecida* de Stefan Zweig. Torna-se um *leitmotiv* ao longo da confissão da mulher, para quem ser visível implica ser reconhecido como uma imagem duradoura através da inteligibilidade da memória. Na história do escritor que chega a casa para encontrar a carta de uma mulher desconhecida e anónima que, na hora da morte, confessa ter vivido sempre apaixonada por ele e ter sido sucessivamente esquecida, o problema do reconhecimento é associado à visibilidade do seu corpo. Tem sido frequentemente observado que a diferença fundamental entre o argumento de Ophüls/Koch e o texto que adapta é a incapacidade do homem para se recordar da mulher que lhe escreve. Žižek, por exemplo, resume brevemente este ponto de vista:

> O que é especialmente interessante aqui é a diferença entre o filme e a história de Zweig, uma diferença que confirma a superioridade do filme (e assim refuta o lugar comum sobre a «vulgarização» de Hollywood de obras-primas literárias). No conto, o pianista recebe a carta, lê-a e lembra-se da mulher apenas em alguns flashes nebulosos — ela simplesmente não significava nada para ele. (1991: 118)

Robin Wood, ao enumerar as principais diferenças da adaptação, constata o mesmo: «Stefan, mesmo no fim, nunca conseguirá lembrar-se de Lisa, e a carta dela não tem qualquer efeito discernível na sua vida» (1998: 203). E, no entanto, a ideia de um «efeito discernível» é o foco problemático dos últimos parágrafos da novela: se é verdade que o escritor é incapaz de formar uma imagem da mulher, o texto termina com uma percepção imaterial de «uma morte» e de «amor imorredoiro» que não deve ser descurada. Parece-me ajustada a sugestão de Avrom Fleishman de que «ao fazer com que o protagonista parta em direcção à morte, o final do filme representa a retórica metafísica de uma transacção com os mortos» (2004: 150). Comércio de fantasmas, também aqui: a complexa interacção entre a rememoração e o reconhecimento na novela é essencial para compreender a resposta do filme à sua fonte.

É preciso ter em conta que estes dois filmes são adaptações de textos que já lidam com o motivo epistolar. Em *A Letter to Three Wives*, é surpreendente verificar como o filme reforça a situação epistolar criada por John Klempner — a começar pela ideia-chave do filme, a invisibilidade de Addie Ross, que se diz ter sido uma sugestão do produtor Sol Siegel (Mérigeau 1993: 99). E o filme de Ophüls é construído a partir de um texto que tem já uma estrutura dupla, situando o longo e ininterrupto texto-carta no interior de um brevíssimo quadro narrativo que questiona abertamente os efeitos da sua leitura. Parece-me que este aspecto não pode ser separado da questão do reconhecimento, porque a novela, numa série de duplicações, representa a escrita através da escrita, enquanto coloca um escritor na posição de leitor. A primeira coisa que nos é dita sobre R., o romancista, é que se recorda do próprio aniversário apenas quando olha para a data de um jornal. É uma premonição da forma como a carta o levará a sentir «uma morte». Mas é também uma sugestão de que a este homem pode aplicar-se a advertência de Theuth, no *Fedro* de Platão: «sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais» (2000: 121). Em qualquer dos casos, a novela parece interrogar as possibilidades e limitações da escrita.

Esta é a questão que domina o final do texto, quando a moldura descreve a reacção do escritor à leitura da carta anónima:

> Com as mãos trémulas, pousou a carta. Depois, ficou demoradamente reflectindo. Uma qualquer recordação, confusa, assomou; de uma garota de uma casa vizinha, de uma jovem, de uma mulher numa discoteca, mas uma recordação vaga e confusa assim como uma pedra no fundo da água corrente cintilante e informe estremece. Sombras de cá para lá, sem formar todavia qualquer imagem. Experimentou recordações do sentimento sem porém se lembrar. Para si, era como se tivesse sonhado com todas essas formas, frequente e profundamente, porém apenas sonhado.
>
> O seu olhar caiu por fim sobre a jarra azul à sua frente em cima da secretária. Estava vazia, pela primeira vez vazia, desde há anos pelo seu aniversário. Ficou

> estarrecido: para si era como se de repente uma porta se abrisse brusca e invisivelmente e uma corrente de ar frio brotasse de um outro mundo e invadisse o seu espaço de tranquilidade. Sentiu uma morte e sentiu amor imorredoiro: do fundo da sua alma irrompeu algo e pensou na mulher invisível com paixão, sem lhe vislumbrar o corpo, como numa melodia distante. (Zweig 2008: 63)

O escritor é incapaz de recordar. A sua incapacidade para ver é descrita como uma incapacidade para formar uma imagem inteligível a partir de imagens dispersas (princípio, meio e fim: a criança, a rapariga, a mulher), unificando-as num todo. A tensão entre a impressão fugidia do seu corpo e a resistência da memória que atravessa a novela regressa aqui na oposição entre a corrente e a pedra informe: imersa no tempo, a imagem dela é para ele inatingível. Apesar disso, depois de caracterizar a cegueira do escritor, o texto desloca-se para um acto de percepção: o olhar do homem recai sobre a jarra em cima da secretária, e este apercebe-se da ausência das flores brancas, a que a leitura da carta atribuiu sentido. No mesmo gesto, o olhar do homem confere ao vaso uma função metonímica (*as flores brancas eram trazidas por ela*) e estende o seu vazio a um corpo ausente, agora imagem de morte: o escritor pensa na mulher invisível (*die Unsichtbare*, no texto alemão) como um fantasma sem corpo, a sua existência reconhecida apenas na sua negação (desmaterializada: um pensamento sem corpo, um som distante). Só numa figuração negativa, reverso da imagem, pode ter lugar este reconhecimento da morte, trazido por uma carta póstuma.

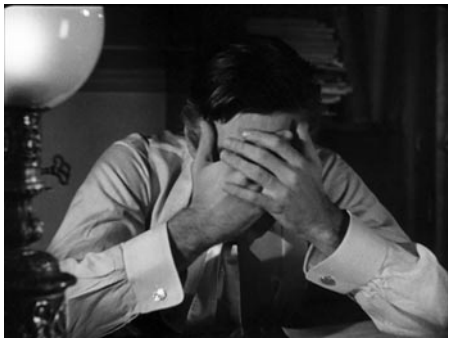
É este o problema que o texto de Zweig coloca ao filme de Ophüls, tanto no que respeita à representação da carta quanto à relação do filme com a sua fonte. Se o efeito desta leitura póstuma é uma figuração negativa e esvaziada, como pode o filme mostrar o que o texto recusa? E como podemos articular a voz *off* que o percorre com o jogo entre escrita e imagem? São questões centrais para a obra de Ophüls, que, segundo Marie-Claire Ropars, «reivindica, ao mesmo tempo, a referência à Literatura e a autossuficiência do filme» (1993: 14). *Letter from an Unknown Woman* representa claramente este conflito articulando o destaque dado à materialidade da carta através de cenas cuidadosamente encenadas de escrita e leitura com um uso extremamente complexo das convenções do *flashback* que constrói, dentro do filme,

Fig. 15. *Letter from an Unknown Woman*

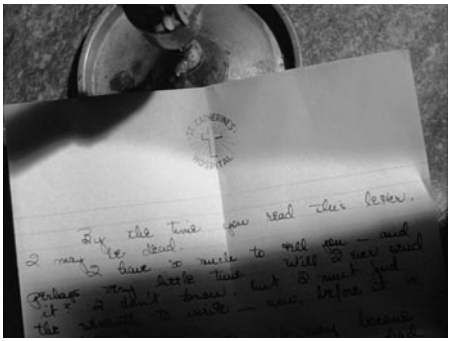
o «filme» da carta de Lisa. Nele, a mulher desconhecida tem não apenas um nome, mas também um rosto. Se a novela de Zweig é a história de um reconhecimento negativo e fora de tempo, no filme de Ophüls é a própria carta a tornar possível o que aí era impossível: o protagonista, recordando, pode finalmente agir em resposta à carta. Stefan é retido, atrasado, pela leitura da carta, que o faz esquecer a hora prevista para a sua fuga de casa, e é levado por ela a sacrificar-se no duelo final.

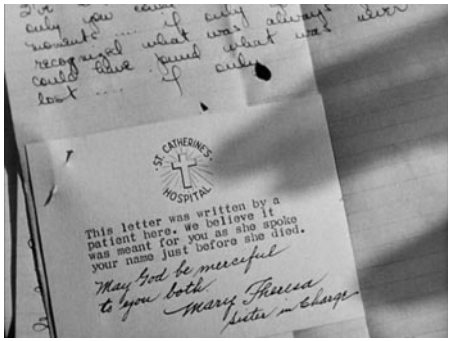
Palíndromo

Não devemos, porém, concluir precipitadamente que o filme responde à negação da imagem na novela de Zweig através dos seus *flashbacks*, precisamente porque as imagens da história de Lisa que vemos ao longo do filme são claramente enquadradas pela escrita. V. F. Perkins chamou a atenção para o facto de o filme ter um pa-



Figs. 16-17. *Letter from an Unknown Woman*





Figs. 18-19. *Letter from an Unknown Woman*

drão palindrómico — o início e o fim são marcados por repetições simétricas, como quando Stefan, imediatamente antes da leitura da carta, cobre os olhos com as mãos, ao lavar a cara, e volta a cobri-los quando chora depois da sua leitura. Diz Perkins: «O efeito é sublinhar o modo como a história de Lisa está contida dentro da história de Stefan, para reforçar a percepção de que a carta de Lisa é a moldura dentro da qual podemos ter acesso aos acontecimentos do passado» (2000: 46).

Gostaria de aprofundar esta ideia, que me parece importante para compreender a relação entre a carta e a sua moldura, centrando-me no modo como o filme introduz a duplicação entre escrita e voz *off*. A carta é entregue a Stefan pelo seu mordomo mudo, quando chega a casa e dá instruções para a sua partida durante a noite, de modo a evitar o duelo para que fora desafiado. Stefan anda pelo quarto, atira a carta para cima da secretária, leva-a depois para perto do lavatório e inclina-se para lavar o rosto com água. Nesse momento, ao reabrir os olhos, fixa-se na frase de abertura da carta, que o leva a imobilizar-se e a concentrar-se no texto: «à hora em que leres esta carta, eu poderei já ter morrido». Lemos esta frase no corpo da carta através de um grande plano e ouvimo-la logo depois quando Stefan se aproxima da secretária para iluminar a carta com o candeeiro e retoma a leitura. Só nesse segundo momento, quando ouvimos a frase de abertura sem a lermos na carta, o *flashback* é activado. A voz entra assim em acção como uma duplicação diferida da escrita, parecendo comandar a introdução do filme do passado de Lisa.

Há apenas dois planos no filme em que o texto de Lisa é legível no ecrã, como inscrição ao mesmo tempo verbal e visual: o começo da carta foi o primeiro. Reencontraremos uma imagem legível desta carta, e a duplicação de texto e voz, apenas

no final do último *flashback*. As últimas palavras ditas por Lisa (*If only…*), interrompidas pela morte enquanto ela as escreve[14], funcionam como *raccord* para um plano sem voz das mesmas palavras na última folha da carta, agora na secretária de Stefan, escritas à mão por Lisa e seladas pela notícia da sua morte, batida à máquina pela madre superiora. A estrutura constrói efectivamente um palíndromo, nos termos de Perkins, ou um quiasmo: a voz que dobra a carta ouve-se, num primeiro momento, *depois* de lermos as palavras no plano; e, no fim, *antes* de vermos na carta a inscrição das últimas palavras de Lisa, criando assim uma moldura forte para o *flashback* de Lisa, que o filme abre e encerra gradualmente, como num ritual de passagem de uma dimensão a outra. A carta — no trânsito que activa entre texto dito e texto lido, entre visibilidade e legibilidade — é o elemento de mediação entre os dois tempos e os dois espaços. O encontro impossível entre Lisa e Stefan — separados pela morte — acontece através da carta.

Ophüls parece responder deste modo ao problema da invisibilidade no texto de Zweig, conjugando duas dimensões distintas e incompatíveis: o *flashback* da narrativa de Lisa, tal como contado por ela, e o tempo da leitura da carta, no escritório de Stefan. Porque se o corpo de Lisa foi constantemente mostrado ao longo do *flashback*, e se o seu nome foi literalmente gritado aos nossos ouvidos, o que Stefan realmente parece ver durante toda a sua leitura é apenas o texto de Lisa: uma carta escrita. A construção irónica de *Letter from an Unknown Woman* parece assim representar a cegueira do seu protagonista através do nosso excesso de visão — extraordinária resposta ao regime iconoclasta da desconhecida de Zweig, que recusa ao seu destinatário qualquer fotografia sua. É também o reverso do que acontecia noutro conto famoso de Zweig, «A Colecção Invisível», em que o coleccionador cego contempla, sem saber, as folhas em branco que substituíram as suas preciosas gravuras:

14 Ropars descreve a imagem de Lisa a escrever como o único momento em que o «gesto gráfico» suprimido toma conta do filme, estabelecendo um «falso *raccord* declarado» entre a leitura e a escrita como ponto de tensão entre o texto e o filme (1993: 15).

> Um calafrio percorreu-me todo o corpo quando vi aquele velho a fazer o panegírico de uma folha em branco. E quando me mostrou, com rara precisão, marcas de coleccionadores, que só existiam na sua imaginação, pareceu-me, de repente, que assistira a uma cena de bruxedo. […] Não, não posso exprimir o efeito fantasmagórico desta parada de centenas de bocados de papel que, na imaginação daquele pobre homem, tinham uma realidade surpreendente, a tal ponto que ele mos descrevia, uns após outros, sem a menor hesitação e nas suas íntimas minúcias. (Zweig s/d: 179-180)

Em *Letter from an Unknown Woman,* só no final da leitura da carta a morte de Lisa é revelada como tendo já acontecido. A sua voz, que dominou o filme e funcionou, como vimos, como elemento de transição entre a escrita e as imagens, manifesta nesse momento o seu estatuto paradoxal: a voz é a escrita que sobreviveu ao corpo de Lisa. Numa torção elaborada da estrutura da voz acusmática que não encontra um corpo que lhe corresponda, a voz póstuma de Lisa é uma voz ancorada unicamente numa carta, figura de ausência que o filme apaixonadamente exibe e subscreve.

Carta extraviada

Regresso por um momento a *A Letter to Three Wives*, para me concentrar na sua célebre voz *off*. Inicialmente apresentada como uma narradora omnisciente, Addie Ross revela-se primeiro personagem do mundo ficcional que descreve e é depois despojada do poder que parecia deter: a sua carta acaba por ser invalidada por acontecimentos que não podia prever. «Um homem pode mudar de ideias», diz Porter na cena final: o marido com quem ela efectivamente iria fugir regressou a casa em vez de apanhar com ela o comboio. Determinando a reversão cómica do filme, este movimento é decisivo para a caracterização da temporalidade epistolar do suposto conhecimento de Addie.

O filme começa com um plano fixo de um comboio a sair de uma estação junto ao rio. Ouve-se a voz de uma mulher:

Fig. 20. *A Letter to Three Wives*

> Em primeiro lugar, todos os incidentes e personagens desta história podem ser fictícios, e qualquer semelhança consigo, ou comigo, pode ser mera coincidência.

O aviso subverte imediatamente várias convenções: abre com os seus verbos um regime de possibilidade numa declaração destinada habitualmente à sua negação e é lida por uma voz que, se aparece como narradora nos primeiros minutos do filme, logo se revela, como dizia, também personagem, denunciando a construção paradoxal dos seus movimentos dentro e fora do mundo ficcional. Revela também uma função que a voz de Addie irá manter consistentemente ao longo do filme: ao dizer um texto que habitualmente encontramos escrito, parte integrante dos créditos finais, apresenta-se como uma voz que duplica ou substitui a escrita. E não apenas a sua escrita: no final do filme, a voz de Addie será ouvida sobre um texto que claramente não é seu.

Retrospectivamente, este início tão singular pode ser visto, porém, como o momento em que a carta de Addie Ross é enviada. Não sendo clara de início, esta possibilidade vai sendo confirmada por vários elementos da narrativa. Sabemos, por exemplo, que Addie vendeu o carro antes de sair da cidade; e que Porter foi visto na estação nessa manhã. O início do filme descreve aquilo que, como se verá, são na verdade dois movimentos de direcção contrária, correspondentes aliás às linhagens da carta de Kafka: o comboio parte com Addie enquanto a carta é enviada para as esposas — tal como a morte em *Carta de uma Desconhecida,* a partida de Addie é condição para o envio. Daqui decorre a temporalidade peculiar do conhe-

cimento de Addie: a sua voz sabe, podemos arriscar, apenas o que a carta sabe; a carta funciona na sua ausência e a sua acção limita-se às suas consequências. Os regressos periódicos da voz ao longo do filme estão todos mais ou menos directamente vinculados às implicações e aos efeitos da carta. E a insistência do argumento na invisibilidade do corpo é uma forma de afirmação negativa: a voz inscreve no filme uma assombração — eco e duplo da sua carta, presença da sua ausência, fantasma epistolar.

É possível, então, ler a inversão final do enredo como a dissipação desta presença fantasmagórica, tal como no exemplo inicial de Truffaut. O circuito desta carta iniciou-se levantando o problema da identificação do seu destinatário (*a que esposa se destina?*). As três mulheres passarão do reconhecimento de que pode tratar-se de qualquer uma delas (*as três são destinatárias*) para a reafirmação do seu casamento (*nenhuma é destinatária*). Os três *flashbacks* revelam o quanto Addie é uma sombra para os casamentos destas mulheres; no entanto, é através da dúvida instilada pela carta, que parece assim falhar o alvo, que o filme se aproxima, quando o barco regressa à margem, de uma estranha versão de uma *remarriage comedy*, nos termos de Stanley Cavell (1984), na qual a ameaça ao casamento é ultrapassada através da revisão de um passado em aberto. A condição necessária, no filme, para a reconfirmação do casamento é a presença do corpo: «But how? You're here!», exclama Debbie olhando para Porter. Cartas e corpos, mais uma vez, parecem excluir-se mutuamente.

Figs. 21-22. *A Letter to Three Wives*

Com a revelação final de que nenhum marido, afinal, fugiu com Addie, a carta transforma-se, ao mesmo tempo, numa carta que não pode ter resposta (Addie não deixou morada) e que não pode ser entregue: é agora, na expressão inglesa, uma *dead letter*. Addie é referida pelas três amigas como «*the dear departed*» — ao mesmo tempo ausente e defunta. No salão de baile, ainda com o engano por esclarecer, Rita comenta ao ver a tensão que domina o grupo de amigos: «Está um ambiente fantástico e relaxado nesta mesa, é como se houvesse um cadáver aqui debaixo». Com o esclarecimento final, todos abandonam a mesa e a assombração dissipa-se: a voz sem corpo de Addie regressa com o famoso plano do copo vazio a cair sozinho, quebrando-se sobre a mesa, apenas para se despedir. A comédia reafirma a presença no mesmo gesto com que recusa esta carta que dominou o filme como um fantasma acusmático e que agora o remata com a sua assinatura espectral.

Subscrição

Podemos então voltar ao final de *Letter from an Unknown Woman* e ao problema da sua voz *off*. Como vimos, as vozes que acompanham estas cartas estão vinculadas à ausência constitutiva dos seus autores. No final de *A Letter to Three Wives*, com o esvaziamento do poder da carta, a voz de Addie sai de cena, mesmo que para isso não tenha sido necessário, como previa Chion para a voz acusmática, a ancoragem

Figs. 23-24. *Letter from an Unknown Woman*

Fig. 25. *Letter from an Unknown Woman*

a um corpo. É o estranho paradoxo destas vozes epistolares: como os fantasmas, não parecem poder morrer, e no entanto dependem da escrita e da leitura para poder viver. No filme de Ophüls, Stefan lembra-se de Lisa. Ao terminar a carta interrompida, ergue o olhar, apenas para ver os sete planos que lhe causam tanto horror; o feitiço da sua cegueira parece ter sido quebrado. São, para o espectador, instâncias de repetição: sete momentos do «filme» de Lisa regressam como visões. Mas essas imagens estão agora contaminadas pela consciência da morte. Na diferença entre a sua primeira aparição, enquadrada, como vimos, pela carta, e o seu regresso, filtrado pela morte de Lisa e partilhado também por Stefan, o filme constrói uma citação visual que começa a sugerir, através da repetição, a sobreposição entre palavras e imagens, entre carta e memória, perturbando a estrutura delimitada que comecei por descrever.

Tal como a carta de Lisa é uma carta inacabada, também este reconhecimento é parcial. Porque os sete planos que Stefan recorda estão todos relacionados com duas das três formas de Lisa: a mulher e a jovem. No texto de Zweig, recordo, o escritor começa por recuperar «uma qualquer recordação, confusa […]; de uma garota de uma casa vizinha, de uma jovem, de uma mulher numa discoteca» (Zweig 2008: 63). O que falta, nesta cena de Ophüls, às recordações de Stefan é a imagem da criança. Primeira imagem de Lisa, é para Stefan impossível de recordar, uma vez que o primeiro encontro entre os dois é o início da história de Lisa (o seu segundo nascimento, como ela diz), que Stefan não partilhou, e como tal só pode ser percebido através da «lei retrospectiva do todo» (Miller 1992: 18) da sua narrativa. Recordá-la, para Stefan, significa reconhecer essa história como sua, reconhecer-se a si

Figs. 26-27. *Letter from an Unknown Woman*

próprio nela, e esse primeiro encontro como o início de uma narrativa entretanto terminada. A subscrição radical do filme de Ophüls à lógica epistolar pode ser identificada neste movimento. Porque a condição para a recuperação da primeira imagem de Lisa é a morte.

Quando Stefan enfim decide enfrentar o duelo, o filme inscreve a carta de Lisa naquilo a que poderíamos chamar uma correspondência espectral, que tem no suicídio a resposta impossível a uma carta póstuma. A decisão, para Stefan, está dependente da revelação do nome de Lisa por John, portador da carta, figura do filme[15], e única testemunha do seu passado comum: esta carta interrompida será concluída pela assinatura de Lisa, que John escreve para revelar a Stefan o nome da desconhecida e inscrever na carta a possibilidade de resposta.

A assinatura da carta por um terceiro elemento faz colidir as duas temporalidades que o filme até agora mantinha separadas, como se o presente da leitura contaminasse o tempo da escrita através deste gesto de subscrição. O dispositivo fílmico responde-lhe também: a delimitação rigorosa que o filme fazia entre ver, ouvir, escrever e ler é abandonada, e o estatuto da carta como objecto dentro do filme começa a transbordar numa série de contaminações que concretizam plenamente uma coincidência (uma correspondência) entre carta e filme. Fora do *flashback*, fora da moldura da carta, a voz de Lisa ouve-se agora sobre a imagem do vaso cheio de rosa brancas. E a imagem espectral da criança, junto à porta onde primeiro o

15 Para a associação entre o mordomo e o realizador, cf. Cavell (1996: 109); para a sua descrição como portador do argumento, cf. Perkins (2000: 45).

encontrou, abre caminho para a saída de Stefan em direcção à morte. O começo da história dos dois é agora o fim.

Numa sequência anterior do filme, Lisa e Stefan passeiam pelo Prater. Falam de estátuas de cera. Lisa pergunta se alguma vez farão uma de Stefan. «Se a fizerem, pagarás um tostão para entrar e para me ver?», pergunta ele. «Só se ganhares vida», é a resposta de Lisa. Entre esta imagem e a sua inversão final, em que é a morte a condição para a visão, o filme inscreve a sua delicada ambivalência, de que a carta é figura.

Fig. 1. *Charulata*

CAPÍTULO 2

Dentro de Casa

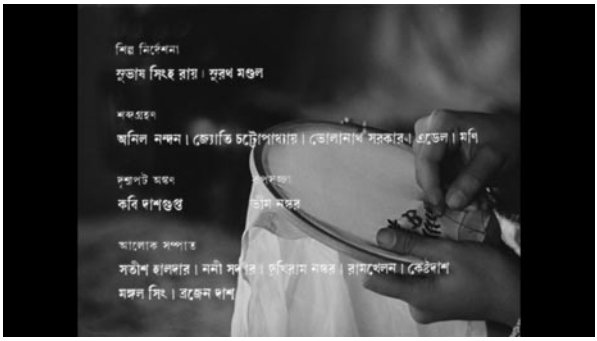
(Satyajit Ray)

> Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre.
> FRANÇOIS TRUFFAUT, *Les Deux anglaises et le continent*

Começos

O filme começa antes de começar. Enquanto o ecrã a preto e branco é invadido pelos créditos em bengali, que se sucedem, de plano para plano, ao ritmo da cítara, as mãos de uma mulher bordam num lenço uma inicial (a letra B). Estamos no limiar do filme, mas já estamos lá dentro: o movimento ritmado dos planos deixa-nos suspensos entre o alfabeto bengali e a letra inscrita no lenço (e o filme será também sobre as relações entre o inglês e o bengali), entre o que sabemos e o que não sabemos ler (e o filme será também sobre cegueira e leitura), entre a escrita e o corpo (e o filme será também sobre cartas de amor). De repente a câmara afasta-se, vemos a mulher, sentada numa cama, a cortar com os dentes o fio, enquanto ouvimos o relógio a dar as horas. Se já estávamos dentro do filme, é só agora que ele começa, mas não sem nos deixar perceber o que se interrompe para que possa começar: a música, a dança da escrita, a suspensão do filme à volta de um gesto de criação. É a hora do chá.

O filme é *Charulata* (1964), de Satyajit Ray, e a cena passa-se numa casa de Calcutá do final do século XIX. Adapta uma breve novela de Rabindranath Tagore, *Nastanirh* (*The Broken Nest*, o ninho partido, na tradução inglesa), levando ao extremo as suas tensões, numa narrativa tão simples (o triângulo amoroso, o adultério evitado a tempo mas descoberto tardiamente) quanto complexa na gama de emoções que vai explorando. O genérico que descrevi introduz já, de certa maneira, algumas dessas oposições: o lenço bordado com a inicial do marido contrasta com o bengali dos créditos, tal como o inglês que o marido usa (é director empe-



Figs. 2-3. *Charulata*

nhado de um jornal progressista) contrasta com os romances que Charulata, a mulher — e depois o cunhado Amal, por quem se apaixonará — lê em bengali. *Charulata* é também, como os filmes de Lubitsch, um filme de objectos (lenços, chinelos, cadernos, revistas) e é neles que se projecta a imaginação sem eco da jovem mulher. O relógio que recorda a Charulata os seus deveres de esposa, dando ao filme a sua primeira falsa partida, é também aquilo que interrompe o fio do seu bordado amoroso.

Voltemos então ao início, a esse longo prólogo que afinal continua e que estou a tentar descrever, por razões que já explicarei. Charulata dá ordens para que o chá seja servido, regressa ao quarto, pega num livro, abre-o, folheia-o, fecha-o e começa a vaguear pela casa. Vai à sala, espreita a estante, tira outro livro, começa a cantarolar o nome do seu escritor (Bankim, uma espécie de senha amorosa no filme). Na hesitação entediada de Charulata, a tarde ganha consistência: quente e lenta, a casa vazia. A câmara, com movimentos elaborados, ora aguarda Charulata, adiantando-se aos seus movimentos, ora segue o seu corpo de quarto em quarto,

dando-nos uma percepção palpável do espaço, fazendo desta casa de persianas fechadas outra personagem. Charulata salta do bordado para a leitura, da leitura para a música. De repente, junto à estante, ouve o som de um tambor vindo da rua e vai à janela espreitar. Tem então uma ideia: corre ao quarto, levando o livro, e troca-o por um par de binóculos de ópera. Se o filme parecia já ter começado duas vezes, agora volta a começar, finalmente em torno da relação entre a casa e o mundo.

Binóculos na mão, Charulata abre a veneziana, espreita, vê um homem que toca tamborim e leva dois macacos pela trela, pedindo esmola. O homem desaparece do seu campo de visão. Nova hesitação de Charulata, até que ouve o canto de uns carregadores. Corre a outra janela, vê-os através do binóculo a desaparecerem, enquanto o canto esmorece, mas vê também um homem que intersecta o caminho deles na direcção oposta. Charulata sorri, pois acaba de inventar um jogo: corre de janela em janela, abrindo as venezianas, e vai acompanhando o corpo do homem que anda pela rua, esperando que ele entre no campo de visão dos binóculos, olhando para ele até que desapareça, para o apanhar um pouco depois noutra janela, numa montagem simples. É o seu jogo, mas não é um jogo novo: recorda muito de perto o que a câmara de Ray já tinha feito com ela, perseguindo-a de quarto para quarto, jogando com as suas chegadas e partidas, com as suas entradas e saídas do espaço e do plano. A sensação de vertigem que temos quando uma câmara filma outra câmara, ou quando filma através de outra objectiva visível no plano, é-nos dada pelo enquadramento dos binóculos, que reconduz a câmara de Ray à que Charu acabou de improvisar. O jogo de Charulata é o jogo do cinema, que ela descobre, com inteligência, tentando aprisionar no plano os sons e os corpos que lhe escapam. Este prólogo praticamente sem palavras mostra, como sugere Charles Tesson, o cinema a ser inventado[16], e o que o cinema projecta no interior da casa é o trânsito contínuo das personagens na rua, desarticulado agora, a partir do espaço delimitado do plano ou da janela, em sons e imagens, aparições e desaparições.

16 «Com [os binóculos], começa um jogo com o exterior que é a própria invenção do cinema» (Tesson 1992: 190).

Figs. 4-6. *Charulata*

Mas também este jogo acaba: o corpo desaparece definitivamente, numa diagonal, do campo acessível de visão, e o olhar de Charulata rapidamente regressa ao estado hesitante que o seu tédio já tinha assumido. A melodia do genérico recomeça e Charulata dirige-se ao piano. Toca umas notas, ouve passos e levanta-se. De novo, a música interrompe-se, e agora é o próprio marido que sobe ao andar de cima para ir buscar um livro: mais uma vez a hesitação artística de Charulata é desviada pelo marido e pelo seu trabalho. Absorto na leitura, passa por Charulata sem a ver.

Figs. 7-10. *Charulata*

Charulata fita-o do fundo do corredor, e num gesto ponderado leva os binóculos aos olhos para ver o marido a desaparecer nas escadas. Se os binóculos traziam para dentro de casa o mundo distante da rua, de que a mulher fechada em casa está irremediavelmente separada, agora têm o efeito inverso: medem a distância que a separa do marido, dentro de casa. Bruscamente, Charulata baixa os binóculos e a câmara recua, filmando-a, parada, a ver o marido desaparecer. Comentando esta cena, Satyajit Ray afirma que esse movimento brusco fecha o prólogo como «um floreio no final da escrita de um ensaio» (citado em Robinson 2004: 166). O movimento recorda também, no entanto, o gesto súbito com que Charulata corta o fio do bordado acabado, no final do genérico. Também este bordado, o primeiro e virtuoso desenho do mundo do filme por Ray, ficou pronto. Alguma coisa já aconteceu, ainda que nada, em rigor, tenha acontecido.

O mundo dentro de casa

Poucos começos conseguem o que este consegue: a meticulosa construção de um espaço, de uma disposição mental e de uma sensibilidade, tecida no mesmo gesto que nos leva a interrogar o próprio filme que a põe em prática. O modo como nos sentimos próximos de Charulata, nesta sequência, ou o modo como o filme nos faz mergulhar na sua sensibilidade nervosa e discreta, parece alheio à reflexividade que desde o início é sugerida (créditos e bordados, câmaras e binóculos, cítaras e pianos). E no entanto é aí, nesse duplo gesto de nos aproximar do mundo da personagem e nos fazer pensar na construção desse mundo por Ray, que o filme mais nos prende. Porque no deambular de Charulata pela casa, construindo equivalências entre bordados, leituras, canções e um cinema inventado num jogo infantil, é uma ideia de cinema que se apresenta através da identificação do filme com a personagem, e da personagem com um modo de ver. Conta-se que Kurosawa dizia de Satyajit Ray que não ter visto o seu cinema, no qual nada é deixado ao acaso (de *Charulata*, Ray dirá que é o único filme que refaria exactamente do mesmo modo, se tivesse de o refazer), é como existir no mundo sem nunca ter visto o sol ou a lua: num sentido muito preciso, este cinema ensina a ver o mundo. Como cinema.

Num ensaio sobre a obra de Clarice Lispector, Gilda de Mello e Souza reflectia sobre o olhar tão particular das suas personagens femininas. Trata-se, segundo ela, de um olhar míope, pois as mulheres claricianas, confinadas ao espaço doméstico, têm sempre janelas entre elas e o mundo. No seu «olhar baixo», a paisagem fora da janela torna-se indistinta, e «as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos» (Souza 1980: 79). Poderia ser essa a visão de Charulata. Sabemos, porém, desde o início, que não é. É certo que o olhar borboleteante de Charulata passa de uma coisa para outra, de objecto para objecto, no espaço fechado da casa; mas é no jogo com as janelas, e na solidariedade que imediatamente estabelecem com outras formas de expressão, que a natureza dessa visão se revela mais claramente («Todo o seu desejo vagamente artístico», poderia dizer dela Clarice, como de Ana no conto «Amor», Lispector 2006: 17). Com janelas semicerradas entre ela e o mundo, Charulata traz o mundo para dentro de casa através da lógica do cinema, de um cinema privado e imaginado: montando-o e remontando-o a partir de um enquadramento delimitado, e deste modo aproximando-o radicalmente — porque indirectamente — de si. Traz assim para dentro de casa o desenho dos corpos no espaço, o modo como se anunciam por sons que não se deixam sobrepor inteiramente a imagens, o modo como entram e saem de cena até que já não se podem apanhar. É o mundo lá fora que esta mulher torna próximo e legível, enquanto, no mesmo gesto (e com o mesmo instrumento), desfaz a proximidade familiar da casa. O marido violentamente afastado pelos mesmos binóculos que lhe permitiram ver de perto a rua é a primeira lição que Charulata põe em prática. A profundidade de campo da câmara de Ray, que lhe corresponde, é o contrário da miopia clariciana, transpondo para o espaço fechado da casa a vastidão do mundo.

Aprender a escrever

É tentador por isso pensar na lição de cinema de Charulata, na sala de casa, a partir da experiência da sala de cinema. O filme insistiu já sobre a importância das janelas, que continuarão a reaparecer com funções cada vez mais complexas ao longo do filme. Nas janelas da frente da casa, neste prólogo, as condições para que o mundo

lá fora entre no espaço de Charulata são claras: é de forma mediada, projectada, imaginada na sombra da casa que as figuras da rua se aliam à escrita, à música e aos romances que tanto atraem Charulata. Não surpreende por isso que o elemento que vai desencadear o conflito do filme, o cunhado Amal, venha e não venha desse universo: invade a casa vindo do mundo, mas trazendo a literatura, assim perturbando irremediavelmente as distinções entre dentro e fora que o deambular de Charulata permitira já desenhar. Amal chega com a monção, num golpe de vento que deita por terra os papéis do jornal político do bondoso Bhupati, e quando encontra Charulata logo pergunta se esta leu já um novo livro de Bankim. Se até agora Charulata brincava à representação do mundo a partir de casa, agora é o mundo de fora que lhe chega na forma de uma representação, igualmente infantil, igualmente borboleteante: o jovem cunhado aspirante a escritor. E, de facto, sobre Amal que escreve no jardim, Charulata voltará a aplicar os seus binóculos, mas desta vez para o aproximar de si, ou para se aproximar dele, já sem retorno possível. A partir daí, Charulata só poderá amar este cunhado que escreve e que a levará dolorosamente a escrever, fazendo do filme de Satyajit Ray um dos mais belos filmes sobre a aprendizagem da escrita.

Amal entra na casa de família como uma figura destinada a perturbar todas as suas tácitas divisões. É homem mas é parente, pelo que circula livremente por todos os espaços da casa, não sendo para ele a porta que separa as duas partes do corredor — a sala e o escritório, de um lado, com as escadas para o jornal; e do outro os quartos da família onde as mulheres passam o dia. Vai com Charulata para o jardim interno, no coração da casa, para que possam conversar sobre literatura. Cumpre assim — a contragosto — a injunção de Bhupati, que lhe pedira que levasse Charulata a escrever. Para o marido, bondoso mas ausente, Charulata revelou o seu talento para a escrita na correspondência passada entre os dois. Apreciando a qualidade da escrita de Charu em cartas de amor que lhe eram dirigidas, Bhupati introduz no filme a sua tensão determinante: a que opõe a literatura à carta, a escrita pública à escrita privada, a publicação à destinação — outro modo, decisivo, da oposição entre o dentro e o fora com que comecei. Para Bhupati e Amal, a escrita de Charulata, pela sua qualidade, deve destinar-se à publicação, ao mundo; para Charulata, toda a escrita é uma carta de amor, uma carta que não se desvincula dos

corpos, mas tenta aproximá-los, como as imagens que montou no seu cinema, dentro de casa. Como sugere Tesson, o drama de Charulata é que «não pode escrever sem amar e amar sem querer logo escrever» (1992: 186).

O carteiro cobarde

Numa adaptação anterior de Tagore, *Teen Kanya* (*Três Mulheres*, 1961), um tríptico composto por três episódios adaptados de contos do autor bengali, Ray apresenta num deles, *The Postmaster*, a mesma tensão. Nessa história sobre um jovem da cidade que aceita um emprego como chefe da estação dos correios numa aldeia do interior apenas para se descobrir incompatível com a vida no campo e abandonar o posto à primeira contrariedade, Ray condensa uma pequena narrativa sobre a relação entre o vínculo afectivo e a aprendizagem da escrita. Na cena central do filme, o carteiro protagonista é interrompido na leitura de uma carta que recebeu da mãe pela chegada de Ratan, a criança que trabalha para ele no posto dos correios. A rapariga, curiosa, pergunta-lhe de quem é a carta, e vai depois a correr apontar a imagem da mãe na fotografia de família pendurada na parede: reconduz assim a carta a uma imagem de família, associando palavras e imagens, imagens e pessoas. É uma passagem determinante para a relação que se estabelece entre os dois protagonistas, pois o projecto de aprendizagem da escrita que se instala imediatamente depois tem como finalidade, para Ratan, a entrada de direito naquele conjunto familiar. Ratan pergunta-lhe se a irmã sabe ler e escrever, o carteiro responde que sim, e que também sabe cantar. Ratan canta, então, e o carteiro, enlevado com a sua voz, decide ensiná-la a escrever. Perto do fim do filme, entregará a Ratan um pequeno poema, que a criança decifra, sozinha, sorrindo: «Ratan, minha Ratan / é uma trabalhadora aplicada / é como a minha irmã».

Ratan assim começa a sua aprendizagem, revelando imediatamente a sua aptidão. Ao ritmo dos rápidos progressos de Ratan, o filme põe-se em movimento, em contaste aberto com a cadência da difícil chegada do protagonista à aldeia indiana e, depois, com a brusca interrupção determinada pela doença. Numa série de fundidos encadeados, o filme imprime a imagem de Ratan a escrever os exercícios no seu caderno sobre planos do protagonista a carimbar a correspondência do posto,

Figs. 11-12. *The Postmaster*

como se o movimento da criança em direcção à escrita e o trânsito das cartas carimbadas e enviadas na estação dos correios coincidissem. Como tantas vezes nos filmes de Ray, a relação pedagógica inverte-se: através de Ratan, o carteiro renitente e medroso finalmente cumpre o seu papel, activando o correio em paralelo com o progresso da escrita dela. Quando o carteiro começa a ensinar-lhe as letras do seu nome, Ratan consegue logo intuir como escrever a palavra inteira: da letra à palavra, do afecto pelo carteiro à capacidade de escrever o seu nome.

Mas este movimento é imediatamente bloqueado, como sugeri, pela doença do protagonista, e pelo seu acto final de cobardia — um traço tão típico dos protagonistas masculinos de Ray. Renunciando ao emprego depois do ataque de malária, o carteiro separa-se, com a mesma indiferença, de Ratan e da condição improvisada de professor, revelando, com esse gesto, aquilo que o separava de Ratan. Para o car-

Fig. 13. *The Postmaster*

Fig. 14. *The Postmaster*

teiro, outros podem substituí-lo na educação da criança, tal como nas suas outras funções: ao deixar a casa, pede ao novo carteiro que complete a tarefa interrompida, a de ensinar a Ratan a formar palavras. Para Ratan, como para Charulata, aprender a escrever é um acto que não se separa de uma relação de destinação (daí a aproximação entre aprender a formar palavras e aprender a nomear) — uma correspondência que revela a fundamental coerência temática e teórica deste filme que junta correios e alfabetização.

Na cena final, Ratan afasta-se, em lágrimas, ao perceber que o protagonista vai partir. O carteiro procura Ratan pelo campo para lhe dar algum dinheiro, mas a rapariga passa por ele, sem erguer os olhos, e afasta-se em direcção ao seu novo patrão. Num dos últimos planos do filme, o protagonista, assombrado, olha de longe para Ratan, que lhe dirige um último olhar magoado. Tem a mão estendida, e nela as moedas que a rapariga não aceitou. O circuito da destinação, epistolar e afectiva, foi quebrado pelo carteiro, que devolve à escrita a sua função — inaceitável para a criança — de substituição. Na lógica epistolar das personagens femininas de Ray, toda a escrita é epistolar, conjugando numa só destinação palavras e corpos — mas nenhuma carta pode funcionar como carta.

Beijos escritos

Em *Charulata* — esse filme onde, como repete Tesson, tudo começa e tudo acaba com uma carta — a traição de Amal, professor renitente, como a do carteiro do filme anterior, está toda condensada num *post scriptum* a uma carta de despedida:

Figs. 15-16. *Partie de campagne*

«P.S.: Diz a Charu que não deixe de escrever». Deixada no seu quarto na noite da sua partida, a carta vincula — numa destinação indirecta — a renúncia a Charulata, ou à possibilidade de adultério, à valorização da qualidade da escrita de Charulata, como se Charu pudesse escrever sem ser para Amal e sem a sua presença dentro de casa.

Para percebermos melhor este *post scriptum*, será preciso recuar à sequência no jardim interno. Aí, como dizia, Charu e Amal encontram-se para «discutir literatura». Na primeira cena, Charulata observa do baloiço Amal que, deitado num tapete no chão, «pensa em escrever». Charulata decide oferecer-lhe um caderno: «Pensa e escreve. Mas não nesse caderno. Eu faço-te um». Na cena seguinte, Charu oferece a Amal um caderno bordado com o seu nome, mas faz também uma exigência: «o que escreveres nesse caderno, fica nesse caderno. Não deve ser publicado». Amal aceita a contragosto, e começa a escrever.

É a famosa cena do baloiço, em que Ray evoca o seu mestre Renoir desviando a visualidade reflexiva da sequência de *Partie de campagne* (*Passeio ao Campo*, 1946) — na qual Sylvia Bataille aparecia emoldurada pela janela de onde os rapazes a espiavam — da mulher para o homem e da imagem para a escrita. Porque é a partir do baloiço que Charulata observa Amal a escrever no caderno, apaixonando-se, como os canoeiros de Renoir contemplavam enlevados o quadro formado pela rapariga no baloiço. O desejo erótico de Renoir é aqui inteiramente deslocado para o acto de escrita. O filme deixa-se contaminar por essa sedução, filmando o espectáculo da inscrição do texto de Amal no caderno ao ritmo da

Figs. 17-20. *Charulata*

música, num movimento semelhante ao que representava a dupla circulação dos correios e da escrita de Ratan em *The Postmaster*. Com os mesmos binóculos com que tinha medido a distância do marido a descer a escada para o escritório do seu jornal, Charulata agora aproxima-se de Amal e da escrita. A certa altura interrompe-o, dizendo: «Saltaste um acento». Amal observa-a, surpreendido, e percebe que ela conseguia ler através dos binóculos o que estava a escrever. A posição projectada de Charulata parece coincidir com a do escritor, que lê o que escreve enquanto o escreve: não parece haver forma, nesta cena, de distinguir o desejo amoroso e o desejo de escrita. Segundos depois, Charulata dirige os seus binóculos para a folhagem próxima, e logo para a janela de uma casa onde vê uma mulher com uma criança ao colo; observa depois o rosto concentrado de Amal que escreve o seu texto, e perturba-se. A propósito do plano da mãe com a criança, falou-se da falta de filhos no casamento de Charulata[17], mas a aproximação que a sequência estabelece parece-me ser de outra natureza. Nela, filiação e autoria juntam-se numa única figura desejada: a do texto inscrito no caderno.

Circuitos

A paixão por Amal é assim, para Charulata, uma paixão por alguém que escreve, mas também — e é o essencial — que *lhe* escreve: pois nesse momento Amal escreve no seu caderno, e por isso para ela. Numa das primeiras cenas, interrogada pelo marido sobre as notícias que recebeu do irmão, Charulata responde lacónica: «Quando é que o meu irmão alguma vez me escreveu?». No início do filme, Charulata é aquela a quem ninguém escreve, e que traz o mundo para dentro de casa através dos seus devaneios artísticos. Agora, no jardim, visto através do baloiço, Amal escreve para ela. Mas a ilusão de Charulata dura pouco: Amal conta-lhe o pedido secreto de Bhupati e perante a reacção amuada da cunhada ameaça publicar o ensaio que acabou de escrever numa revista.

17 «Isto tem um impacto imediato sobre Charu, que não tem filhos, recordando-lhe, sem dúvida, o marido e a distância em relação a ele» (Robinson 2004: 167).

Figs. 21-22. *Charulata*

É a primeira traição, que abre a competição central do filme. Amal publica o texto e Charulata, em desespero, obriga-se a escrever. A dolorosa aprendizagem da escrita de Charulata começa aqui: se Amal quebrou o circuito privado da correspondência entre os dois (o caderno) publicando no mundo, é no mundo (a revista) que Charulata terá de lhe escrever para reconverter a escrita de Amal em correspondência. Estranho gesto de amor, a publicação de um conto numa revista literária rival daquela em que Amal publicou transforma a máquina pública da literatura numa troca epistolar entre duas pessoas fechadas na mesma casa. A lógica epistolar de Charulata é extrema, trocando cadernos por revistas, e reconduzindo o mundo ao circuito de uma correspondência amorosa. Quando o seu conto é publicado, Ray filma-a através da balaustrada a percorrer o corredor com a revista na mão, balançando-a: é o movimento que o filme mostrava quando Charulata percorria o corredor com os binóculos na mão, na cena inicial. Nos dois casos, Charulata procura trazer para dentro de casa algo que, no mundo, estava fora do seu alcance. Agora, porém, já não está resguardada pelas venezianas: para o fazer, obrigou-se a uma

Figs. 23-24. *Charulata*

exposição violenta, quase uma violação. Quando Amal, assombrado com a qualidade do conto da cunhada, a começa a elogiar enquanto escritora, Charulata chora agarrada a ele dizendo não querer escrever nunca mais.

No final do filme, após o desastre financeiro do jornal e a partida de Amal, Charulata, na praia com o marido, procura pela última vez restaurar o seu circuito postal. Quando Bhupati lhe fala da sua surpresa ao descobrir o conto na revista e lhe pergunta porque não quer continuar a escrever, a resposta de Charulata revela a coerência da sua lógica epistolar:

> Bhupati: Continua a escrever, Charu.
> Charulata: Eu escrevo. Começa outra vez o teu jornal e eu escrevo.

O projecto revolucionário de um jornal com política em inglês e literatura em bengali é para Charulata, antes de mais — ou seja antes do significado histórico do

projecto de um jornal bilingue, que Bhupati imediatamente intui —, uma forma de recuperação do caderno partilhado com Amal. Tal como os chinelos bordados no início do filme, como um objecto num filme de Lubitsch, vão mudando sucessivamente de destinatário[18], também a destinação da escrita de Charulata se reorienta, ou tenta reorientar, ao longo do filme.

Carta rasgada

O projecto, porém, não sobrevive ao regresso a casa, pois esta é já de certo modo uma casa assombrada — nela Amal já entrou. Depois de Amal ter desaparecido para sempre pela mesma escadaria que Bhupati descera no início, e depois da tentativa de reorientação e de reparação do casamento nos dias passados na praia, é perante um golpe de vento (como aquele que trouxera Amal no início do filme) que escancara a janela e invade o quarto que Charulata explode, não conseguindo conter as lágrimas e o desespero pela partida do cunhado. Na mão, agora, tem uma carta, e é essa dupla ausência de um corpo (o vento fantasma, a escrita sem corpo) que levará Charulata à crise que interrompe, por fim e tardiamente, a miopia de Bhupati.

A lição de cinema de Charulata, então, estende os seus efeitos sobre todo o filme. O mundo entra pela casa de Charulata sob a forma de imagens, convertendo em imagem as coisas da casa. A escrita invade o pequeno mundo de Charu, levando-a a escrever, mas substituindo-se a quem a escreve. A escrita assume, por fim, o desaparecimento e a ausência como sua forma: uma carta no lugar de um corpo. Percebe-se assim que Charulata rompa em lágrimas antes mesmo de ler a carta de Amal: é o facto de *haver* carta, dentro de casa e no lugar de Amal, o catalisador do seu desespero. A câmara de Ray sublinha-o, aliás, desde o início da cena do regresso, organizando vários minutos em torno de um plano primeiro fixo, e depois em aproximação lenta, da carta de Amal em cima de uma mesa, enquanto os barulhos da

18 Bordados para o marido, Charu quererá depois dá-los a Amal, o que só fará depois de publicar o seu conto. Ao partir, Amal deixa-os no quarto, amargurando Charulata, que no fim do filme, entre a leitura da carta de Amal e o regresso de Bhupati, irá devolvê-los ao quarto do marido.

Figs. 25-27. *Charulata*

chegada a casa das personagens se deixam ouvir. É o reverso do prólogo do filme, em que a câmara seguia o movimento borboleteante de quarto em quarto de Charulata, articulando-o com sons distantes. Agora a carta é um eixo fixo, que retira visibilidade ao que o som deixa intuir. Ainda não foi notada nem lida pelas personagens, mas já comanda o filme e a percepção da casa.

A tensão entre corpo e carta dominará toda a sequência final do filme: depois de ter sido surpreendida pelo marido no seu desespero, a chorar e a pronunciar o

Figs. 28-29. *Charulata*

nome de Amal, Charulata senta-se na cama a ler a carta. O filme alterna planos da deambulação transtornada de Bhupati, que vagueia por Calcutá, e da leitura da carta por Charu, numa sequência que é importante ver em detalhe. Após o choro convulsivo de Charulata, vemos Bhupati também em lágrimas, tapando os olhos com as mãos e procurando um lenço no bolso. Voltamos ao quarto, onde Charulata enxuga as lágrimas e lê a carta de Amal: é dirigida ao marido, e fala em casamento. Charulata sorri amargurada e, lentamente, rasga a carta. Novo plano de Bhupati, mas agora de olhos abertos, fixando-os no lenço que tem na mão, onde lê a letra no bordado com que o filme abriu e que Charulata lhe ofereceu pouco depois. Nessa cena inicial, ao receber de Charu aquele lenço, Bhupati tinha-se apercebido, pela primeira vez, da solidão de Charulata (tendo então a ideia de a resolver através de terceiros). Agora, parece sentir pena da mulher, e decide regressar.

Não é porém o nexo entre a recordação do lenço e a decisão de voltar que tanto me interessa aqui. Tal como os chinelos e outros objectos ao longo do filme, o lenço é a primeira forma de destinação de Charulata, anterior ao jogo da escrita.

Charulata regressa a ele, fechando o seu arco com a recuperação da imagem do genérico, sugerindo que algo está a acontecer, também, à forma deste filme inteiramente centrado sobre gestos epistolares. Para que essa sugestão se inscreva, porém, a montagem de Ray tem de associar um gesto extremo de Charulata — rasgar a carta — ao momento em que Bhupati reabre os olhos e vê o lenço bordado para si. A personagem míope que ao longo do filme nada viu vê agora, pela primeira vez, o lenço e a situação da mulher. Como se a carta rasgada pudesse ser condição[19] para a visão conquistada, através da montagem o filme associa as duas acções paralelas até que a destruição de uma carta — a carta de Amal, que trouxe de volta o seu fantasma — dá lugar a outra forma de destinação: o bordado de Charulata, no começo do filme.

O filme volta assim ao começo, sem poder porém recomeçar. O casal encontra-se na porta que separa as duas partes da casa, mas as mãos que se aproximam nunca chegam a tocar-se. Se tudo começou com uma carta e acabou também com uma carta, *Charulata* encontra no reconhecimento da natureza fantasmática da escrita, e na tentativa do seu exorcismo ou destruição, o seu limite e a sua paragem, *arrêt sur image* (Daney 2015: 242), bloqueio da máquina fílmica. As últimas imagens do filme, que de maneira abrupta se interrompe para dar lugar a uma série de paralíticos, são fotogramas congelados que arrastam Charulata e Bhupati para a condição espectral da fotografia. Charulata já não escreve, mas tudo em *Charulata* é agora imagem fantasma, carta parada entre dois pontos, sem poder nunca chegar.

19 É um movimento recorrente nos filmes de Ray. *Em Apur Sansar* (*O Mundo de Ap*u, 1959), por exemplo, a alternativa entre o romance que Apu está a escrever e o seu regresso à casa onde está o filho é visualmente encenada de modo semelhante: vemos Apu lançando as páginas do seu manuscrito do alto de uma montanha, numa sequência de campo-contracampo que estabelece, como sugere Tesson, a destruição do seu projecto de escrita como passo necessário para que a imagem de Kajal se apresente aos nossos olhos (e aos de Apu). Comenta Tesson: «A cena termina com um falso *raccord* em campo-contracampo. O ritmo dos planos habituou-nos a uma alternância entre Apu lançando as folhas e a sua dispersão na natureza. Vemos a montanha, depois Apu, e, de repente, no lugar onde esperávamos ver a paisagem, a imagem da casa onde mora Kajal, filho de Apu. Seria difícil ser-se mais claro para nos mostrar o que são, para Apu, aquelas páginas sujas de tinta: um livro-ecrã entre ele e o mundo» (Tesson 1992: 182).

Figs. 30-33. *Charulata*

Fig. 1. *The Reckless Moment*

CAPÍTULO 3

O Carteiro e o Homem Azul
(Max Ophüls)

> Durante algum tempo, as cartas foram para o menino um emblema de morte. E os carteiros, os seus agentes.
>
> VÍCTOR ERICE, *La Morte Rouge*

Primeira recordação

> Vou contar-vos a minha primeira recordação do cinema. Eu era pequeno: foi em Worms, durante a feira, numa tenda. No ecrã, via-se um homem sentado à secretária: tinha dor de cabeça e parecia profundamente perturbado. Escrevia alguma coisa, fumava nervosamente, parecia furioso, e de repente pega no tinteiro e bebe a tinta: e fica todo azul. Esse filme impressionou-me muito porque era, sobretudo para uma criança, completamente fantasioso e inverosímil: como é que, ao beber tinta, podemos ficar completamente azuis? Quando cheguei a casa, confesso que quis experimentar: fui beber tinta, mas só a minha língua ficou azul, nada mais aconteceu. É esta a minha primeira recordação do cinema. (Ophüls 2002: 230-31)

Começa deste modo a entrevista que François Truffaut e Jacques Rivette fizeram a Ophüls, em 1957, para os *Cahiers du cinéma*. Ophüls comenta-a, na sequência da entrevista, como se a historieta permitisse antever o seu gosto pelo lado fabuloso e não naturalista do cinema. Já a tinha contado, porém, anos antes, na sua autobiografia improvisada para Preston Sturges (as cartas endereçadas a um enigmático «Dear Steve» que o filho Marcel recupera depois da morte do pai e converte em autobiografia[20]), situando-a aos 4 anos, em 1906. Nessa primeira versão da cena inicial do encontro com o cinema, Ophüls destacava sobretudo o conjunto de emoções que a nova arte era capaz de provocar: «Durante aqueles curtos instantes, tive

20 Cf. «Dear Steve» (introdução), Ophüls 2002: 5-18.

Fig. 2. *La Morte Rouge*

muito medo, chorei, ri. Segundo Friedrich Schiller […], a gama de emoções que uma obra dramática pode suscitar» (Ophüls 2002: 112). E recorda do filme a agitação do homem, que parece correr na sua direcção. O homem, aí, não escreve: apenas olha para a mesa e bebe o conteúdo do enorme tinteiro. Na versão contada a Truffaut e Rivette, tudo é mais estático: o homem está sentado, escreve alguma coisa, e, num acesso de fúria, bebe a tinta, activando a estranha transformação que a criança não conseguirá depois, já em casa, reproduzir. O acento deslocou-se: está agora no contraste entre vida e cinema, e na representação surpreendente de uma metamorfose que contraria as leis da natureza.

É curioso que, tal como a primeira recordação do cinema contada por Víctor Erice em 2006 — o terror associado à figura do carteiro num filme de Sherlock Holmes visto aos cinco anos no cinema Kursaal —, esta memória esteja também associada à escrita. Na curta-metragem de Erice, intitulada *La Morte Rouge* (2006), é aos cinco anos que a criança vai com a irmã ao cinema e fica presa, como a Ana de *El Espíritu de la Colmena* perante a figura ambígua de Frankenstein, numa imagem sedutora e fantasmagórica: o carteiro assassino Potts. Essa imagem converte-se depois na da carta enquanto emblema de morte, materializada e reconhecida, com terror, nos movimentos incessantes dos carteiros pela cidade («Vem aí o carteiro!», é o grito da irmã para o assustar).

Também na cena de origem de Ophüls a escrita é representada através dos seus elementos materiais, convertidos numa imagem-corpo — o homem que escreve transforma-se num homem de tinta, ou numa figura da escrita. Nela, a transformação inverosímil reúne numa imagem poderosa dois tipos de acção transformadora: a da tinta que pinta o homem inteiro, como que por magia; e a do cinema, efeito

especial ou truque de feira, que consegue representar essa transformação. Tanto para Erice como para Ophüls, a descoberta do cinema é também — para crianças que não sabem ainda ler — uma descoberta do poder da escrita.

Um mundo tomado pela escrita

À luz do conjunto da obra de Ophüls, a sobreposição dessas duas descobertas, ou a descrição de uma poderosa metamorfose alimentada pela sobreposição de dois meios, é particularmente interessante. Por um lado, a cena de escrita que Ophüls descreve nesse primeiro contacto será um foco de atracção, continuamente espectacularizado, do seu cinema — personagens sentadas à secretária, em desespero, a ler ou escrever, marcam o cinema de Ophüls com uma regularidade com a qual talvez só o cinema de Truffaut possa competir. Por outro lado, a sobreposição das duas metamorfoses — o efeito da escrita e o efeito do cinema — evoca também um dos movimentos mais complexos do cinema de Ophüls: a figuração reflexiva do cinema, ou a inscrição no interior do filme de alegorias do cinema, através de figurações da escrita que funcionam como duplo da máquina fílmica — toda a elaborada construção da autoria em *Le Plaisir* (*O Prazer*, 1952) parece responder a esta dimensão[21]. O exemplo determinante para o que estou aqui a propor é, mais uma vez, *Letter from an Unknown Woman*, que, no seu complexo jogo de assinaturas, permite pensar que o filme é também a carta que representa, escrita pela sua protagonista. Recorde-se a descrição que Stanley Cavell fez dessa relação:

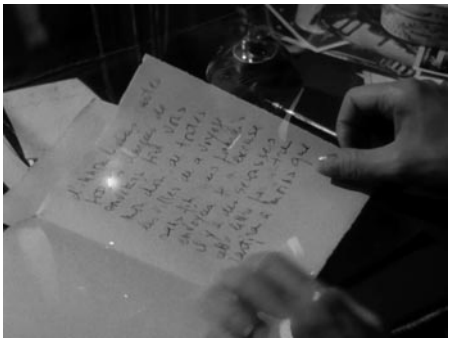
> E, é claro, prende-se com o facto de que há uma dupla carta, a carta representada que termina com uma frase inacabada, e a carta que a representa, e que tem como título *Letter from an Unknown Woman*, este filme que acabará em breve

21 Além da escrita, o teatro e a música funcionarão também de acordo com este regime alegórico, explícito, por exemplo, na abertura de *La Ronde* (*A Ronda*, 1950). É interessante, aliás, que a recordação do homem azul apareça, na autobiografia, no momento em que Ophüls se descreve a viajar de carro para o seu primeiro encargo cinematográfico, segundo início de vida depois de anos dedicados ao teatro: «No primeiro dia de rodagem, tomei a estrada para Babelsberg na minha pequena DKW descapotável […]. Acelerando ao longo do curso do Avus, tentei recordar-me do primeiro filme que vi em criança. Tinha dificuldade, porque a recordação estava enterrada bem no fundo do celeiro da minha memória, e eu ia muito rápido… 1906! Tinha então quatro anos e a minha avó, e Worms, levou-me à feira à beira do Reno» (Ophüls 2002: 111-112).

> mas significativamente depois, e que é narrado desde o início, percebe-se agora, pela voz de uma mulher morta, fantasmagoricamente escrita. (Cavell 1996: 108)

Também aqui, é de metamorfose que se trata: metamorfose da carta em filme, metamorfose do filme em carta, subscrição fantasmagórica, pelo filme, do gesto de escrita póstuma da sua protagonista (a aparição final do fantasma de Lisa assinala, de acordo com o que sugeri no primeiro capítulo, essa conversão do filme a um regime de fantasmas). Nesse movimento, também as personagens se convertem em figuras de escrita, submetendo-se integralmente ao seu poder: a correspondência póstuma entre Lisa e Stefan, ou a resposta, na aceitação do duelo de morte, de Stefan a Lisa, só se torna possível, como vimos, através da aceitação, por cada um deles, de uma posição fantasmagórica, adequada ao regime epistolar — recorde-se mais uma vez a definição de Kafka do acto de escrever cartas como uma «comunicação» ou «comércio» com fantasmas. De modo semelhante, no final de *La Signora di Tutti* (*A Senhora de Todos*, 1934), a carta de suicídio de Gaby Doriot é articulada, numa sequência complexa, com as diferentes tecnologias que o filme convoca para alegoricamente se representar como arte da ausência, oposta à vida: telefone, filme, fotografia, até que a morte de Gaby Doriot e o final do filme coincidem nos cartazes do rosto-imagem de Doriot a travarem o seu movimento de impressão, como fotogramas congelados. A imagem fantasmagórica e a imagem fílmica não se podem destrinçar na metamorfose da protagonista, num processo activado, também aqui, pela relação contaminadora entre escrita e morte.

Fig. 3. *La Signora di Tutti*



Figs. 4-6. *Madame de…*

O exemplo mais marcante desta dupla metamorfose está talvez numa magnífica sequência de *Madame de…* (1953), durante a viagem de Louise por terras italianas. Estamos a meio do filme e Louise, consciente do perigo da sua paixão por Donati, decide partir para longe. Depois de vermos Donati, sentado à secretária, a compor uma carta de amor para a protagonista em trânsito (ou uma série de cartas, tentando acompanhar o movimento da viagem de destino em destino), ficamos a saber a razão da falta de resposta por parte de Louise, da qual Donati se queixa na carta que escreve. Num comboio, vemos Louise sentada a reler o que escreveu. Levanta-se depois, e rasga a carta, que atira pela janela. Sobre o voo dos fragmentos de carta que se misturam com a fumaça cinzenta do comboio, ouvimos em *off* o texto de uma carta-resposta: «Eu sempre lhe respondi, meu querido. Mas não tive coragem de enviar as minhas cartas. Cartas inumeráveis, que vos teriam dito a profundidade e a importância da minha amizade, que se transformou no meu amor, nesta viagem sem fim». Entretanto, enquanto a voz de Danielle Darrieux modula sobre o plano a frase «cartas inumeráveis», os pedaços de papel, levados pelo vento, cruzam-se com flocos de neve, confundem-se com eles e transformam-se — por magia, novo truque de feira — na neve abundante

que cai sobre as árvores, sobre as montanhas, sobre toda a paisagem agora branca. Um mundo invadido pela carta, transformado em resposta inexorável (e fatal) às cartas de amor de Donati — um mundo tomado pela escrita, poderíamos dizer, como o corpo do homem azul, numa dupla e poderosa metamorfose da escrita e da imagem.

Carta-fantasma

É possível, no entanto, que o filme em que Ophüls leva mais longe estes movimentos e esta relação com a escrita seja aquele que mais abertamente parece aderir a códigos alheios a este regime: refiro-me a *The Reckless Moment*, a grande experiência de Ophüls, juntamente com *Caught* (*Coração Prisioneiro*, 1949), nos terrenos do *noir* americano. Como sugere Philippe Roger, talvez *The Reckless Moment* deva ser visto como compondo um par com *Letter from an Unknown Woman*, pois os dois filmes centrais do período americano marcam o culminar desta relação do cinema de Ophüls com a figura da carta:

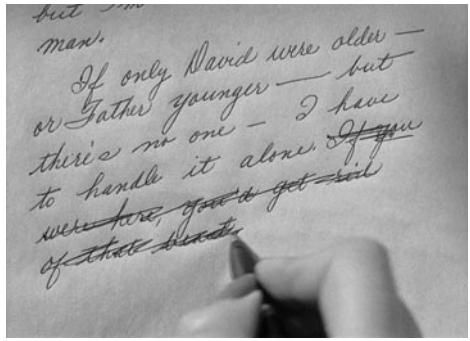
> O epicentro das duas obras acaba por ser uma abundante correspondência amorosa, e fúnebre — rondando a morte. E também nos dois casos, uma dupla leitura é sugerida pelo cineasta na sua *mise-en-scène*. No primeiro filme, é o autor do correio que parece incerto; no segundo, a flutuação do sentido generaliza-se, ganhando o conjunto da equação da narrativa. (Roger 2007: 40)

Se é evidente no filme de 1948 o jogo estrutural com a figura da carta, que funciona como tema e forma, em *The Reckless Moment*, paradoxalmente, a integração entre a narrativa e a reflexão sobre a escrita é tão mais equilibrada quanto intensa, num efeito vertiginoso que combina as emoções do género com uma dilacerante caracterização da estrutura epistolar do desejo. Resume Roger: «*The Reckless Moment*, ou como transformar um *noir* de série numa jóia do melodrama através de um fogo de artifício epistolar» (2007: 40). Na segunda metade deste texto, gostaria de tentar mostrar que aquilo a que Roger chama «fogo de artifício epistolar» é, ainda, a dupla metamorfose da escrita e do cinema que Ophüls persegue e que comecei por considerar.

A cena do filme que evoquei na introdução, na qual assistimos a uma conversa entre uma vizinha de Lucia e o funcionário dos correios («*All I want from this post*

Figs. 7-9. *The Reckless Moment*

office is delivery, not philosophy») condensa já, como apontei, a tensão epistolar do filme, dividido entre circuitos concorrentes, ou entre a comunicação e a reflexão. Mas a dualidade implícita na cena interessa-me também por outro motivo. A carta que Lucia Harper entrega ao funcionário dos correios, sabemos bem a que corresponde: é a carta ao marido que Lucia escreve na primeira noite do filme, pouco depois de terem falado ao telefone. Lucia pergunta ao funcionário quanto custará o envio para Berlim, mas antes de receber o troco, perturbada com o que ouve sobre o crime, abandona o balcão e vai ansiosa comprar o jornal, enquanto o funcionário lhe pergunta, perplexo, se não quer o dinheiro que tem a receber. A transferência da atenção de Lucia, neste *raccord* explícito entre as moedas não recolhidas da mão do funcionário e as que estende apressadamente ao homem dos jornais, instalará um desvio determinante para o desenvolvimento do filme — pouco depois, recorde-se, serão as cartas da filha a implicar um pagamento. A partir daquele momento, Tom Harper ocupará uma posição esvaziada, a de um falso destinatário para as cartas da mulher, que, afastando-se do correio, ou julgando fazê-lo, se concentrará com todas as suas forças na resolução dos problemas da família. A insistência de Ophüls em



Figs. 10-11. *The Reckless Moment*

planos que associam a casa de Lucia à caixa de correio onde podemos repetidamente ler o nome completo «Tom Harper» — uma figura ausente, uma figura postal — vem sublinhar essa transição.

Na verdade, o esvaziamento do correio e da posição de destinatário tinha já começado, na complexa cena da composição da carta que levou a protagonista à estação dos correios. Nessa sequência nocturna, Lucia está à secretária a escrever, depois de ter falado à tarde com o marido ao telefone, sem conseguir dizer-lhe o que a preocupava. É interrompida pelo filho, que ironiza sobre o facto de a mãe estar a escrever ao pai quando tinha acabado de falar com ele. Mas o que poderia parecer indicação de uma oposição mais convencional entre carta e telefone — Lucia parece escrever o que antes não conseguiu dizer a Tom — traduz-se afinal, com a evolução da cena, no seu oposto.

A carta que Lucia escreve confessa abertamente todos os seus receios em relação à filha. Ophüls mostra-nos o texto da carta a ser composto: «Além disso, Tom, eu preciso de ti», escreve ela. Comenta depois a discussão que teve com a filha sobre o seu relacionamento, e acrescenta: «Se ao menos o David fosse mais velho, ou o Pai mais novo — mas não há ninguém — tenho de tratar do assunto sozinha. Se tu estivesses aqui, vias-te livre daquela besta». Neste ponto, hesita, risca a frase, e finalmente rasga a carta. Muda de folha, começa uma carta nova, e sobre as marcas da escrita da carta anterior, claramente visíveis no papel branco[22], escreve uma frase simples: «Querido Tom. Com a equipa inteira à volta do telefone, não pude dizer-te quanto te amo».

22 Comentando a cena, Gallafent sublinha que o efeito deve ter exigido um trabalho de luz difícil, pelo que merece toda a nossa atenção: «Quando começa a segunda carta a imagem da página "em branco" revela as marcas da escrita anterior, incisões onde a pressão da caneta atravessou o papel. Este efeito deve ter exigido um trabalho de luz cuidadoso, por isso podemos tomá-lo como intencional» (Gallafent 2013: 124).

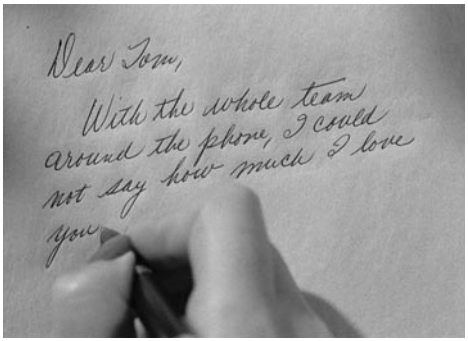


Fig. 12. *The Reckless Moment*

O efeito desta dupla carta, em que uma declaração de amor é usada para encobrir uma confissão e um impulso violento, é determinante. Se o comentário do filho David deixava entrever, como comecei por sugerir, a possibilidade de um regime confessional exclusivo da escrita epistolar, a carta que é efectivamente enviada a Tom apenas reproduz, no pólo oposto, o regime de censura que o telefone — e a falta de privacidade dos espaços da casa Harper — já tinha revelado. No entanto, a cuidadosa representação da cena por Ophüls deixa clara a persistência daquela primeira carta-fantasma. Como num palimpsesto, a nova carta conserva o rastro da rasura da carta anterior, escrevendo-se sobre a outra, sem verdadeiramente a apagar. Se tivermos em conta que tudo o que acontecerá depois em *The Reckless Moment* pode ser visto como materialização dos termos usados por Lucia na primeira carta, significativamente colocada sob o condicional, sempre tão determinante em Ophüls — recordemos apenas o *If only* que fecha a carta de Lisa no filme *Letter from an Unknown Woman* —, percebemos que com a rasura da primeira carta o filme está a instituir um regime de possibilidade (*if only… if only… if you were here*), bifurcando-se em duas dimensões especulares, ambas com a ausência de Tom como eixo.

O texto dessa primeira carta funciona assim como argumento-fantasma do filme: por um lado, Lucia assumirá violentamente, na madrugada seguinte, a sua solidão, tomando o lugar de Tom para se livrar, agora literalmente, daquela besta-cadáver e tratar de todos os assuntos «sozinha». A partir desse momento, o problema narrativo de *The Reckless Moment* é explicitamente colocado como um problema de inversão de papéis (e de géneros, com a mãe de família a assumir o papel do pai). Por outro, o pedido de ajuda não enviado a Tom (a carta rasgada) parece ficar disponível no filme para outras respostas igualmente condicionais, igualmente marcadas pelo desejo frustrado.

Deslocando Tom da posição de destinatário da verdadeira carta, o filme dispõe-se a acolher outra figura masculina, entre o sogro e o filho, que receba as confissões de Lucia e a liberte do cadáver de outra «besta», o gangster Nagle: nesta segunda versão que a carta abre, o problema já não é de inversão de papéis, e sim de substituição.

Na cena da estação dos correios, então, a opção pelo jornal com a notícia do crime *contra* a carta destinada a Tom em Berlim apenas confirmava a escolha do filme perante a inscrição do seu dilema: *philosophy, not delivery*. Materialização do correio-fantasma, a correspondência entre Bea e o amante morto, roubada e retirada do circuito comunicacional, abre o filme à vertiginosa deslocação de sentidos e papéis que permitirá manter num inexorável condicional cinematográfico (*the reckless moment*) a história de amor improvável entre um *gangster* e uma mãe de família.

Mensageiro

Martin Donnelly, estranhíssimo *gangster* e estranhíssimo mensageiro, entra assim no filme quando o jogo da troca de papéis e de posições, tão próprio do vertiginoso cinema de Ophüls, já foi activado. Não surpreende, por isso, que seja desde o início representado como uma personagem dividida por diferentes papéis. A propósito da sequência na sala da casa Harper, Chiara Tognolotti comenta:

> O mais interessante é que toda a sequência está construída como uma verdadeira encenação orquestrada por um actor que se prepara para representar um papel, o do chantagista, tanto que a podemos seguir quer do ponto de vista da narrativa (a protagonista é confrontada com chantagem por parte de um desconhecido), quer de uma perspectiva metadiegética: a ilustração do actor empenhado em recitar um papel. (2012: 129)

Através da flutuação da personagem de Donnelly, que gravita entre várias interpretações até ao ponto em que tenta desvencilhar-se de qualquer papel (a um comentário marginal sobre um jogo, responderá perto do final: «Não sei, não estou a jogar» [*I am not playing*]), o filme reflectiria assim sobre os seus mecanismos, questionando, como tantas vezes em Ophüls, a teatralidade do mundo que instaura.

Decisiva é, porém, a relação da entrada em cena de Donnelly com a representação das cartas na primeira parte do filme. Como vimos, o início articula de forma

Fig. 13. *The Reckless Moment*

complexa a cena da dupla carta de Lucia Harper ao marido com o episódio na estação dos correios, em que a atenção de Lucia é desviada da carta efectivamente enviada a Tom em direcção ao crime e à sua notícia. Imediatamente depois, Lucia entra em casa e recebe outra notícia: a de que há um homem na sala à sua espera. Enquanto portador das cartas de amor da filha, Donnelly reintroduz violentamente no filme — após o envio na estação dos correios da «falsa» carta a Tom — a dimensão do correio que a carta rasgada parecia ter obliterado. Se a cuidadosa representação da cena de escrita inicial parecia sugerir, como vimos, a sobrevivência da primeira carta — a carta-confissão, a carta-fantasma, agora marca e rasto, condicional suspenso —, a entrada de Donnelly como detentor das cartas de amor materializa, para Lucia, a sobreposição da persistência de uma dimensão secreta e confessional dos correios (*philosophy, not delivery*) com a impossibilidade de apagar as marcas de um crime. O cadáver de Darby e a carta rasgada ressurgem, assim, na figura da correspondência desviada de que Donnelly se faz guardião.

Acredito por isso que nessa cena inicial em que Martin prepara cuidadosamente o seu cenário para a leitura de excertos das cartas, *The Reckless Moment* faz mais do que desdobrar as suas dimensões narrativa e reflexiva permitindo ver Donnelly-Mason como um actor denunciando o seu estatuto. Aparecendo no interior da casa Harper como mensageiro de Nagel e portador de uma correspondência interceptada, a personagem de Donnelly vincula-se de modo decisivo à figura das cartas que regressam à superfície para desocultar o ocultamento do corpo de Darby. Nessa cena, o filme está já a preparar a maior das suas metamorfoses: a que deriva do efeito das cartas roubadas sobre o próprio Donnelly, afinal a personagem que mais se transforma ao longo do filme. Ao fazer de Donnelly o portador desta correspondência, o filme faz do *gangster* a sua paradoxal criatura de escrita, o seu homem azul.

Homme de lettres

Consideremos por um momento a situação encenada nessa longa sequência: numa posição análoga à do Stefan de *Letter from an Unknown Woman*, Martin aproxima-se da secretária, acendendo o candeeiro, para ler a Lucia as cartas de amor de Beatrice a Darby, agora morto. Donnelly insiste nessa leitura em voz alta, que retoma convictamente após cada interrupção, enquanto Lucia refuta — com a mesma insistência — a sua importância. O que acontecerá depois permite reler a estranha situação activada nessa cena: Martin e Lucia, que se encontram pela primeira vez, posicionam-se naquela sala, paradoxalmente, como os verdadeiros intervenientes daquela correspondência amorosa, a que Martin dá voz, no lugar não de Darby, e sim da amante não correspondida. É o que o filme permite perceber mais tarde, quando vemos Martin oferecer a Lucia uma prenda que ela nem sequer reconhece (a boquilha de cigarros), ou declarar a Lucia os seus sentimentos, ao telefone, isolado por Ophüls num plano sem contracampo, em termos que ecoam as palavras de Bea sobre a sua paixão por Darby. Tal como na cena da sala, a única resposta de Lucia é a negação. «Estás aí? Ouviste o que eu disse? Gostava que acreditasses em mim», insiste Donnelly, sem que possamos ver Lucia. Se a primeira consequência do jogo das posições e papéis que estou a acompanhar era a de fazer Lucia ocupar o lugar vazio de Tom, esta cena completa a inversão activada colocando Donnelly na posição da amante que se confessa — a posição da carta-fantasma que com ele, como vimos, ressurgiu (ou reemergiu, como o corpo de Darby).

Figs. 14-15. *The Reckless Moment*

Tal como os funcionários dos correios invocados na carta de D'Alembert a Frederico II, que referi na introdução, sobre a demora nos correios e a sua possível razão no inesperado interesse dos agentes da máquina burocrática do sistema postal pela correspondência entre um filósofo e um rei, também Donnelly parece ganhar aqui o estatuto de um improvável *homme de lettres* — homem de letras, homem-carta — a partir do momento em que se enreda neste jogo epistolar a partir das cartas interceptadas. Mas tal como os funcionários de D'Alembert parecem descobrir o estético em cartas que indevidamente detêm, também Donnelly é transformado — desejando ser outra pessoa — por uma correspondência que não lhe pertence. É neste ponto que o jogo epistolar e o jogo das posições e papéis se encontram. Pois só conquistando para si a posição de remetente poderá Donnelly obter de Lucia uma qualquer resposta.

Envio

Já perto do fim, Lucia encontra-se com Donnelly na estação de autocarros de Los Angeles. A localização da cena recorda imediatamente as inúmeras despedidas que pontuam os filmes de Ophüls em estações de comboios, como a que fecha o episódio central de *Le Plaisir*. Mas é ainda com *Letter from an Unknown Woman* que esta cena dialoga. Nesse filme tão próximo de *The Reckless Moment*, regressamos por três vezes à estação de comboios de Viena. Na primeira, vemos o futuro padrasto da jovem Lisa, atarefado com a mudança da nova família para Linz, a repetir freneticamente sobre as malas que seguirão noutro transporte o refrão «Duas semanas!». Na segunda, Lisa despede-se de Stefan depois da sua primeira (e única) noite com o músico que parte agora em digressão, ouvindo-o repetir, mais uma vez, «Duas semanas!». São estes dois momentos que preparam o caminho para o efeito de repetição que decide a cena a que me refiro. Quando, perto do final do filme, estamos novamente na estação de comboios, Lisa embarca apressadamente o filho para o colégio, repetindo-lhe que o visitará daí a duas semanas, sem saber na verdade se o voltará a ver depois de se entregar, como imagina que fará, a Stefan. Desesperada, com o comboio a partir, pede ao filho: «Vais escrever-me muitas vezes, não vais?» Ao que o filho responde: «Sim, mãe, mas não posso escrever muitas vezes, não em duas semanas. Adeus, mãe, duas semanas!». É assim a terceira vez, ao longo do filme, que ouvimos a promessa «duas semanas!» perante uma partida de comboio. Sabemos já

Fig. 16. *Letter from an Unknown Woman*

que se trata de uma promessa destinada a ser gorada. Só agora este refrão se revela, porém, sinónimo de morte. O pedido de Lisa para que o filho lhe escreva é já a inscrição da criança, que morrerá pouco depois, no regime póstumo da carta.

Na estação de autocarros de Los Angeles, Donnelly assegura a Lucia que as cartas da filha perderam o seu valor como motivo de chantagem porque um homem foi incriminado com a morte de Darby. Parece ser a libertação de Lucia do jugo em que foi mantida ao longo de todo o filme, ao tentar proteger a filha. No momento da despedida, mantendo o vínculo de portador com o conjunto de cartas, Donnelly promete: «Esta noite vou resolver as coisas com o Nagel, vais ter de volta as tuas cartas e eu irei levá-las a tua casa». Lucia responde imediatamente: «Não, por favor, por favor, envia-as pelo correio. Desculpa, mas…» Melancólico com mais esta recusa de qualquer intimidade entre os dois, Donnelly despede-se: «Sim, eu compreendo. Irei enviá-las pelo correio». É o momento decisivo de *The Reckless*

Fig. 17. *The Reckless Moment*

Fig. 18. *The Reckless Moment*

Moment — literalmente, agora, o seu «momento de perdição». Tal como na despedida do pequeno Stefan na estação de Viena, a sentença de morte de Donnelly é lavrada com o pedido de Lucia e com a sua aceitação: aceitando remeter as cartas pelo correio, Donnelly conquista enfim a posição de remetente daquela correspondência póstuma, inscrevendo-se definitivamente no comércio de fantasmas que esta rede de cartas rasgadas e cartas roubadas — verdadeiro correio — foi construindo ao longo do filme. Pois se o vínculo entre Donnelly e as cartas de que é zeloso guardião já se mostrou indestrinçável, é claro que o envio das cartas pelo correio é impossível. Donnelly, poderosa e improvável figura da escrita no cinema de Ophüls, manterá até ao fim a ligação do seu corpo às cartas que detém. Morrerá por tentar agarrar as cartas no bolso do cadáver de Nagel, perdendo o controlo do carro: só na posição de morto poderá oferecer a Lucia o seu último presente — o conjunto de cartas — *como se finalmente o enviasse*. E a entrega póstuma das cartas de amor, após o sacrifício de Donnelly, colocará por fim Lucia na dolorosa posição de destinatária que recusou ao longo do todo o filme.

«Eu gosto de Mr. Donnelly», diz Sybil na cena no carro, antes do acidente final. Lucia responde: «Se ao menos ele me tivesse dado ouvidos!». Atribuindo por fim a Donnelly o *If only* com que abriu num acto de escrita a temporalidade inexoravelmente condicional de todo o filme, Lucia entra assim na correspondência amorosa do seu improvável cortejador — apenas, como Stefan Brandt, postumamente. Não há envio sem filosofia na estação dos correios de Max Ophüls.

Fig. 1. *The Shop Around the Corner*

CAPÍTULO 4

Plagiários
(Lubitsch, Almodóvar)

> KRALIK: After a while we got on the subject of love… naturally on a very cultural level.
> PIROVICH: Well, what else can you do in a letter?
> ERNST LUBITSCH, *The Shop Around the Corner*

I have only one thing to say to you

Começo com uma sequência de *Design for Living* (*Uma Mulher para Dois*, 1933), de Ernst Lubitsch: a que mostra uma personagem no teatro — sob o olhar ansioso do autor da peça, que a reconheceu na plateia — a rir-se dos diálogos. A uma frase de um dos actores, todos no público riem — incluindo Mr. Plunkett, a personagem em causa. Passado o riso, parece recordar-se com desagrado de algo, enquanto o homem sentado a seu lado continua a rir histericamente. O espectador do filme percebe logo do que se trata: a frase que tanto faz rir o público — «I have only one thing to say to you: immorality may be fun, but it isn't fun enough to take the place of one hundred percent virtue and three square meals a day» — tinha sido ouvida pelo autor da peça, que a decide logo aproveitar, ao próprio Plunkett, perto do início do filme. Tinha sido também ouvida a Mr. Plunkett pelo amigo e rival amoroso de Tom, George, e a descoberta através da leitura do texto da peça do conhecimento comum da frase — porque Plunkett a tinha usado com os dois em situações idênticas — levara já os dois amigos a reconhecerem-se amantes da mesma mulher, a protegida de Plunkett. Quando chegamos à cena que descrevo, a frase regressa à origem; mas apenas após ver assegurado o seu efeito cómico na reacção inicial de Plunkett, que só depois de se rir percebe que é, na verdade, autor da frase e objecto de escárnio de toda a plateia. Como acontece tantas vezes no cinema de Lubitsch, é o reconhecimento do plágio a desencadear a anagnórise, e o seu efeito, mais do que reconduzir a comédia à estabilidade, é o de instaurar o jogo dos duplos e o trânsito incessante das identidades.

Fig. 2. *Design for Living*

A sequência ilustra também uma tensão recorrente, mas menos evidente, do cinema de Lubitsch: a que determina que a repetição e a sua exploração cómica se façam através de planos distintos, ou seja, através da passagem brusca (e por isso perturbadora) entre diálogo e escrita, entre palavra e inscrição, entre o filme e a peça escrita dentro do filme. Imediatamente antes da cena que descrevi, a personagem de Plunkett começa por ditar uma carta que não chega a escrever (são muitas, em *Design for Living*, as cartas interrompidas), atrapalhado por um telefonema sobre uma campanha publicitária em que é ainda da dificuldade de controlar a exactidão da repetição que se fala («Não, quero a frase exactamente como eu a previ!», exclama), para desistir da carta, deslocando-se até ao apartamento de Tom, onde o ritmo acelerado do diálogo apenas o enreda em deturpações e mal-entendidos que o reconduzem imprevisivelmente — como fonte inesperada de uma frase da peça de Tom — de volta à escrita. Através de uma frase roubada, que circula entre as personagens como um vírus, o triângulo amoroso estabelece-se como estrutura de duplicação: Tom e George, amados pela mesma mulher, são duplos um do outro, e é a escrita — ou, mais propriamente, o plágio, ou a apropriação de uma frase alheia — a inscrevê-los na lógica múltipla da poligamia, que alimenta, também de forma recorrente, a comédia de Lubitsch. *I have only one thing to say to you*: condenado a repetir infinitamente a mesma frase, Plunkett é uma figura cómica para a caracterização que os filmes de Lubitsch fazem do cinema como lugar da demolição sistemática de sentidos e posições fixas. Contra o uso da língua que Plunkett parece representar, os protagonistas do filme abraçarão de modo selvagem a lógica do jogo de linguagem: iteração e circulação. Como sublinha Charles Tesson:

Figs. 3-4. *Design for Living*

> As personagens de Lubitsch partilham esta característica: têm horror ao transitivo. Não dizem ao outro o que têm a dizer-lhe, mas preferem dirigir-se a ele por um caminho desviado (cartas, objectos) ou por interposta pessoa. […] As personagens de Lubitsch não produzem linguagem, mas é a linguagem, a frase que os antecede, circulando de boca em boca, que os constitui enquanto tais. (Tesson 2006: 115-116)

Esboço uma primeira hipótese: a escrita, no filme, permite o reconhecimento, mas a sua condição parece ser, mais do que clarificar, a de instalar um regime instável, periclitante, de permanente alterização. Duplos, repetições ou apropriações tornam as personagens disponíveis para uma troca «postal» de posições, ou para uma série de sobreimpressões espectrais em que a destinação se multiplica e a identidade se dissolve radicalmente. Tom e George, no final do filme, são figuras intercambiáveis, e, por muito provocador que nos pareça o *menage à trois* explícito com que o filme termina, é importante recordar que ele se constrói literalmente às custas do corpo: o sonho artístico da poligamia, em *Design for Living*, tem como preço o mais paradoxal dos acordos de cavalheiros — «*no sex*», ou a obliteração do corpo em nome de uma figura de linguagem.

Como na cena epistolar de *Baisers volés*, o cinema de Lubitsch trabalha continuamente a tensão entre o corpo e a escrita como seu fantasma. Se esta é uma estrutura recorrente em Lubitsch, mais interessante se torna em filmes em que é a relação entre reconhecimento do corpo e a escrita a ser directamente problematizada, através de figuras que lhes garantem a comparabilidade mesmo além — caso único — da fronteira entre géneros. Refiro-me ao uso da carta em dois filmes da

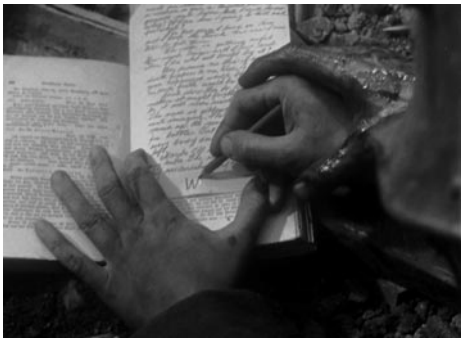
década de trinta, o drama *The Man I Killed* (*O Homem que Eu Matei*, 1932) e a comédia *The Shop Around the Corner* (*A Loja da Esquina*, 1940), que, como veremos, surpreendentemente partilham a referência à cena de reconhecimento epistolar que encerra *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond de Rostand.

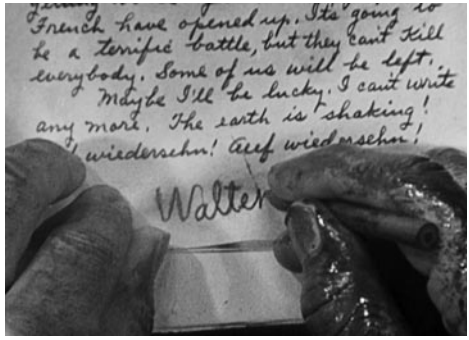
Who are you?

A referência a Rostand é particularmente importante porque se trata, no caso de *The Man I Killed*, da adaptação de uma peça pacifista do filho de Edmond, Maurice Rostand, intitulada *L'Homme que j'ai tué* (1930), sobre a culpa de um soldado francês que mata um alemão durante a guerra. Nessa estranha (e única) excepção ao regime da comédia, Lubitsch descreve a ida do soldado francês — na verdade um músico, atormentado pela sua única morte na guerra — para a Alemanha, para a casa do soldado que matou, numa tentativa de pedir perdão à família. A viagem activará um complexo jogo de duplos e substituições que tem, uma vez mais, a carta como matriz.

No início do filme, durante a confissão de Paul, o francês, a um padre na igreja, a morte do soldado é representada em *flashback*. Os dois soldados encontram-se nas trincheiras, um dispara contra o outro, e o alemão, Walter, moribundo, pede ao seu assassino ajuda para tentar terminar a carta que escrevia à sua noiva antes de morrer.

É uma cena impressionante: a mão do francês ampara a mão de Walter, guiando-a, enquanto o alemão escreve as primeiras letras do seu nome, que fica incompleto quando a morte sobrevém. Em choque, o outro pega no livro de Walter — um livro sobre Beethoven — e lê a carta. Nela encontra uma descrição do sofrimento e da injustiça da guerra que rima com a confissão com que o filme abriu: são palavras que poderiam ser também as de Paul, partilhadas dos dois lados das trincheiras (é o argumento pacifista do filme de Lubitsch). Paul decide então completar a assinatura, terminando com a sua mão ensanguentada o nome do outro: com esta subscrição espectral, inscreve na carta uma assinatura póstuma que o filme irá desenvolver no seu arco narrativo. Paul decide viajar até à morada do soldado — morada que conhece da carta do morto — para pedir piedade. Lá chegado, porém, não terá coragem de confessar o que fez; introduz-se na família com uma falsa identidade,





Figs. 5-7. *The Man I Killed*

declarando-se amigo do filho, ganha o afecto dos pais e o amor da sua noiva. Tenta depois afastar-se, mas já não consegue. Depois de confessar à noiva quem é, dispõe-se aterrorizado a ocupar para sempre, sob o olhar dela, o lugar do homem que matou, sacrificando a sua identidade para manter a ilusão dos pais do morto.

A cena do reconhecimento merece leitura atenta. Perto do final do filme, prestes a partir, Paul entra pela primeira vez no quarto do soldado, com grande emoção. Lá dentro, Elsa, a noiva, lê, em voz alta, a última carta de Walter — a carta escrita no momento da morte, que Paul completou com a dupla assinatura que comecei por descrever. Perturbado com a leitura, dominado pela culpa, Paul não consegue impedir-se de completar, como num transe, as palavras da carta, recitando-lhe a conclusão e revelando sabê-la de cor.

Na cena correspondente da peça de Maurice Rostand, a personagem do francês — que aí não tem nome (é referido como «ele», «*lui*») — é reconhecida pela noiva (Angélica) como assassino do jovem alemão (Hermann) numa sequência complexa que envolve, tal como em Lubitsch, as cartas vindas da guerra, o seu quarto, o seu violino — e ainda um gramofone de onde a sua voz gravada emana fantasmagori-

camente. A denunciar o soldado francês, no entanto, não é a leitura da carta de Hermann, e sim o conhecimento da data exacta da morte do alemão:

> Ele, num movimento irresistível — no dia 22 de outubro de 1915…
> Hans Gaspar, em sobressalto — Como podes conhecer essa data? Ninguém além de nós a sabe, aqui…
> Ele, depois de um silêncio — Foi a senhorita Angélica que me falou dela um dia, em conversa.
> *Angélica baixa o olhar.*
> […]
> Angélica — E essa data, como a podes saber? Sim, como podes saber a data da morte de Hermann, já que ninguém nunca te disse qual era?
> Ele — Como posso…
> Angélica — Dia 22 de outubro de 1915, onde estavas no dia 22 de outubro de 1915? O que fazias no dia 22 de outubro de 1915?…
> Ele, recuando perante Angélica — Onde estava eu no dia 22 de outubro de 1915? O que fazia eu no dia 22 de outubro de 1915?…
> (M. Rostand, 1950: 165 e 173)

Já no filme de Lubitsch, como dizia, a solução é decalcada do famoso final do *Cyrano de Bergerac* de Rostand pai, peça entre todas epistolar: nela, recordo, tudo se joga na disjunção entre corpo e escrita — as palavras do poeta Cyrano, talentoso mas malogrado, o corpo do belo soldado Christian. Como no famoso comentário de Kafka, que exprimia ao amigo Max Brod o desejo de prender a si raparigas através da escrita (Canetti 1988: 11), Cyrano consegue prender Roxane através das suas belas cartas, conjugadas porém com a aparência de Christian, que morrerá na guerra, deixando-a privada de uma afeição que não sabia dupla. A famosa cena da varanda, com Christian a mostrar-se a Roxane enquanto a voz de Cyrano, que está escondido, declama palavras de amor, é um exemplo do ventriloquismo estrutural de uma história atravessada pela cisão entre carta e corpo:

> Cyrano: Roxana espera uma carta tua esta noite…
> Cristiano: Ai!

Cyrano: O quê?
Cristiano: É perder-me cessar de estar calado! […]
Cyrano (*olhando Cristiano*): Se eu tivesse
Para exprimir a minha alma um tal intérprete!
Cristiano (*com desespero*): Precisaria da eloquência!
Cyrano (*bruscamente*): Vou-ta emprestar!
Tu, o teu encanto físico e vencedor, empresta-me.
E façamos com os dois um herói de romance!
[…] Queres que façamos — e em breve a abrasarás! —
Colaborar um pouco os teus lábios e as minhas frases?…
(E. Rostand 2013: 108-9)

No último acto, Roxane, que carrega a viuvez de Christian, e Cyrano, amargurado e ferido — poeta talentoso a quem o famoso Molière teria roubado as melhores cenas —, estão juntos na penumbra. Roxane dá pela primeira vez a ler a Cyrano a última carta de Christian, que Cyrano finge ler, recitando-a emocionado, até que Roxane se apercebe da escuridão que o impede de ver as letras e compreende que Cyrano sabe de cor uma carta que nunca esteve em posição de ler. Reconhecendo na penumbra a voz da cena da varanda, reunindo enfim voz e corpo numa nova unidade, Roxane interrompe, tardiamente, o regime desviado da autoria ao longo da peça: «Apercebo toda a generosa impostura: / As cartas, éreis vós…»

Cyrano morrerá logo depois — mas não sem antes ouvir descrever o sucesso que Molière, o plagiário, terá feito com uma cena sua, e vincular na mesma condição de autor roubado as suas cartas de amor e a sua obra literária. Conclui:

Cyrano: Lembrais a noite em que Cristiano vos falou
Debaixo da varanda? Pois bem! Toda a minha vida está aí:
Enquanto eu ficava em baixo, na sombra negra,
Outros subiam para colher o beijo da glória!
É justiça, e aprovo no limiar do meu túmulo!
Molière tem génio e Cristiano era belo!
(E. Rostand 2013: 233)

Figs. 8-11. *The Man I Killed*

Em *The Man I Killed*, é também uma carta que alguém supostamente excluído da correspondência sabe de cor a redesenhar a dinâmica das posições, mas o jogo com a assinatura e com a voz é mais radical — como se o filme de Lubitsch reescrevesse a peça de Rostand filho a partir da peça do pai, numa sobreimpressão de assinaturas que não deixa de ser curiosa num filme que começa com a cena violenta de subscrição póstuma que descrevi. Repetindo uma frase que não era sua, Paul revela ter sido dela testemunha indevida. Esta carta roubada identifica a única posição possível para Paul — a de remetente impossível de uma carta de morte, ao mesmo tempo plagiário e assassino. É nesse sentido que, se a situação narrativa evoca o final de *Cyrano*, a carta que provoca o reconhecimento opera, tal como em *Design for Living*, em sentido oposto, desfazendo o logro da identidade de Paul, como se lhe correspondesse a posição do Christian de Cyrano[23]. Em vez de exclamar, como Roxane, «As cartas,

23 Del Monaco e Pamini, num estudo em que apresentam um catálogo extenso e cuidado da variação em Lubitsch, incluindo a variação da «carta reveladora», sugerem que *The Man I Killed* poderia ser visto como um *Cyrano de Bergerac* contado do ponto de vista de Christian (1995: 246).

éreis vós!», Elsa perguntará, perplexa: «*Who are you*?», implicando ao mesmo tempo uma identificação — se conheces esta carta, só podes ser o homem que o matou — e o desconhecimento — porque a conheces, já não sei quem és. Entrando num circuito epistolar que lhe era vedado, Paul converte-se numa personagem impossível e sem lugar. Para poder ficar naquela casa, só poderá ocupar a posição que já tinha usurpado assinando a carta do outro.

Tal como Lubitsch a representa, a cena de leitura completa a destinação da dupla assinatura com que o filme abria, como se a chegada de Paul à casa de Walter na Alemanha duplicasse o envio daquela carta de morte. Se no momento fatal Paul, por empatia e culpa, subscreve a assinatura de Walter, é assumindo a identidade do seu duplo que Paul encontrará o seu castigo quando a carta chega finalmente ao destino: ficando naquela casa, no lugar de Walter, para preservar a felicidade dos pais, e sacrificando inteiramente a sua identidade em nome do outro que matou. Nos planos finais do filme Paul toca enfim o violino de Walter, enquanto a câmara se afasta dele para fixar apenas a alegria do velho casal ao ver reviver para sempre, no corpo do outro, o fantasma do filho. O título do filme e da peça, *The Man I Killed,* revela-se assim, paradoxalmente, uma proposição suicida, que tem a carta — lugar do fantasma — como instrumento.

Say goodbye to Angel

The Man I Killed é um exemplo extremo: a exploração dramática da figura do fantasma, a sobreposição violenta entre o corpo de Paul e a assombração da memória e da carta de morte de Walter funcionam como uma excepção em que as tensões entre o corpo e a produção de fantasmas se condensam numa única — paradoxal — figura espectral que contamina todo o filme. Nas comédias de Lubitsch, pelo contrário, estas tensões são ludicamente organizadas em complexos jogos de oposições. Veja-se o caso do extraordinário *Angel* (*O Anjo*, 1937), filme também de duplos, baseado na disjunção da personagem interpretada por Marlene Dietrich entre a esposa apaixonada, Maria, e uma figura, Angel, que Maria inventa como se inventa uma personagem para nela condensar o seu potencial adultério. O regresso à ordem, ou a renovação do casamento da protagonista depois da sombra da traição, implicará, ao mesmo tempo, a materialização fantasmática de Angel para lá de uma porta fechada e a sua eliminação,

Figs. 12-13. *Angel*

praticada através de uma concretização negativa do fantasma: o marido tem de acreditar que Angel existe, assumindo o controlo da ficção, para que se possam dela, de algum modo, desfazer. «It is far harder to kill a phantom than a reality», dizia Virginia Woolf num ensaio (Woolf 2008: 142). Na encenação da sequência final, através de um jogo de portas fechadas que o marido de Maria, subscrevendo a ficção de Angel, cuidadosamente orquestra, Lubitsch parece conseguir fazer de um quarto vazio um corpo para o fantasma de que Maria precisa de se libertar.

Também *The Shop Around the Corner*, o filme sonoro de Lubitsch mais explicitamente centrado em actos de escrita e em estruturas epistolares, se constrói inteiramente em torno dessa tensão entre o duplo e a sua recusa. O enredo é conhecido: através de uma correspondência anónima iniciada a partir de um anúncio de jornal, os protagonistas, interpretados por James Stewart e Margaret Sullavan, apaixonam-se antes de se encontrarem; e encontram-se, pouco depois, sem saber que se correspon-

Figs. 14-15. *The Shop Around the Corner*

dem, como colegas de loja, manifestando desde logo antipatia recíproca. É então por carta que Kralik e Klara Novak se revelam um ao outro enquanto outros, amando-se por escrito quando no quotidiano os seus corpos se repelem. A tensão entre corpo e escrita que comecei por identificar em Truffaut é aqui levada ao extremo, e o movimento da comédia será o de procurar conciliar estas dimensões. No final, ainda que a escrita tenha sido o motor da transformação sentimental das personagens, será contra a carta que Kralik terá de agir para se poder apresentar como um corpo desejável — e, no fundo, para que o filme possa terminar em casamento.

That's Victor Hugo — he stole it!

Toda a sequência final de *The Shop Around the Corner* funciona como uma pequena encenação no interior do filme, preparando uma cena de reconhecimento análoga — apesar das profundas diferenças de tom — à que descrevi a propósito de *The Man I Killed*. A loja vazia converte-se num palco de que Kralik gere cuidadosamente a iluminação, apagando as luzes uma a uma; os corpos dos protagonistas dispõem-se num espaço cada vez mais isolado, pela luz rarefeita, da experiência quotidiana da loja. Neste momento do filme, Kralik sabe que Klara Novak é a sua correspondente apaixonada e deseja ser por ela reconhecido; tem assim a missão de conciliar o seu corpo com as palavras que geraram o seu duplo epistolar. E sabe também que as cartas que escreveu são, agora, as suas maiores rivais: a disjunção entre escrita e corpo, e a projecção de fantasmas que a escrita activou, torna-o invisível, e desprezível, aos olhos de Klara.

Dizia-se que Billy Wilder, no seu espaço de trabalho, ostentava uma placa com a frase *How would Lubitsch do it*? No caso de *The Shop Around the Corner*, é interessante ver como o próprio Lubitsch se confronta com soluções já experimentadas nos seus filmes. Neste caso, o realizador recorre, mais uma vez, ao *Cyrano* de Rostand, invertendo radicalmente tanto a peça e como a apropriação que dela fazia em *The Man I Killed.*

Podemos comparar o que Kralik faz neste final com o que dizia há pouco a propósito de *Angel*: no final do filme, quando Frederick quer abrir a porta para verificar se Angel existe, Maria pede-lhe que pense bem antes de o fazer. Se encontrar lá dentro Angel, diz, ela será obrigada a deixá-lo; se não a encontrar, provando o adultério, será ele a querer o divórcio. Frederick obtém um terceiro termo impossível: depois

Figs. 16-18. *The Shop Around the Corner*

de regressar da sala que Maria sabe vazia, anuncia-lhe que encontrou Angel. Materialização impossível de uma ficção gerada pela própria Maria, a Angel de Frederick é neste ponto do filme ao mesmo tempo uma usurpação e uma subscrição: apropriando-se da ficção da mulher para dela se despedir, o marido oferece a Maria a possibilidade de deixar para trás o fantasma do adultério.

No final de *The Shop Around the Corner*, Kralik recorre a uma estratégia semelhante, mas em relação à sua própria ficção: materializando o correspondente anónimo de Klara — ou seja o próprio Kralik — numa ficção desagradável e puramente linguística de nome Popkin que diz ter conhecido pessoalmente, Kralik desfaz a sua própria personagem epistolar traço a traço, transformando-a numa caricatura. Com esse gesto, incute em Klara, e no filme, a desconfiança em relação à escrita, capaz afinal de gerar máscaras e falsas descrições. Preparado o terreno, levará depois Klara a citar uma das cartas que ele próprio lhe escreveu. Exactamente como em *The Man I Killed*, começa então a completar oralmente o texto da carta, levando a rapariga a calar-se, olhando para ele surpreendida, enquanto recita uma frase que — estando excluído, aos olhos de Klara, daquela correspondência — não podia conhecer.

Figs. 19-21. *The Shop Around the Corner*

Pareceria estar prestes a denunciar-se como autor das cartas. De um golpe, porém, como sugeria, Lubitsch reescreve a anagnórise de *The Man I Killed* e reverte ainda mais radicalmente a solução dramática do *Cyrano de Bergerac*: porque, ao contrário do que seria de esperar, a revelação do conhecimento da carta para Klara não é uma revelação da verdadeira autoria («As cartas, éreis vós…»), e sim um reconhecimento do autor como plagiário, que dissolve qualquer ligação entre autoria e identidade: «That's Victor Hugo!» — exclama Kralik — «he stole it!». O reconhecimento da identidade de Kralik é bruscamente desviado para uma absurda (auto)acusação de plágio que destrói, aos olhos da sua correspondente anónima, o remetente fantasma. Klara responderá, desolada: «Oh! Pensava que tinha sido eu a inspirar aquelas belas palavras. Afinal ele só estava a copiar as palavras de um livro!».

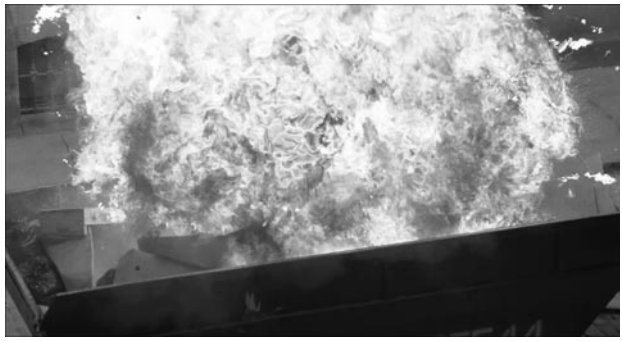
A escrita assim é novamente devolvida ao regime enlouquecido do jogo de linguagem. Mas não, como em *Design for Living*, para construir um espaço utópico onde a síntese paradoxal dos opostos parece ser possível, e sim, como em *Angel,* para que as personagens se desfaçam dos seus fantasmas — e aqui, no mesmo gesto, da necessidade de escrever. O conhecimento do conteúdo da carta é posto ao serviço

de uma recusa de toda a escrita, e da literatura, como possível falsificação: se no início do filme Kralik se orgulhava de ter composto uns versos «half Shakespeare half me», agora a identificação de plágio serve-lhe para se desvincular de um duplo epistolar que se tornou incómodo, ou excessivamente poderoso, fantasma alimentado pela escrita — espécie de suicídio, ainda, mas suicídio necessário para que a comédia se resolva e para que um regime da visibilidade do corpo seja restaurada.

Não faltará muito para que o filme se encaminhe para a conclusão, e para que Kralik reclame enfim para si a autoria das cartas. Pelo que se disse, é claro que já não o poderá fazer através da escrita. O que denunciará enfim Kralik como correspondente apaixonado de Klara será a revelação da morada: «Klara, por favor, pega na tua chave e abre a caixa postal 237, tira-me do meu envelope e beija-me» é a sua declaração de amor, revelando o endereço que só o correspondente anónimo podia conhecer. Liquidada a escrita através do fantasma plagiário, resta a Stewart o verdadeiro motor da acção em Lubitsch: o envelope, sistema de destinações e movimentos de conteúdos esvaziados, do qual Kralik está pronto para ser retirado, substituindo a carta e oferecendo-se como corpo presente. Antes de o aceitar como candidato para o casamento, na lógica comercial de um filme que faz desta «loja da esquina» um pequeno mundo, Klara inspecciona-lhe as pernas, para só depois o beijar. Não precisarão mais de escrever: estes beijos chegarão ao destino, e o filme à sua resolução.

Máquina destruída

No exemplo com que comecei o primeiro capítulo, a carta de Antoine Doinel que Fabienne Tabard desfaz com a sua chegada invocava Balzac e os amores infelizes de Madame de Mortsauf e Félix de Vandenesse. Em *The Shop Around the Corner*, a referência final ao plágio de Victor Hugo vem reforçar uma série de referências literárias associadas pelo casal à sua relação epistolar: Tolstói, Flaubert, um romance sobre a *Comédie Française.* Como no exemplo de Kafka, literatura e carta fundem-se muitas vezes numa mesma ideia de escrita que o filme projecta e considera ou tensiona. Esta sobreposição é constante no cinema de Pedro Almodóvar. É um tema recorrente, que atravessa insistentemente as diferentes fases do seu percurso, muitas vezes fazendo uso da produção literária inicial do seu autor. Os contos, romances, cartas e



Figs. 22-23. *La Ley del Deseo*

argumentos que aparecem ao longo dos filmes de Almodóvar partilham com o universo de Lubitsch a lógica iterativa do jogo de linguagem e parecem condensar as suas tensões numa mesma figura: a máquina de escrever, protagonista do filme em que é talvez mais explícito o jogo de sedução e recusa da escrita, *La Ley del Deseo* (*A Lei do Desejo*, 1987), que gostaria agora de considerar. Na sua sequência final, uma máquina de escrever, minutos antes amaldiçoada pelo protagonista, é lançada violentamente através da janela de um prédio, provocando uma explosão, que encerra o movimento do filme.

Podemos ler este final à luz de um tropo recorrente na representação da carta no cinema. Se, como sugeria Serge Chauvin, a carta no cinema ficciona, apenas, «quando não funciona, quando põe em causa e em crise um ou mais elementos da situação de comunicação» (2007: 73), os seus modos de falência não são os mesmos da literatura (cartas roubadas, extraviadas, atrasadas). Uma encenação insistente no cinema de matriz clássica é precisamente a negação de um efeito epistolar pela recusa da sua premissa (a comunicação na ausência), através da co-presença de remetente e destinatário durante a cena de leitura — aquilo a que, em termos muito

Fig. 24. *Paranoid Park*

genéricos, podemos chamar a afirmação, contra a carta, de efeitos de presença. Pense-se na primeira carta de *Vertigo*, lida por Scottie na presença de Madeleine, com que abri este livro, ou no final de *Double Indemnity* (*Pagos a Dobrar*, 1944), de Wilder. É ainda o caso das cartas de Captain John que as três protagonistas de *The River* (*O Rio Sagrado*, 1951), de Renoir[24], descartam, deixando-as cair ao chão, para ir ver o nascimento de uma criança, ou da carta rasgada que, em *The Red Shoes* (*Os Sapatos Vermelhos*, 1948), activa o fundido encadeado que reunirá Vicky e Lermontov na estação de Montecarlo. Em *La Ley del Deseo* acontece algo próximo de *Paranoid Park* (2007), de Gus Van Sant, outro filme epistolar em que a carta queimada no final levanta o problema da forma do filme, que parece coincidir, num jogo paradoxal, com o texto de que mostra a destruição.

Começámos pelo fim, mas poderíamos ter começado também pelo início, colocando a questão de forma inversa. Se a cena final de *La Ley del Deseo* despede violentamente a máquina de escrever, o filme começa com um gesto explícito de subscrição a esse objecto de escrita. Todo o genérico de *La Ley del Deseo* o sugere: títulos e créditos aparecem escritos à máquina sobre folhas brancas amarrotadas que um foco em forma de olho ilumina. O filme inicia-se, então, pela escrita — como se todo ele derivasse daquelas páginas resgatadas ao lixo, ou a alguma forma de destruição. O mesmo acontecerá, mais tarde, em *Todo sobre Mi Madre* (*Tudo sobre Minha Mãe*, 1999), aí com um gesto mais inesperado: Estéban, o jovem escritor que mor-

24 Uma leitura desenvolvida dessa cena de despedida da carta pode ser encontrada no meu ensaio «Aprender a Escrever no Cinema», em que algumas das cenas epistolares discutidas neste livro (e outras que não refiro aqui, como a que marca o final de *L'Enfant sauvage* de Truffaut) são postas em relação com a representação da relação entre infância e escrita no cinema (Rowland 2024).

Fig. 25. *La Ley del Deseo*

rerá numa sequência roubada a Cassavetes — como a jovem Nancy, é atropelado à saída do teatro —, anota no seu caderno o título do conto que pretende escrever sobre Manuela, sua mãe. Da imagem do lápis que escreve no caderno, o filme transita para um estranhíssimo plano do lápis a inscrever verticalmente o título do filme sobre a lente da câmara. Pouco depois, o título do filme — que é o título do conto que Estéban escreve no caderno — aparece entre as duas personagens, numa sobreimpressão de autorias e de suportes de representação.

Se há um lugar para a literatura nestes filmes, ele parece estar então na posição que desencadeia e acciona o cinema, como o suposto romance *O Frigorífico*, que atravessa a obra de Almodóvar como uma assombração: começa por ser deitado ao lixo, sem assinatura, pela escritora de *La Flor de Mi Secreto* (*A Flor do Meu Segredo*, 1995). Será depois, ainda nesse filme, roubado e vendido por um bailarino de flamenco a um realizador chamado, ironicamente, Bigas Luna. Anos mais tarde, com *Volver* (*Voltar*, 2006), filme construído sobre a mesma *storyline*, Almodóvar vem devolver a carta roubada ao seu circuito supostamente legítimo. A literatura parece ser, ao mesmo tempo, a máquina que gera o filme; e aquilo que falha, ou se interrompe e descarta, para que ele seja possível ou, como veremos, para que possa terminar. É este duplo movimento que me interessa perseguir.

Carta a três personagens

Em *La Ley del Deseo*, a literatura tem na máquina de escrever a sua figura principal, como dizia. Nesta história de dois jovens apaixonados pelo mesmo realizador, ou de um realizador apaixonado por dois jovens que o amam de modos diferentes, e

Figs. 26-28. *Todo sobre Mi Madre*

que se enredam no argumento do seu próximo filme até que um acaba por matar o outro, morrendo depois também, tudo tem a ver com o corpo e tudo tem a ver com a escrita. Como sublinhará a polícia no decurso da investigação que organiza a segunda parte do filme, a máquina de escrever de Pablo Quintero é o elemento que articula não apenas as relações entre as personagens, mas também todas as cartas do filme e o argumento cinematográfico em vias de ser escrito: a máquina incrimina, denuncia, confunde, inventa, transforma e, numa citação da mecano-

Figs. 29-30. *La Ley del Deseo*

grafia de Truman Capote, marca o ritmo da música da banda de som do filme. É então a partir dela que se pode interrogar o que é efectivamente activado pela escrita neste filme.

A centralidade da máquina de escrever, e a dimensão epistolar desta escrita, torna-se clara através de uma carta, dactilografada, que acaba por ser associada às três personagens do triângulo amoroso do filme. Trata-se da carta que aparece na primeira parte, quando Juan, o primeiro amante de Pablo, parte para Cádis e lhe envia um postal com a imagem do farol que será depois cenário para o crime de António. Pablo recebe o postal, que considera excessivamente neutro — as palavras de Juan, que não o ama como ele desejaria, não correspondem ao seu desejo. Pablo escreve então, à mão, a seguinte nota:

> Querido Juan. Recebi a tua carta. Está bem, mas não é aquilo de que preciso. Vou escrever-te à máquina a que quero receber. Se não te importares, completa o cabeçalho e assina-a.
> Pablo

Pablo escreverá a sua carta à máquina, deixando vazio o espaço para o destinatário e para a assinatura: pedido de subscrição de uma carta alheia, a carta de Pablo colocará Juan na posição, que já conhecemos de Lubitsch, daquele que envia em seu nome palavras escritas por outrem, entrando assim, sem retorno possível, num «comércio de fantasmas». Essa estranha sobreimpressão de autorias é absorvida pelo dispositivo: já na representação dessa cena de escrita à máquina, quando vemos Pablo a escrever, as vozes de Pablo e Juan misturam-se, e a banda de som, como sugeria antes, parece ser comandada pelo ritmo da escrita.

Tal como acontecerá com as canções que estruturam a sua banda sonora, repetidas ou dobradas por vozes diferentes ao longo do filme — como a canção de Jacques Brel, *Ne me quitte pas*, que Almodóvar associa, cantada por outra voz, à encenação da fantasmagoria telefónica de *La Voix humaine* de Jean Cocteau — o filme irá dar-nos ainda duas leituras desse texto. A primeira marca o regresso da carta ao seu ponto de partida, agora assinada à mão por Juan e endereçada a Pablo, que a lê, enlevado, como se de um texto desconhecido se tratasse: a voz em *off* aí é só de Pablo. A segunda é a leitura que António, novo amante de Pablo, fará da carta no final da sua primeira noite de amor com o realizador: enraivecido, convence-se de que Pablo é amado por Juan, e de que tem neste um perigoso rival. É o equívoco de base da acção do filme, que levará à morte de Juan por Antonio; mas é também o momento em que o regime fantasmagórico da escrita começa a funcionar, sem poder já ser interrompido, de torção em torção até à explosão final. Porque Antonio, depois de ler a carta, a atira com fúria para a pasta avermelhada que contém o manuscrito do novo argumento de Pablo — a história de uma personagem chamada Laura P., inspirada na irmã do realizador —, confundindo de forma decisiva ficção e correspondência amorosa, o filme e o jogo postal das personagens que rodeiam o realizador e serão absorvidas, uma a uma, pela sua escrita[25].

A partir do momento em que Antonio mistura carta e argumento, o triângulo epistolar de *La Ley del Deseo* nada mais fará do que repetir, num mecanismo monstruoso, a ficção engendrada pela máquina de escrever. E é através da voz, e da arti-

25 Pouco depois, Antonio inicia com Pablo uma correspondência que procura esconder da mãe, e pede a Pablo que assine as cartas como Laura P. E quando, na segunda parte do filme, Pablo tem um acidente de carro e perde a memória, reage ao nome da sua personagem Laura P. como reagiria ao nome de uma desconhecida, figura do mundo e não já da ficção.

Figs. 31-33. *La Ley del Deseo*

culação entre voz e escrita na representação da carta, que esse jogo é jogado: uma a uma, todas as vozes do filme serão ancoradas ao mesmo texto que circula em circuito-fechado, de Pablo a Pablo; e todas as personagens se irão submeter à lei devastadora do desejo desencontrado. A sincronização artificial das vozes sobre a repetição de um mesmo texto estabelece a violenta simetria que o título do filme traduz.

(Des)sincronização

É um dos recursos dominantes no cinema de Almodóvar, que poderia também ser descrito como um cinema da sincronização. A insistência sobre efeitos de não-coincidência entre voz e imagem, e sobre a sua conjugação artificial, é constante nos seus filmes, através de diferentes dispositivos, que vão da carta ao telefone, do *playback* ao teatro — em termos teoricamente próximos daqueles que destacava no capítulo 1 a partir da leitura da relação entre voz e imagem por Mary Ann Doane. O mais evidente destes dispositivos é a exposição do trabalho técnico de dobragem, como na sugestiva cena dupla da gravação da dobragem de *Johnny Guitar* em *Mujeres al Borde de um Ataque de Nervios* (*Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, 1988) — primeiro por Ivan, tendo como contracampo os planos de Joan Crawford a mover os lábios sem qualquer som, e depois por Pepa, numa sequência sem contracampo, assombrada pela voz sem corpo do amante que lhe chega pelos auscultadores repetindo as frases do diálogo amoroso do filme.

La Ley del Deseo começa justamente por uma cena erótica em que uma voz não-identificada dita e dirige os gestos e movimentos de uma masturbação. Descobrimos ao mesmo tempo que se trata de um filme dentro do filme e de uma cena de dobragem — o início do filme denunciando, no mesmo gesto, a artificialidade da ancoragem sonora e a reflexividade do dispositivo fílmico. Passamos, num trânsito brusco, da impressão de que a cena a que assistimos é real, no mundo do filme, para a consciência de que se trata da produção de um filme. Logo depois, percebemos que esta primeira cena é a cena final de um filme projectado — «A Estratégia do Mexilhão», último filme de Pablo — numa sala de cinema, dando início ao filme que estamos a ver: o título *La Ley del Deseo* inscreve-se no ecrã depois de vermos a palavra FIM a encerrar esse outro filme com que o filme começou.

É movimento mais amplo, a que podemos chamar performativo, deste cinema: o que se fixa ao mesmo tempo, e do mesmo modo, sobre a *tradução* e sobre o *transplante*, sobre a *representação* e sobre a *substituição*, sobre a *transformação* do corpo e sobre a *ficção*. A voz sem ancoragem, o som sem origem visível, o texto sem assinatura e os processos complexos de atribuição que lhes serão associados são os dispositivos-base de uma deriva apropriadora, que parece construir a unidade ou, para

Fig. 34. *La Ley del Deseo*

usar uma expressão destas personagens, a autenticidade a partir de gestos gritantemente artificiais. O que faz de *La Ley del Deseo* um filme significativo, para a análise que aqui desenvolvo, é a escolha da carta — nesta rede de telefonemas, canções, dobragens — como figura privilegiada desta ideia de cinema.

A simetria imposta em *La Ley del Deseo* obedece ao regime epistolar: e não só a simetria dos desejos, mas também a simetria dos dispositivos. A escrita e o filme implicam-se mutuamente, decretando, de modo complexo, o seu fim recíproco. A carta como elemento articulador do filme funde uma ideia de escrita, e de ficção, com o próprio dispositivo fílmico, reflexivamente interrogado através desta encenação de um trânsito e da sua interrupção. Aquilo a que o filme parece querer dar corpo através da máquina de escrever é, no fundo, não tanto o texto, quanto como em Lubitsch[26] a sua circulação ou processo no interior de outro processo, o da máquina fílmica: a carta no seu trajecto, o conto por escrever, o argumento em composição — enquanto o filme acontece e se faz.

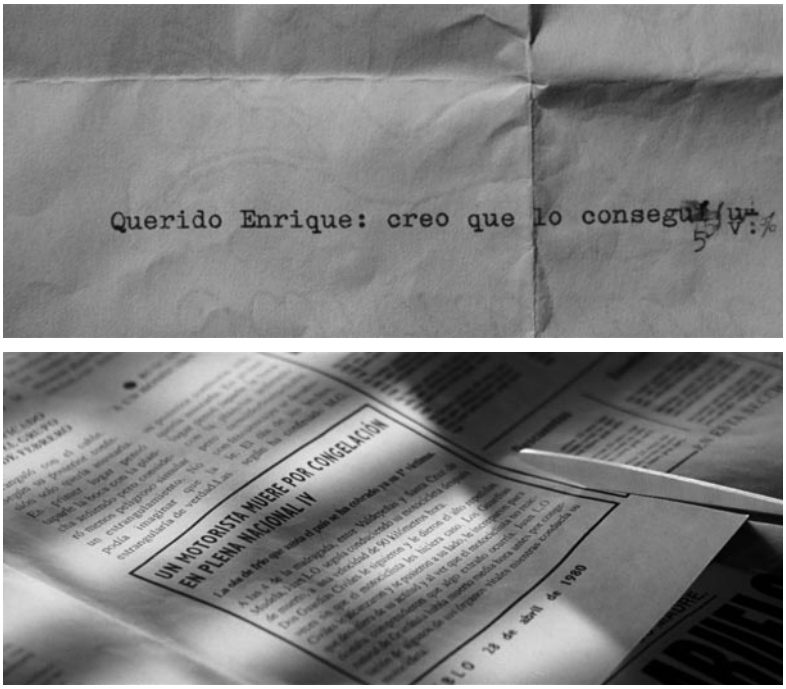
Na cena final, quando a máquina de escrever é destruída, o próprio trânsito aniquilador e sem termo da escrita é interrompido. É uma resposta ao fantasma perturbador da carta — Pablo chega a amaldiçoar a máquina como causa de todas as mortes do filme — mas, ao contrário da que vimos em Truffaut, é uma resposta tardia, póstuma, sem efeito para além de uma legibilidade sobre a acção agora completa. Gesto de reconhecimento, então, que parece identificar na escrita a lei inexo-

26 Sobre Lubitsch, afirma Tesson: «O conteúdo da mensagem conta pouco, só as circunstâncias do dizer produzem sentido e fazem saber» (2006: 115).

rável do labirinto do desejo no filme, a recusa da carta coincide com a sua subscrição, no modo como o filme se completa e conclui: porque é também o filme que se destrói e perturba enquanto dispositivo por efeito desse gesto, sem que com ele coincida inteiramente. Se a escrita está na origem da morte de António, a sua morte, por sua vez, ditará a destruição da máquina, que encerrará, pouco depois, o filme, congelado para os créditos no seu fotograma final.

A mesma paixão

Mas se os escritores de Almodóvar tendem todos, de forma mais ou menos violenta, para o abandono da escrita, ou para verem os seus projectos de escrita interrompidos ou selados pela morte, com os realizadores dos seus filmes parece acontecer o contrário. No final de *La Mala Educación* (*Má Educação*, 2004), o cartão diz-nos que Enrique Godet continua a fazer filmes «com a mesma paixão». Se, como tentei mostrar, a escrita é a figura que acciona destes filmes, não é tão certo que possa residir nela a cláusula definitiva da forma fílmica. Uma questão que recorre em várias entrevistas de Almodóvar é precisamente a relação entre o cinema e a morte, ou entre o cinema e a possibilidade de legibilidade de um fim. Parece residir aí, no discurso do realizador, a estranha especificidade do cinema perante outras artes. A propósito de *Matador* (1986), e da cena em que os dois protagonistas entram num cinema e assistem ao final de *Duel in the Sun* (*Duelo ao Sol*, 1946), o realizador dirá que não vamos ao cinema para ver as nossas vidas, e sim para ver como terminam, pois o cinema não é um espelho, é antes uma bola de cristal (Kinder 1987: 41). Podemos pensar no modo como em *Todo sobre Mi Madre* a peça de Tennessee Williams tem de passar pelo final do filme de Kazan para poder reflectir o destino das personagens — ou como a morte de Estéban tem de repetir a morte de Nancy para que a mãe venha a ter a sua «noite de estreia». Mas talvez seja em *La Mala Educación* que este ponto se torna mais claro, mostrando que se situa na questão do fim, ou dos efeitos de *closure* destes filmes, o *agon* desta relação entre a escrita e o cinema que a inscreve: na última cena do filme, Enrique recebe a carta que Ignacio lhe estava a escrever no momento em que morre, envenenado por uma dose de heroína, deixando-se cair sobre o teclado



Figs. 35-36. *La Mala Educación*

da máquina de escrever. É uma frase escrita à máquina, interrompida, a morte impressa na sobreposição informe de caracteres.

Se esta é a imagem da escrita, e da relação entre escrita e morte, que o filme nos dá no seu final — a inscrição gráfica de uma brusca interrupção, imprimindo a morte na folha de papel —, a imagem espectral que o filme escolhe para se descrever como filme talvez esteja logo na primeira cena, num dos recortes de jornal que tanto fascinam o jovem realizador em busca de histórias: aquele que conta o caso de um motociclista que morre congelado enquanto atravessa durante a noite a planície gelada de La Mancha, continuando a sua marcha por mais 90 kms, apenas para que esta se revele, no fim do trajecto, como uma carta póstuma, o movimento ilusório de um corpo inanimado.

Fig. 1. *El Espíritu de la Colmena*

CAPÍTULO 5

Na Colmeia

(Fernando Lopes, Víctor Erice)

Un espíritu es un espíritu
VÍCTOR ERICE, *El Espíritu de la Colmena*

Papel amarfanhado à pressa

Aos 15 minutos do filme *Uma Abelha na Chuva* (1972), de Fernando Lopes, uma cena desdobra-se em duas: vemos Laura Soveral, interpretando Maria dos Prazeres, a entrar na sala onde está o marido, e perguntar-lhe pelas razões da sua ida a Corgos, bem como pelo papel amarrotado apressadamente perante a sua chegada. Álvaro leva a mão ao bolso do casaco e retira de lá não esse papel — a sua confissão, com que o romance de Carlos de Oliveira abre e o filme também — e sim a carta que recebera do irmão Leopoldino duas semanas antes. A carta é lida em voz alta, primeiro por ela e depois por ele, seguindo-se uma altercação entre os dois, que termina com Álvaro a esbofetear a mulher. Um corte, e a cena que a seguir começa — e que se estende por mais dois minutos — é exactamente a mesma. A mesma, só que sem som — os diálogos foram suprimidos e substituídos pelo tiquetaque de um relógio, escandindo o tempo e depois tocando no momento exacto em que Álvaro Prazeres bate na mulher.

É um dos momentos mais interessantes da adaptação de Fernando Lopes do romance homónimo, desde logo porque articula alguns elementos-chave da poética do autor com o questionamento explícito do dispositivo cinematográfico. A começar pela carta, elemento que, como aqui se tenta mostrar, tão insistentemente assombra a história do cinema, perturbando o regime de representação através da sua dupla função de elemento visível e legível, imagem e texto, corpo presente e veículo de ausência. Como num movimento de substituição, Fernando Lopes constrói nessa cena uma equivalência entre a confissão falhada de Álvaro, que o levara a Corgos na abertura do romance para tentar publicar um texto no jornal a

confessar que «andou de roubo em roubo», instigado pela mulher, e a carta do irmão, que o fidalgo entrega a Maria dos Prazeres no seu lugar. Ausente do romance — no texto, no momento correspondente, Maria dos Prazeres pensa perguntar a Álvaro pela ida a Corgos, mas não chega a fazê-lo; e só no fim Álvaro encontra no bolso da samarra «o papel amarfanhado à pressa» (Oliveira 2013: 127) da confissão —, o nó indestrinçável que o filme identifica nesta cena entre a carta e a confissão é ainda uma leitura precisa da sua mecânica, pois tudo, em *Uma Abelha na Chuva,* parece de facto ter origem na chegada da carta de Leopoldino anunciando o seu regresso, sendo o episódio da confissão no jornal, que abre o romance, a primeira manifestação dos seus efeitos. Fernando Lopes capta de forma precisa aquilo que Pedro Serra resume num comentário ao romance que toma a carta como figura determinante: «Ela é o catalizador mais imediato da confissão *manquée*. Assim, missiva e confissão fazem corpo comum, ainda que não se confundam» (Serra 2003: 108).

A carta de Leopoldino chega ao Montouro duas semanas antes do início da acção do romance; e paira sobre os protagonistas como uma ameaça e uma promessa. O irmão mais novo de Álvaro Silvestre — mulherengo e valdevinos — partira para África seis anos antes, sem dar notícias desde então: «caíra sobre ele o silêncio dos mortos» (Oliveira 2013: 24). Procurador do irmão, e instigado pela mulher, Silvestre acaba a vender-lhe os pinhais com base na presunção da sua morte. Esta situação é suficiente para caracterizar esta carta: fazendo ressurgir da

Fig. 2. *Uma Abelha na Chuva*

morte o irmão «morto e remorto» (24), a carta, chegando inesperadamente, invade a casa como uma assombração que despertará diferentes reacções nas duas personagens. Activa a vontade de contrição de Dom Álvaro, por um lado; e a «confusa alegria» e o alvoroço de «rapariguinha» (25 e 61) de Maria dos Prazeres. Esses dois impulsos, por caminhos diferentes, concentrar-se-ão na figura do cocheiro ruivo, que funcionará como corpo presente para aquele catalisador ausente: para Dom Álvaro, porque desloca para ele o impulso de vingança que o movera, no episódio da confissão, em relação à mulher que o despreza; e para a mulher porque funde, nos seus devaneios eróticos, a imagem do cunhado mulherengo com a do cocheiro Jacinto. Percebe-se então que esta carta de um morto, ameaçando o seu regresso, num certo sentido faz com que quando *Uma Abelha na Chuva* começa Leopoldino já tenha chegado: Maria dos Prazeres materializa essa presença fantasmática no interior da casa, preparando imediatamente o quarto de hóspedes. Comenta Álvaro Silvestre: «com a carta de Leopoldino na mão, resolveu logo fazer obras, renovar as caiações, pintar as madeiras, encerar os móveis, por outras palavras, mexer, revolver, tornar inabitável» (108). Abrir a casa ao hóspede espectral equivale a torná-la inabitável, *unheimlich*, casa ocupada. A carta de Leopoldino encaminha assim as personagens para uma luta com os fantasmas da casa («porque não me deixam os fantasmas em paz?», 80), que terá como consequência uma morte por procuração e substituição.

O movimento assenta por inteiro na dinâmica epistolar, repare-se. A confissão gorada no início introduz a carta no romance anunciando todo o seu poder: a reacção de Álvaro Silvestre perante os remorsos suscitados pela carta é a confissão, primeiro na igreja, e depois no jornal. É importante que o romance comece por esta segunda solução, pois o desejo de publicação de uma confissão na *Comarca de Corgos* coloca Álvaro Silvestre na posição de tentar responder à carta do irmão com uma segunda carta, aberta desta vez, que reencaminhe para o mundo, ou para fora da casa, numa inversão da direcção do circuito, a resposta possível à carta de Leopoldino. Explica-se assim que o maior medo de Álvaro Silvestre é que a sua carta pública seja interceptada pela mulher *antes* da sua publicação, como efectivamente aconteceu, e não depois de sair da casa para o mundo: o lugar da assombração em *Uma Abelha na Chuva* é a casa, de onde é impossível sair.

Quando, no final do romance, padre Abel pergunta a Maria dos Prazeres se Leopoldino voltou a escrever, estamos de volta ao começo — mas um começo que cristalizou num *revenant* uma figura que, enquanto letra e ausência, dominou toda a estrutura de *Uma Abelha na Chuva*. A carta vinda de Luanda anuncia uma assombração que, na articulação entre as personagens e na contaminação entre desígnios, procura exorcizar na morte do cocheiro ruivo um regresso sempre possível, um corpo para sempre na iminência de regressar, e por isso fantasma sem dissipação possível. Por outro, a confissão falhada de Álvaro Silvestre, enfiada à pressa no bolso no primeiro capítulo, reaparece ao longo do romance, nas reflexões de Silvestre, como um efeito de citação — na descrição de Pedro Serra, «a letra do romance […] emperra *ipsis verbis* no passo da confissão *manquée* do episódio da Comarca que é motivado [pela carta]» (Serra 2003: 107). A sequência de Fernando Lopes, trocando uma carta por outra, e parecendo emperrar a máquina do filme na repetição já sem palavras da cena da leitura da carta de Leopoldino que anuncia este regresso que não se dá, identifica com precisão — inscrevendo-a na perturbação do dispositivo — o poder dessa estrutura.

Os cocheiros estão fartos

O dispositivo então, no filme de Lopes, parece absorver a fantasmagoria que acabei de descrever através do estranhamento da repetição e da disjunção entre imagem e som, vinculados à escrita; e vai também absorver uma segunda linha, mais retórica que narrativa, que com esta no romance se entretece, com opções também interessantes. Refiro-me à introdução, nesta sequência, da figura do cocheiro. Ainda estamos longe, no romance, da identificação do cocheiro Jacinto como vértice dos impulsos desencontrados das duas personagens centrais, determinados, como vimos, pelos efeitos da carta; mas a figura do cocheiro já estrutura a altercação do casal. Maria dos Prazeres, no texto de Oliveira, compara Silvestre a um cocheiro que o pai chicoteara: «— Havia em Alva um cocheiro que falava mais ou menos assim e certo dia meu pai não teve outro remédio senão chicoteá-lo», para depois dizer: «Mas não tenhas medo, Silvestre, podes insultar-me à vontade. Os mortos não empunham chicotes» (Oliveira 2013: 56).

No filme de Lopes — em que, como comecei por sugerir, a fantasmagoria é do dispositivo, mais do que do mundo narrado — Maria dos Prazeres acrescenta: «Se ele fosse vivo, que havia ele de te fazer a ti, que és mais bêbado e mais ordinário do que todos os cocheiros». A frase dita por Laura Soveral seria impossível no romance: no universo de Carlos de Oliveira, como a carta de Leopoldino parece demonstrar ao funcionar como motor do drama, não há reversibilidade entre mortos e vivos, e são afinal os primeiros a ter poder de acção sobre os vivos. É um aspecto que o texto evidencia quando se introduz na narração a famosa voz discrepante (ou uma das suas instâncias) que atravessa *Uma Abelha na Chuva*, contrariando Maria dos Prazeres:

> — Não? Os retratos dos nobres Pessoas pendem solenes das paredes do escritório. Olhe para eles, D. Maria dos Prazeres. Os mortos estão dentro da sala, com um chicote implacável. O orgulho de velhos senhores, as carrancas severas, o pó das calendas, as tretas do costume. O seu marido tem de destruir os mortos. De tentar, pelo menos. Que outra coisa pode ele fazer? Deixe-o experimentar. Ou eu me engano muito ou vai sair-se mal. Ora repare. (Oliveira 2013: 56)

Será de facto contra os retratos na parede que Álvaro Silvestre investirá, e não como em Fernando Lopes contra a mulher, para depois exclamar: «Os cocheiros estão fartos, caramba» (57). Voltaremos em seguida a este comentário. Para já, queria destacar como em Fernando Lopes toda esta sequência de elementos (referência aos retratos, introdução da voz, consideração sobre a acção dos mortos) é eliminada, sem que a figura abstracta do cocheiro deixe de pairar sobre a cena. A rasura de Lopes destaca por omissão a mais visível anomalia do dispositivo romanesco em *Uma Abelha na Chuva*, ou seja, a introdução daquela voz sem corpo ou origem determinável a interpelar a personagem de Maria dos Prazeres — uma voz a que o cinema poderia chamar acusmática, nos termos já referidos de Chion (1999: 32), pois parece tudo saber, e estar em toda a parte, sem se deixar determinar. No romance, significativamente, é essa voz quem primeiro estabelece o vínculo entre casa e fantasmagoria, fazendo da casa o espaço espectral da herança e do conflito: «os mortos

estão dentro da sala, com um chicote implacável» (Oliveira 2013: 56). Silvestre investirá com violência contra os retratos, inutilmente. Pouco depois, como sublinhou Abel Barros Baptista (2003: 88), outro retrato na parede vem materializar as chicotadas implacáveis dos mortos: comparando os retratos dos Alvas com o retrato do pai — «era um fantasma como eles» (Oliveira 2013: 79) —, Álvaro Silvestre recorda as bofetadas que dele recebia na infância e subitamente retrai-se, «como se tivesse acabado de as levar» (80). No romance de Carlos de Oliveira, as paredes fazem daquela casa-jazigo o teatro exclusivo de uma luta entre mortos e vivos.

Paredes

Tal como no romance esta primeira interferência de uma voz oblíqua desestabiliza o dispositivo, também no filme é neste ponto — depois de alguns breves indícios nos primeiros minutos — que o regime de representação se fractura e questiona abertamente, mais uma vez por acção das paredes da casa. Pois além da repetição já comentada, reencontramos nesta cena a enigmática imagem pintada de um cocheiro a escovar o cavalo que tinha aparecido bruscamente entre dois planos narrativos, quando Maria dos Prazeres se prepara para sair ao encalço de Álvaro Silvestre. Regressa, porém, em tensão com a sua possível recondução à narrativa, nos planos que mostram o desenho do cocheiro emoldurado e pendurado na parede.

Mostrando agora o quadro do cocheiro, Fernando Lopes identifica a origem do motivo que atravessa todo o filme — a imagem pintada de um cocheiro interrompendo a sequência de planos, organizando os quadros, relacionando-os com esta figura fantasmaticamente recorrente e inexplicada. Ao mesmo tempo, revela também o trânsito entre narrativa e moldura, como se moldura do filme e moldura do quadro na parede se sobrepusessem, por instantes, para revelar a consciência da representação, ou o transbordamento entre níveis — *zoom in* e *zoom out* — que afecta a lógica do filme. Como a carta de Leopoldino — que, como vimos, desencadeará o impulso erótico e destruidor do casal em relação ao cocheiro —, o quadro paira sobre todo o filme como comentário e assombração.

Na articulação entre a carta, a repetição e o quadro, Fernando Lopes sugere um bloqueio da máquina narrativa que cinematograficamente inscreve a consciência do

Figs. 3-4. *Uma Abelha na Chuva*

dispositivo, e a consciência da repetição, na experiência de visionamento. Como se o filme, ao estabelecer um nó entre a confissão de Silvestre e a carta de Leopoldino, e entre Silvestre e a imagem do cocheiro, identificasse uma espécie de ponto morto que só não lhe bloqueia o desenvolvimento porque a narrativa ganhará precisamente a forma do regresso inevitável a este ponto morto que a cena da carta explicitou. A imagem estática do cocheiro a escovar o cavalo é assim o segundo fantasma deste filme, que antevê e prolonga a morte de Jacinto como algo que já aconteceu sempre e vai sempre acontecer.

Não são, assim, no filme de Lopes, os antepassados nobres a decorar as paredes da casa, ou a vigiar a casa — inscrevendo nela o poder da morte —, e sim imagens que têm a função de questionar o estatuto da representação e a sua relação com a vida e a morte. Essa deslocação revela-se mais claramente depois deste primeiro encontro entre o diálogo sobre os cocheiros e a *mise en place* do quadro do cocheiro, quando Álvaro Silvestre se confronta com o seu antepassado — o pai — e com a sua infância. No romance, como vimos, Silvestre reencontra a vigilância dos mortos noutro espaço da casa, representado desta vez pelo retrato do pai, recordando os seus castigos. No filme de Lopes, é Silvestre de certa forma o morto: confrontando-o com uma fotografia da sua infância — vemos um grupo de crianças em pose para uma fotografia escolar, a câmara fixando e ampliando o rosto desamparado de uma delas, Silvestre —, o filme denuncia, no jogo de olhares impossível entre criança e adulto, a sua materialidade espectral, revelada pela oposição com outras representações, estáticas e emolduradas, espelhos em negativo do movimento sempre em risco de travagem do filme. Alguns minutos mais tarde, na noite em que

Figs. 5-6. *Uma Abelha na Chuva*

Álvaro Silvestre se decide a agir contra o cocheiro Jacinto, vemo-lo a andar pelo quarto num movimento desenfreado, sincopado, feito de cortes e repetições, animal acossado: nos dois extremos desse movimento, são visíveis na parede as fotografias do pai e de Álvaro criança. *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes parece habitar deliberadamente o intervalo tenso entre os mortos e os vivos de que a sobreposição entre a carta do irmão desaparecido e a confissão de Silvestre é a primeira figura.

No final do romance de Carlos de Oliveira, no penúltimo capítulo, encontramos aquilo que o filme deslocou para a sua primeira parte: Álvaro Silvestre, no serão com os amigos da família, onde não se se sente abalado por «nenhum comentário, nenhuma referência ao crime» (123), só sente a placidez repetitiva interrompida quando surge uma referência à carta:

> só quando o padre perguntou por Leopoldino, qualquer coisa estremeceu no lastro pantanoso e quieto. Pôs-se a indagar o que seria. Tinha ainda vestida a samarra que o levara a Corgos e, afundando a mão no bolso, encontrou o papel amarfanhado à pressa no escritório de Medeiros: juro por minha honra que passei a vida a roubar ao balcão, nas feiras, na legítima do meu irmão Leopoldino; juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher, que andei de roubo em roubo. E ferido pela compreensão confusa mas brutal de que tinha voltado ao ponto de partida, traçando um círculo vão com o sofrimento daqueles dias, ergue-se de repente com a garrafa vazia na mão. (123)

O romance recupera, então, pela última vez, o bloqueio *ipsis verbis* no texto levado à Comarca, mostrando como o seu movimento circular se fez todo em torno deste eixo que junta a carta e a confissão, as notícias que chegam de Luanda e a tentativa de notícia pública, numa mesma figura sem resolução, capaz de devorar sem rastro o drama do cocheiro assassinado por acção das forças que a carta desencadeou.

No filme de Fernando Lopes, no final, todas as linhas que fui comentando aparecem reunidas, como a renda que vemos nas mãos de Maria dos Prazeres e que aparecia já no genérico do filme. Passamos das dunas para um plano fixo da casa ao entardecer, até que se acendem as luzes nas janelas, e passamos depois para uma paisagem, que revela no limite inferior uma moldura: é o quadro da sala onde Maria dos Prazeres conversa com duas senhoras sobre um romance. A narração que faz é intercalada por planos que nos devolvem às cenas no teatro, durante a apresentação do *Amor de Perdição.* Na última delas, revemos o palco, com o pano a subir lentamente, compondo agora, com a sua parte inferior, uma moldura para a cena pintada. As duas imagens em espelho — a paisagem pintada que o limite inferior revela estar contida pela sala da casa dos Silvestre; os cenários pintados que os limites emolduram, parte da sala do teatro — armam o quiasmo que ilustra o trânsito do filme entre os seus níveis de representação.

Logo depois, a acção interrompe-se com a entrada de Silvestre na sala, congelando as imagens do casal — primeiro Álvaro, depois Maria dos Prazeres — em fotogramas travados, com a aparência de velhas fotografias, sobre os quais se ouve,

Figs. 7-8. *Uma Abelha na Chuva*

Figs. 9-10. *Uma Abelha na Chuva*

pela última vez, o texto da confissão de Silvestre. Como no texto de Carlos de Oliveira, voltámos ao ponto de partida, e, também do ponto de vista do dispositivo, de forma «brutal». Como nos fotogramas finais de *Charulata*, o campo/contracampo formado por estas imagens congeladas arranca-nos ao filme e suspende a acção no tempo, revelando a fundamental disjunção de um filme assombrado pela escrita.

Casa de família

A casa de família é tema central e obsessivo desde o primeiro romance de Carlos de Oliveira, *Casa na Duna*, que inscreve no universo da sua obra a assombração da casa. É de facto a partir da figura da casa que a relação entre os extremos da obra — *Casa na Duna* e *Finisterra* — vem sendo colocada. Manuel Gusmão sugeriu a esta luz que o título *Finisterra* poderia ser entendido como tradução para latim (o latim da criança) da frase de abertura de *Casa na Duna*: «Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas, entre pinhais, *no fim do mundo*» (Oliveira 2021: 6). E sintetiza: «*Finisterra* é o ponto terminal em que o primeiro romance é reescrito pela poesia ou, mais rigorosamente, pelo que fora sendo o trabalho poético de Carlos de Oliveira» (Gusmão 2009: 34). O enredo de *Casa na Duna*, inteiramente centrado sobre a decadência da quinta, da casa dos Paulo, é preservado na figura da casa em ruínas que estrutura o romance final, como muitas vezes se sublinhou; mas, sugere Gusmão, é preservado apenas como uma espécie de «*moldura* e um motivo repetidos, que cooperam numa espécie de devir abstracto da fábula, arquitectura e geometrização do mito» (2009: 36).

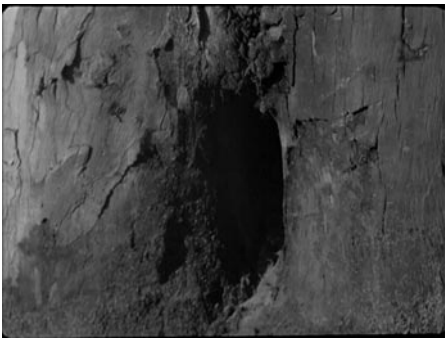
O próprio Carlos de Oliveira, na «Nota Final» de *Finisterra* (Oliveira 1984: s/p), abriu o caminho para esta leitura. Depois de aproximar o romance da figura de uma pasta com «velhos papéis dispersos», que o autor coligiu, decifrou, ordenou, acrescenta: «Lembra-se ainda doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoais e sociais idênticas? Não lhe parece grave, dada a frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos. Grave seria, com certeza, não as ter aprofundado um pouco». As duas figuras que a nota desenha — a da pasta com papéis dispersos e a da casa em ruínas — equivalem-se, assim, no final de *Finisterra*, enquanto imagens do romance, uma contendo a outra. As figuras repetem-se e aprofundam-se na repetição deste romance-casa que é também um romance-arquivo. A aproximação tem um valor especial: permite ver na casa «aprofundada» de Finisterra um arco evolutivo na obra de Carlos de Oliveira — uma obra assombrada pela casa, como a nota sugere — que inclui a *praxis* de revisão e reescrita que caracteriza a sua obra. Ponto de passagem decisivo nesse percurso seria a intersecção entre a evolução da poesia de Carlos de Oliveira e a da sua ficção de que se pode pensar, como sugere Osvaldo Silvestre, que a adaptação de Fernando Lopes — que relê *Uma Abelha na Chuva* à luz de *Micropaisagem* — é um dos catalisadores[27].

A casa de *Uma Abelha na Chuva* — que o filme de Lopes transforma em figura, repetidamente mostrando a fachada da casa, intercalando a narrativa rarefeita com planos da casa imóvel e silenciosa — inscreve-se nesta linhagem, tendo a destruição já inscrita no seu interior: para Maria dos Prazeres a casa despida e gélida é a materialização da decadência que o seu casamento consagrou, funcionando o seu interior — com os seus móveis, quadros, paredes — como ruína. Aos 23 minutos

27 «Se incorporarmos porém a este devir revisionista um elemento à partida estranho — o filme de Fernando Lopes, *Uma Abelha na Chuva*, de 1971, filme em que o romance de 1953 é inteligentemente relido a partir de *Micropaisagem*, como o próprio cineasta confessou […] — as coisas complicam-se um pouco mais, tornando-se ainda mais interessantes. Porque o filme de Fernando Lopes integra de direito a "Obra" de Carlos de Oliveira, mas integra-a da forma metonímica e parasítica que é a da crítica — essa prática conatural a Oliveira —, relendo e reescrevendo o romance, tal como afinal Oliveira o vinha fazendo desde 1953, romance que agora é contudo o da edição revista de 1969, ainda que com duas discrepâncias produtivas: (i) a da injecção camiliana […]; (ii) a do Jean Marie Straub que "comanda" o filme de Lopes e que em vários planos o dessincroniza e bloqueia, fazendo dele um antecedente credível, se não um indutor, de certas técnicas e processos adoptados por Oliveira meia dúzia de anos depois em *Finisterra* […]» (Silvestre 2003: 15-16).

do filme, um plano em movimento ao longo de um muro que ladeia a casa, que aparece ao fundo como ponto fixo, é acompanhado na banda de som pelos barulhos de um encontro amoroso entre Clara e Jacinto. Da casa, passamos para a imagem aproximada de um tronco, pelo qual a câmara desce lentamente até se fixar no buraco de uma colmeia de onde as abelhas entram e saem. É um dos muitos planos em que a câmara de Fernando Lopes amplia superfícies e texturas do mundo natural, com o mesmo cuidado com que percorre as texturas dos quadros nas paredes da casa: paredes, muros, dunas de areia, lagos enevoados. Associada ao plano lento da casa, a colmeia de abelhas que a câmara descobre numa cavidade de um tronco estabelece uma analogia (erótica, aqui) com o movimento interior da casa que o filme dá naquele momento a ouvir, mas não a ver.

É um exemplo luminoso do modo como o filme de Fernando Lopes responde à prosa de Carlos de Oliveira, transformando uma referência repetida, que o romance converte em possível alegoria da narrativa (transbordando do último capítulo para o título na capa), numa imagem integrada na gramática da montagem que o filme vai declinando. No último capítulo do romance de Oliveira, temos o ponto de vista do médico que é também, nas horas vagas, apicultor, e que observa com a mesma minúcia as abelhas das suas colmeias, ou cidades, e as gentes da casa dos Silvestres, que descreve como uma casa-colmeia:



Figs. 11-12. *Uma Abelha na Chuva*

> No consultório, quando o último doente saiu, o dr. Neto encostou-se à janela a enrolar o cigarro. Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colmeia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia. (2013: 130-131)

Colmeias

A comparação entre a casa e a colmeia é frequentemente associada a um filme contemporâneo do de Fernando Lopes, *El Espíritu de la Colmena* (1973), de Víctor Erice. Aí, de modo semelhante, a colmeia funciona como elemento narrativo, vinculado ao pai apicultor, mas também como metáfora política e da vida na casa de família. Numa convocação mais explícita, imagens das colmeias pautam o filme numa rima visual com os vidros hexagonais da casa, a luz amarelada que inunda alguns planos remete para elas, e o filme aproxima-se do fim com uma longa citação de *La Vie des abeilles* de Maeterlinck. Também esta casa-colmeia vive fechada sobre si. E, como na sequência inicial de *Charulata*, o mundo entrará em casa vindo de fora, com a invenção do cinema.

O cinema chega a Hoyuelos logo no início do filme, numa carrinha que transporta consigo o monstro Frankenstein, na versão de James Whale (1931), a que as duas crianças da casa assistirão assombradas no salão amplo e despido do *ayuntamiento* repleto de habitantes da aldeia. Referi já brevemente, na leitura de *The Reckless Moment*, a narrativa autobiográfica do primeiro encontro com o cinema que Víctor Erice apresentará muito mais tarde, em 2001, com *La Morte Rouge*. Nessa curta-metragem dominada pela espectralidade partilhada entre cinema e infância, a criança de cinco anos («el niño») assiste a um filme sobre Sherlock Holmes, *The Scarlet Claw* (*Garra Escarlate*, 1944), de Roy William Neil, e atormenta-se com a memória do assassino, o carteiro Potts, figura metamórfica — um actor, afinal — capaz de ameaçar a ordem do mundo. Começa depois a ter pesadelos com a figura fugidia do carteiro, a ser perseguido por imagens do filme, até que o mesmo cinema que o tinha ferido se começa a converter «num bálsamo», revelando a sua fundamental ambiguidade. Num depoimento sobre a concepção de *El Espíritu de la Colmena*,

Erice caracteriza essa experiência primordial da criança no cinema como a «revelação do fantasma»:

> Desde que escolhi o tema tinha recortado um fotograma do filme de James Whale *O Doutor Frankenstein,* que mantinha em cima da minha mesa de trabalho. A imagem, uma das mais conhecidas, reproduzia o encontro, na margem do rio, do monstro com a menina. Uma manhã, contemplando mais uma vez esse fotograma, senti que estava ali tudo. Aquela imagem podia resumir, no fundo, a minha relação original com o mito. Antes de saber que Frankenstein era uma figura literária, qual tinha sido a minha primeira relação com ele? Tinha sido uma reacção tingida de atracção e repulsa, estabelecida no interior de uma sala escura, num momento da infância. Talvez o mais importante de toda a experiência mítica seja o momento de revelação do fantasma, da iniciação, e foi isso que tomei como referência. (Pena 2004: 32)

Acompanhada, tal como em *La Morte Rouge*, pela pedagogia cruel da irmã mais velha, a descoberta do monstro na sala escura leva a pequena Ana a embarcar num percurso iniciático construído inteiramente sobre mecanismos de identificação e substituição: o monstro, o boneco don José, o pai, o cogumelo venenoso, o fugitivo e a própria Ana ocuparão progressivamente a posição vazia — de uma duplicidade sedutora e insuportável — que o contacto com a ficção abriu para a criança. Obe-

Fig. 13. *El Espíritu de la Colmena*

decendo à lógica espectral da catacrese, em que se designa aquilo que não tem designação própria através de termos substitutivos, o filme constrói através do olhar de Ana um monstro tão poderoso quanto esvaziado de sentido, disponível para acolher todas as identificações que a criança praticará ao longo do seu percurso. A casa abandonada no campo, indicada pela irmã como morada do monstro e onde Ana encontra depois o fugitivo, é a concretização dessa lógica. Aproximando-se da casa, numa das suas primeiras incursões, Ana tenta encaixar o seu pequeno pé numa pegada enorme que encontra no chão; é o primeiro passo de uma aproximação de Ana à posição do monstro, que se concretizará, por fim, na cena do rio, com a sobreposição do reflexo de Frankenstein ao reflexo de Ana nas águas iluminadas pela lua.

Nesse percurso, aliás, o filme de Erice visita alguns lugares caros à ficção de Carlos de Oliveira. A relação entre casa e infância, por exemplo: pense-se num livro como *Casa na Duna*, o primeiro dos romances gandareses, que tem na personagem da criança Hilário o fiel, poderíamos dizer, da sua balança espectral. Logo no início do romance, o narrador vincula o destino da quinta do pai Mariano Paulo, cada vez mais isolada, a duas mortes: «São os únicos amigos que conservou na vila. Os outros foram rareando, desaparecendo pouco a pouco, desde que D. Conceição e o velho Paulo morreram» (2015: 6). O patriarca e a mãe morrem, assim, antes do começo do romance. Poucas páginas depois, a narrativa recua no tempo para contar o nascimento do órfão Hilário — D. Conceição morrerá de parto — e o modo como a criança crescerá assombrada pela imagem da mãe, que apenas conhece a partir de um retrato. Preso na fantasmagoria da imagem sem modelo, Hilário pergunta à criada: «A mãe está parecida no retrato da sala?» (25).

Nos seus devaneios infantis, imagina-se «buscando a imagem do retrato oval» (25). Assombrado por uma imagem, que contamina por metonímia as paredes da quinta (e o romance que a toma como título), Hilário viverá seduzido pela morte até que esta o surpreende deveras. Já em criança, experimenta propositadamente um cogumelo envenenado para «saber como era» a morte da mãe e do avô. A casa guarda assim nas paredes os seus fantasmas, assegura a sua preservação, a sua sobrevivência e repetição. No capítulo 21, o Dr. Seabra descreve o efeito de jazigo desta

Figs. 14-17. *El Espíritu de la Colmena*

casa: «As paredes do casarão escorriam humidade. E veneno. Respirava-se um ar doentio, morria-se antes do tempo, enlouquecia-se: Hilário, D. Conceição, o velho Paulo» (85-86).

Em *Pequenos Burgueses*, o filho da família, Ricardo, é descrito a assistir, ao mesmo tempo alheado e enfeitiçado, ao ritual da violência dos rapazes da aldeia em torno de um ouriço torturado: «O bicho, encolhido na sua carapaça de espinhos, é uma bola escura que os tamancos chutam, as vergastas zurrem. Então, incha, torna-se maior, as cerdas eriçam-se-lhe ainda mais, o guincho assustado enrouquece» (1970: 97). A cena fascina e repugna o rapaz, que observa magnetizado o modo como os companheiros «dançam em volta do ouriço, da chama lancinante, e cantam agora numa voz ritual espessa, de homens bêbedos» (98). No final do capítulo, «afasta-se e regressa a casa» (98). Como as crianças de Erice, as personagens infantis dos romances de Oliveira têm na saída da casa para o mundo os seus momentos de epifania e de perda da infância.

Cartas e comboios

Todo o drama da personagem infantil se organiza no filme de Erice no movimento de dentro para fora e de novo de volta para casa. Num dos passeios com o pai, Ana descobre a beleza dupla do cogumelo, que a fascinará até ao fim do filme. No jardim assiste, enfeitiçada também, à dança da irmã através das chamas, no ritual das fogueiras de São João. A lógica substitutiva do filme estabelece-se nesse trânsito, e tem um momento particularmente interessante — do ponto de vista desta leitura — na representação de uma carta e dos seus efeitos. Porque na grande casa de família convivem formas diferentes de solidão: a das crianças entregues ao assombro da iniciação pelo cinema, e a dos adultos isolados do mundo, e separados um do outro, em espaços distintos da casa. Se o pai tem as suas abelhas e vive fechado a ler e escrever no seu escritório, a mãe, Teresa, aparece ocupada com uma misteriosa correspondência, que determina o seu movimento no filme.

A correspondência de Teresa parece determinar, na verdade, o próprio filme, se acompanharmos o modo como se vincula aos momentos-chave da narrativa:

Fig. 18. *El Espíritu de la Colmena*

se *El Espíritu de la Colmena* é um filme assombrado pelo cinema, é também, de forma menos declarada, um filme assombrado pela escrita. Recordemos a sequência em que a correspondência é introduzida: enquanto as crianças estão no cinema improvisado a ver o filme, a mãe, Teresa, é mostrada a escrever uma carta. O texto da carta, que ouvimos em *off*, fala da guerra, da ruína da casa, e da incerteza dolorosa em relação ao paradeiro do destinatário. A mãe sai depois de bicicleta, dirigindo-se à estação por uma estrada semelhante à que abria o filme com a chegada da carrinha. A primeira sugestão é que, de algum modo, Teresa se afasta da casa em direcção a esse exterior de onde o cinema e o seu fantasma vieram. Na estação, porém, Teresa não parte: quando o comboio chega, introduz esta carta de amor na caixa postal do comboio e fica a observar, através do vidro, o rosto dos soldados em viagem. É uma cena enigmática, que coloca a mãe em relação com um exterior opaco e misterioso, afectando a sua solidão na grande casa com uma destinação tão incerta quanto perturbadora.

Só voltaremos a ter notícia desta correspondência no final do filme, mas a figura do comboio já ficou associada à carta e ao movimento do seu envio para fora do espaço fechado da casa. Pouco depois, nas suas deambulações após a escola, as duas irmãs vão até à linha do comboio, fascinadas, como numa cena de Satyajit Ray, com o aparecimento deste monstro de ferro: exploram a linha que parece ir até ao infinito, encostam o ouvido ao carril para adivinhar o comboio pelo som, e Ana deixa-se ficar na linha, absorta, enquanto a irmã a chama, até quase ser alcançada pela máquina. O comboio, que tinha levado a carta de Teresa, é agora figura do monstro que Ana espera.

Figs. 19-20. *El Espíritu de la Colmena*

Regressará depois, cruzando estas duas linhas no ponto central do filme, quando Ana se dirige sozinha ao jardim, durante a noite, para invocar o espírito. A irmã tinha-lhe dito que, se fosse amiga do monstro, podia chamá-lo a qualquer momento, devendo para isso dizer apenas: «Soy Ana». Na luz azulada do jardim, olhando para a lua, Ana diz o seu nome e fecha os olhos. No plano seguinte o rosto expectante de Ana, de olhos fechados, aparece em sobreimpressão com as linhas do comboio, de que ouvimos na banda de som o ruído cada vez mais forte. Logo depois é o comboio que vemos, e o corpo de um homem que se debruça para fora da carruagem e se atira para o campo: é o fugitivo que Ana encontrará na manhã seguinte na casa antes vazia.

Nesta cena tão complexa, Erice parece estar a cruzar as duas dimensões que o filme associou já ao comboio: o circuito postal que põe em relação a casa com um lá fora indeterminado (cinema, França, exílio, resistência, guerra) e a assombração do monstro, que veio também de fora, e que agora parece — estranhamente — ganhar um corpo no corpo do homem que salta do comboio. No mesmo gesto, o filme

Figs. 21-23. *El Espíritu de la Colmena*

sugere assim de forma indeterminada mas precisa que o fugitivo chega a Hoyuelos como resposta à carta de Teresa — no mesmo comboio que transportou o seu pedido de notícias e que o seu olhar vinculou, como vimos, aos jovens soldados desamparados — e à invocação de Ana[28]. O preenchimento da casa assombrada com um corpo — espectral, condenado — que responde a estes dois chamamentos

28 «O comboio leva as cartas de Teresa e o comboio traz o fugitivo», sublinha Carmen Arocena (1996: 100).

Figs. 24-25. *El Espíritu de la Colmena*

é a mais radical das substituições de *El Espíritu de la Colmena*, inteiramente dependente do dispositivo fílmico que as articula na montagem.

A correspondência da mãe — ponto de fuga, abertura para o exterior — e a imaginação fantasmática da filha, despertada pelo encontro com o cinema, coincidem assim de algum modo obscuro no filme de Erice, tendo ambas na figura do fugitivo uma possível resposta, que vem de fora para dentro daquele universo fechado para o desestabilizar internamente. Cruzadas na cena do comboio, as assombrações da carta e do monstro permanecerão vinculadas até ao fim do filme. Na sequência final, durante a noite em que Ana, ao saber da morte do fugitivo, desaparece de casa e vive à beira do lago o seu encontro com o monstro do filme, Teresa será mostrada a queimar outra carta, que presumimos idêntica à primeira, selada e endereçada. Podemos finalmente ler o endereço: Cruz Vermelha Internacional, Nice, França. O exílio, a memória da guerra civil, o destino de quem se isolou dentro do país e tenta comunicar com quem partiu: são muitas as dimensões que este detalhe visual activa, mas no momento em que nos é mostrado o envelope parece

ter uma função narrativa precisa, cortar o acesso material a qualquer via de fuga daquele universo fechado.

O filme regressa assim, através da carta, ao seu início, que vinculava a saída de Teresa em direcção ao comboio com a experiência das crianças na sala do cinema. Alguma coisa termina, nas duas dimensões paralelas que o filme constantemente associa. Com a destruição da correspondência, a mãe está agora apenas em casa, aguardando ansiosamente a filha[29]. Noutro dos nexos de difícil definição neste filme em que a montagem parece decidir uma causalidade paradoxal — de que era exemplo, como vimos, o vínculo entre a invocação de Ana e a chegada do fugitivo[30] —, Ana encontra o monstro no lago depois desta cena, identificando-o com a sua imagem. Mãe e filha vivem, por caminhos diferentes, uma dupla morte, que responde à morte de um fugitivo que chegou a Hoyuelos na volta do correio das suas duas invocações.

A lógica da catacrese reinstala-se, afinal, ainda mais radicalmente, para finalmente encontrar a sua negação: um espírito é um espírito. O cadáver do fugitivo é levado pela polícia para a mesma sala onde a aldeia viu a projecção de *Frankenstein*: por detrás do corpo, que vemos quando Fernando é chamado para reconhecer aquele desconhecido com as suas roupas e o seu relógio, a câmara destaca a tela vazia do cinema improvisado. No fim do filme, já não há correio e já não há cinema, poderíamos dizer. Mas se Isabel, na noite em que inventou para a irmã mais nova este monstro, começou por dizer que nem o monstro nem a menina morriam, porque no fundo era apenas um filme, depois corrige-se: o monstro não morre porque os espíritos não morrem, e se no filme tinha braços e cabeça, é apenas porque estava disfarçado. Vimos já como esse disfarce vai transitando entre personagens e figuras ao longo do filme todo, até culminar na sobreposição do rosto de Ana e do rosto de Frankenstein — agora assombração do filme de Ana, não de Whale — nas águas do rio. A partir daí, o filme volta a fechar-se sobre o mundo

29 Imediatamente antes da cena final, o regresso a casa de Teresa é selado pela sequência que a mostra no mesmo plano de Fernando, que adormeceu sobre a mesa, cobrindo-o com uma manta e retirando-lhe os óculos.

30 A descrição de Carmen Arocena traduz a dificuldade desses nexos: «A invocação de Ana traz consigo, casualmente, a chegada a Hoyuelos de um fugitivo escondido no comboio que se refugia na casa abandonada em que Ana acredita que vive o espírito» (1996: 163).

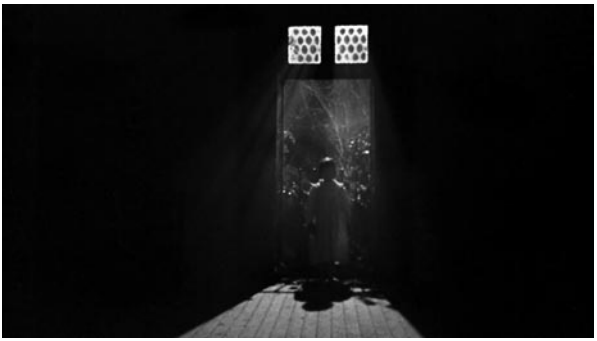


Fig. 26. *El Espíritu de la Colmena*

da casa e o fantasma abandona os seus disfarces. Na última noite, Ana, no quarto, levanta-se enfim do estado de quase morte e vai até à janela, iluminada de novo pela luz azulada da lua. Fecha os olhos e invoca mais uma vez o fantasma — «Soy Ana» — enquanto na banda sonora se começa a ouvir ao longe o som do comboio na distância. Não vemos o comboio, tal como não vemos o monstro: a câmara recua para recortar contra a varanda a imagem de Ana, que se volta para o interior da casa e olha agora de frente para nós. O filme termina sobre esse plano da menina, sem sequência ou contracampo. No guião do filme, lemos esta última frase: «No limiar da varanda, Ana é mais uma sombra» (Fernández-Santos e Erice 1976: 136). Dentro de casa, o filme inscreveu no dispositivo a correspondência entre Ana e o seu fantasma.

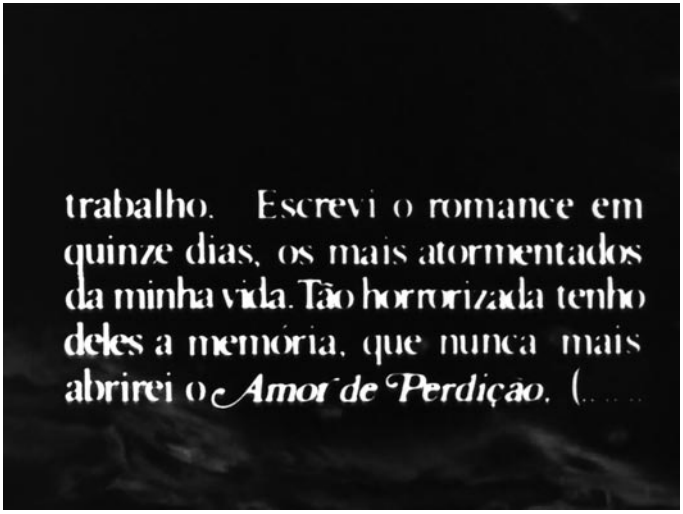


Fig. 1. *Amor de Perdição*

CAPÍTULO 6

Fantasmas da Escrita
(Manoel de Oliveira)

Na entrevista com João Bénard da Costa que referi brevemente na introdução, Manoel de Oliveira recordava que o impulso para a adaptação de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, veio de José Régio, que insistia: «sobretudo leia as cartas, leia as cartas» (Bénard da Costa 2008: 106). No filme de Oliveira, o livro de Camilo e a correspondência entre Teresa e Simão são efectivamente sobrepostos na sequência final em que uma voz em *off* lê, enquanto vemos um barco a resgatar das águas um rolo de papéis com as cartas dos amantes, palavras do prefácio à segunda edição de *Amor de Perdição*. E não é só o livro a ser aproximado das cartas: a voz que se ouve é a do próprio Manoel de Oliveira, que aparece aqui pela primeira vez; e também de Oliveira é a mão que segura os papéis. Se *Amor de Perdição* pode ser visto como um romance sobre cartas, e não apenas feito de cartas, também o filme de Oliveira se assume como tal. Pois é sobretudo em torno das cartas que se faz o *Amor de Perdição* (1978) de Manoel de Oliveira: não apenas pela atenção dada, em termos narrativos, a todos os elementos epistolares do texto de Camilo, mas sobretudo pelo modo como a figura da carta conduz a reflexão de *Amor de Perdição* em torno da sua condição de filme sobre a escrita.

Não discutirei aqui em detalhe o problema da adaptação, ou a complexidade das soluções em causa no filme de Oliveira — alimentado, como já se sublinhou muitas vezes, ao mesmo tempo por uma recusa das correspondências entre escrita e cinema e pela sua exploração sistemática e radical. Numa famosa recensão intitulada «The Masterpiece You Missed», em que sugeria que *Amor de Perdição* era o filme que François Truffaut — o Truffaut de *Les Deux anglaises et le continent* e *La Chambre verte* — teria tentado fazer a vida inteira, Jonathan Rosenbaum definia-o como «uma verdadeira oficina de ideias sobre as relações incestuosas entre romances

e filmes, e sobre as diversas possibilidades das adaptações literárias» (1995: 214). Sem perder de vista esta descrição, gostaria de concentrar a atenção sobre a carta, e sobre uma ideia de cinema que a carta, enquanto figura da escrita e da literatura, parece definir em *Amor de Perdição*.

Assinaturas

Na sequência inicial da curta-metragem *O Velho do Restelo*, de 2014, uma edição d'*Os Lusíadas* aflora à superfície agitada das águas do mar. A câmara filma longamente o livro a flutuar, batido pelas ondas, ora aberto, ora fechado. É a primeira indicação de que estamos, com *O Velho do Restelo*, perante uma síntese da relação do cinema de Oliveira com alguns autores a que insistentemente regressa, ou perante uma revisitação da apropriação, pela sua obra cinematográfica, de certas assinaturas (Camilo, Camões, Pascoaes) com que continuamente se confronta. Toda a sequência inicial — retomada, brevemente, perto do final do filme — devolve o espectador à conclusão de *Amor de Perdição*, e à imagem duplamente assinada (mão e voz) da correspondência de Teresa e Simão a emergir das águas para ser resgatada num paralítico final.

João Ribeirete sugere que, neste plano inaugural de um «filme-súmula» em que Oliveira, a partir do fim, ajusta «contas com os seus», se materializa «a ideia de que o texto escrito sofre uma transformação profunda quando passa para o celulóide e é assimilado (engolido, utilizando uma metáfora menos plástica) pelo cinema» (Ribeirete 2016: 81). É uma sugestão com implicações importantes para a leitura do final de *Amor de Perdição*, momento explícito, como veremos, de confronto de assinaturas, autorias e ideias de obra. Mas, tal como acontecerá com a citação de Camões que dá título a «*Non*» *ou a Vã Glória de Mandar* (é o argumento do ensaio de Ribeirete), também a cena do filme de 1978 é recontextualizada pela revisitação — de impulso filológico, digamos — de *O Velho do Restelo*[31]. Porque a retomada de *Amor de Perdição* faz-se, aqui, através da reactualização da citação, desta vez cinematográ-

31 «Com efeito, ao colocar as mesmas palavras na boca do mesmo actor (com vinte anos de permeio), provocando uma mesma associação de ideias (batalha de Alcácer Quibir — discurso do velho do Restelo), Oliveira está também a citar a segunda parte do título do seu filme anterior (*vã glória de mandar*), onde este verso surge, mas ligeiramente

fica, que lhe está na origem: a sequência final do *Amor de Perdição* de António Lopes Ribeiro, de 1943, que Oliveira citava e deslocava na sua adaptação. No final de *Amor de Perdição* de Camilo, recorde-se, é possível encontrar uma referência reflexiva à materialidade do próprio romance com a frase quase final que descreve o resgate da correspondência sobre a qual o romance teria sido escrito. Diz o texto de Camilo: «O comandante olhou para o sítio donde Mariana se atirara, e viu, enleado no cordame, o avental, e à flor d'água um rolo de papéis, que os marujos recolheram na lancha. Eram, como sabem, a correspondência de Teresa e Simão» (1981: 224).

Ora, se no filme de Oliveira, como vimos, é o rolo de cartas a ser recolhido pela mão do cineasta, no filme de Lopes Ribeiro é um livro (o *Amor de Perdição*, claro) o que aflora depois de vermos o corpo de Simão a afundar, abraçado por Mariana. Sobre as duas soluções para o final, escreve Hajnal Kiraly:

> De forma semelhante, ambos os filmes mostram, na última cena, as cartas de amor que sobem até à superfície do mar depois de os corpos de Simão e Mariana terem desaparecido. Novamente, e pela última vez, a carta surge como um substituto material, um «terceiro objecto» no lugar do corpo ausente e, ao ser encontrada, torna-se uma figura romântica da continuidade histórica, da herança e da memória. Curiosamente, enquanto na adaptação de Ribeiro as cartas flutuam na água na forma de um livro, na de Oliveira aparecem espalhadas na superfície da água. Esta última imagem ilustra de forma eloquente as diferentes abordagens dos dois autores relativamente à questão do «original». Para Ribeiro, este é o Livro, o tesouro encontrado, a Obra de um Autor que é único e que não pode ser substituído nem modificado. Para Oliveira, pelo contrário, não há nada mais do que um texto fragmentado, que pode ser infinitamente recriado, lido e interpretado. (2015: 180)

---

distorcido. Deste modo, o efeito não é apenas de citação/colagem das palavras camonianas proferidas *ipsis verbis*, mas também de eco ou de rima com o título do filme anterior, que tinha assumido o texto-fonte *lato sensu*. A apropriação efectuada pelo Alferes Cabrita, que cita o discurso do velho do Restelo e abandona-o no primeiro verso sem mais, não é senão o reflexo de um movimento de reescrita do texto camoniano (talvez de todo o texto literário) levado a cabo pelo realizador/autor Manoel de Oliveira: "Ó glória de mandar, ó vã cobiça", de Luís de Camões, transforma-se em *vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira» (Ribeirete 2016: 83).

É clara a referência ao livro enquanto obra matriz no filme de Lopes Ribeiro. Em *O Velho do Restelo*, então, Oliveira parece corrigir *a posteriori* uma citação desviada, reactivando, a partir de Lopes Ribeiro, a figura metaforizada do livro, agora numa relação complexa — e particularmente interessante como gesto reflexivo de releitura dessa tensão ao longo da obra do próprio Oliveira — entre materialidade do livro e corporalidade encenada do autor. Parece-me, no entanto, que a relação entre cartas e livro, ou a caracterização metonímica da correspondência entre Teresa e Simão com o *Amor de Perdição*, implícita na novela, não deixa de estar presente, de forma talvez mais radical, no filme de 1978, desde logo porque não se trata de cartas espalhadas, e sim de um rolo único. Na conclusão de *Amor de Perdição* não podemos desvincular o que vemos na imagem (a mão que recolhe o rolo de papéis) do texto em *off* que acompanha a cena, até pela associação som/imagem que a dupla assinatura (sonora e visual) de Oliveira parece construir; do mesmo modo, não podemos ignorar a presença escrita, na imagem, da longa citação de Camilo que corresponde às palavras ditas por Oliveira. A sugestão de uma identificação entre as cartas em rolo e o romance *Amor de Perdição* — referido aqui, pela primeira vez em todo o filme, enquanto romance e livro material — é feita através de um complexo jogo de assinaturas, ausente no filme de Lopes Ribeiro, e da associação disjuntiva entre som e imagem[32]. Nesta cena, Oliveira assimila a correspondência e o romance de Camilo no mesmo gesto com que a mão do cineasta, salvando da destruição os papéis, resgata o filme que acabámos de ver, assim aproximando os papéis que são tema e material do romance de outros papéis que fazem o filme: o seu argumento. As cartas são então, simultaneamente, livro e argumento, figura do texto literário que se adapta e da forma do filme que dela se alimenta, nos dois casos articulando a reflexividade da figura (um filme que se figura enquanto carta, ou um filme que identifica o momento em que o romance se representa como carta, representando-se também).

António Preto sugere que, em *Amor de Perdição*, Oliveira encontra «o protótipo de um "cinema epistolar", onde a história dos dois amantes se funde com a correspondência que mantiveram e com o trajecto histórico das cartas» (2008: 108).

32 Recorde-se que é da reunião de todos os papéis para serem atirados ao mar com o corpo do condenado que falam Mariana e Simão perto da morte. É por isso importante que se trate de um rolo, e não de papéis dispersos.

Fig. 2. *Amor de Perdição*

É nesta cena, último momento de um discurso sobre a carta que o filme elaboradamente constrói, que essa hipótese ganha corpo. Para o percebermos melhor, importa acompanhar ainda mais de perto a sequência. Quando o bote se dirige ao ponto em que os corpos se afundaram, para tentar resgatar Mariana das águas, o texto que será dito por Oliveira invade o ecrã. Invade-o, porém, na condição explícita (e dupla) de citação: trata-se do excerto das *Memórias do Cárcere* que Camilo reproduz no prefácio da segunda edição do romance; e é como texto truncado, com cortes assinalados, que é exibido. Os cortes estão apenas no plano do visível, pois enquanto lemos o texto que corre no ecrã, a voz de Oliveira lê sem pausas as palavras de Camilo:

> Desde menino, ouvia eu contar a história do meu tio paterno Simão António Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o facto aligado à sua mocidade […] Sabia eu que em casa de minha irmã estavam acantoados uns maços de papéis antigos, tendentes a esclarecer a nebulosa história de meu tio. Pedi aos contemporâneos que o conheceram notícias e miudezas, a fim de entrar de consciência naquele trabalho. Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados de minha vida. Tão horrorizada tenho deles a memória, que nunca mais abrirei o *Amor de Perdição*. (……..) Camilo Castelo Branco (*Memórias do Cárcere*)

A duplicação é evidente — e mais evidente num filme em que foram já ensaiadas todas as estratégias possíveis de representação da disjunção entre escrita, voz, imagem — e significativa: se tantas vezes se acentuou a «fidelidade» do filme de Oliveira ao texto de Camilo, é preciso ter em conta o modo como este momento final

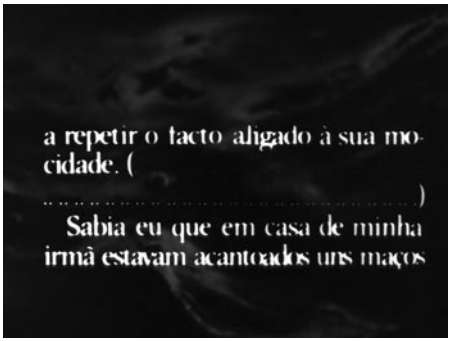


Fig. 3. *Amor de Perdição*

exemplifica a presença enganadora de um suposto texto «inteiro»: feito de gestos de citação, montagem, corte e reordenação, o texto do filme de Oliveira é um duplo inquietadoramente parecido com uma prosa — a de Camilo — que transforma interna e incessantemente. Aqui, o texto de Oliveira apenas duplica o texto de Camilo na medida em que o desloca, ironicamente: em direcção ao cinema (a voz do cineasta), a outra assinatura (a mão que segura as cartas), em direcção a uma forma outra (citação, corte, montagem). Pois sobre o nome escrito de Camilo, que termina a citação, ouvimos Oliveira; e sobre o nome dito da obra — «nunca mais abrirei o *Amor de Perdição*» — lemos o nome de outra obra, *Memórias do Cárcere*, que rima visualmente com o filme que acabámos de ver: obsessivamente enquadrado pelas grades das prisões, iniciado por um portão a fechar-se.

«Nunca mais abrirei o *Amor de Perdição*»: a referência ao romance enquanto romance, num filme que recupera de *Amor de Perdição* a obsessão por documentos, cartas, escritos, sem nunca explicitar, até aqui, o problema do livro, faz-se no momento em que é mais clara a inscrição de uma assinatura que, mais do que subscrever Camilo, se sobrepõe à figura do romancista, despedindo-a. Porque o texto das *Memórias do Cárcere*, que Camilo reevoca na abertura da segunda edição, ao mesmo tempo negando o romance e relançando-o aos leitores, é lido por Oliveira quando o filme se fecha: deslocado para o final, o seu valor de *closure* é acentuado pelo paralítico (a mão fechada num gesto claro de apropriação, a imagem que congela para o fim do filme), e também pela cesura da citação truncada, que indica que há uma forma — o filme — que se escolheu delimitar com essa frase terminal funcionando, em certa medida, *contra* o livro, negado e relançado pela identificação com o filme. Numa entrevista famosa, Oliveira afirma que «não é Camilo que fala, não foi ele

Figs. 4-6. *Amor de Perdição*

que fez o filme», e que a sua posição, tomando, «portanto», «o seu lugar» é a de dizer «eis o que Camilo escreveu» (Parsi e de Baecque 1999: 90). A identificação entre o filme de Oliveira e a correspondência entre Teresa e Simão é, assim, a carta roubada de *Amor de Perdição*.

Cinema epistolar

Anunciada pela voz do narrador/delator a propósito da «maravilhosa mudança nos costumes de Simão», Teresa aparece pela primeira vez identificada aos 23 minutos de *Amor de Perdição* num plano frontal, olhando para a câmara, enquanto em *off* a sua voz profere um monólogo, na primeira pessoa, que a apresenta. Desse plano, passamos para um enquadramento simétrico de Simão de Albuquerque, que, sempre olhando para a câmara, profere em *off* o monólogo correspondente. Nos dois casos, os dois corpos estão imóveis, sendo o seu olhar fixo, como se olhassem para o espectador, a característica que os distingue. A dada altura, porém, Simão recua

bruscamente, e a câmara passa a enquadrá-lo por trás, revelando, ao mesmo tempo, que os dois estão à janela, contemplando-se mudos de casa para casa, e que o pai de Teresa, entrando no quarto da filha, a surpreendeu nessa contemplação silenciosa. Frente a frente, as janelas de Teresa e Simão desenham duas molduras sobrepostas que, reforçadas pelo enquadramento anterior, destacam agora os seus corpos como imagens, aos olhos um do outro e também aos nossos olhos. O efeito desestabilizador depende, aqui, do modo como o espectador é violentamente desviado do *regard caméra*, e da sugestão de que é à câmara, e, portanto, a ele, que o monólogo se dirige, para a estranha percepção de que Teresa e Simão estão presentes um ao outro — presentes, mas fisicamente separados; e presentes, mas isolados em quadros separados, que os destacam em imagens especulares e inevitavelmente distanciadas. Duas ilusões de presença são, deste modo, criadas e destruídas no espaço de poucos segundos. Não é recurso único: *Amor de Perdição* poderia, de facto, ser descrito como uma extensa variação deste tropo, como a comentada cena do diálogo entre Teresa e o pai, um pouco mais tarde, claramente sublinha. Aí, o diálogo entre as personagens perturba o espectador pela posição dos seus corpos: Teresa de frente para a câmara, como se falasse para nós, Tadeu desfocado, de lado, falando para um fora de campo não identificável, a voz dobrada, inicialmente, pela voz do narrador, e só depois audível. No final da cena, a câmara recua e o efeito é exposto. Como recorda Kiraly, os espelhos em Oliveira frequentemente assinalam a natureza de *trompe-l'oeil* da imagem cinematográfica (2014: 13), e aqui a imagem de Teresa é, na verdade, o seu reflexo no espelho da parede da sala.

Fig. 7. *Amor de Perdição*

O duplo monólogo à janela representa ao mesmo tempo o primeiro encontro dos amantes e a forma da sua presença (fílmica) um ao outro: sempre indirecta, sempre diferida, sempre desviada para outras personagens ou para o espectador. Mas se estes traços se adequam, por fazer parte do seu funcionamento, à representação da correspondência entre os dois que ocupará a quase totalidade do filme — recorde-se que Teresa e Simão têm apenas um encontro, à noite, no jardim; recorde-se, também, que frequentemente a representação da correspondência no filme oscila entre o monólogo e o diálogo (Lavin 2008: 61) — mais significativos se tornam quando convocados para a representação de supostas situações de presença. O mesmo se passa, se quisermos perseguir esta hipótese, quando o filme se concentra na exploração do triângulo amoroso como forma de polarização complexa das representações da presença e da ausência: pense-se na cena em que Simão e Mariana, na Relação, no Porto, partilham o espaço exíguo da cela, fisicamente próximos, enquanto a voz *off* de Simão lê a carta que escreveu a Teresa, ponto de fuga sonoro que inevitavelmente destina a imagem para um fora de campo que terá o seu correspondente nas grades do quarto de Teresa em Monchique. A destinação epistolar, concentrada na banda de som, desfaz qualquer proximidade entre os dois corpos que a imagem mostra, desmaterializando a presença e subjugando, como ao longo de toda a narrativa, a figura do par amoroso às polaridades irresolúveis do triângulo. Gostaria de sugerir que um dos sentidos que podemos dar à expressão «cinema epistolar» é precisamente este: a sistemática desestabilização das noções de corpo, presença e destinação, naquele «estado de espelho da imagem de cinema» que Fernando Guerreiro identifica em Oliveira (2015: 341), e que faz com que estas cenas funcionem, repetidamente, como cartas roubadas — cenas com um ponto de fuga sempre exterior ao plano, destinadas a um fora de campo que, em última instância, converte o espectador num receptor desviado, ou involuntário, de uma destinação esvaziada e insistente.

Percebe-se assim que não é apenas pela suposta «transposição integral do texto» (Lupi Bello 2005: 343) que todas as cartas do texto de Camilo são exploradas no filme, numa variação notável das soluções possíveis para a representação de cenas de escrita e leitura. Teresa e Simão vêem-se, como já apontei, pela primeira vez, emoldurados pelas janelas das respectivas casas, e terão apenas, ao longo de todo o filme, um encontro nocturno, os dois corpos imersos na sombra. A partir daí, as cartas

que circulam entre os dois amantes são cuidadosamente encenadas, na escrita e na leitura, a partir da separação dos espaços (espaços confinados e grades são os cenários da separação) e a partir de estratégias de *mise-en-scène* que poderiam ser descritas como variações do tropo da destinatária ausente: através do texto filmado e dobrado por uma voz sem ancoragem física nos planos que constituem a cena, através do texto da carta recitado como monólogo dirigido à câmara, ou através da inscrição de um espaço de ausência — sombra ou mesmo recorte — no enquadramento ou constituição do plano, é sempre da inscrição de uma ausência no espaço da comunicação epistolar — e na representação espacial do filme — que parece falar-se. Deste modo, o ponto de fuga de cada cena aparece sempre fora de campo, diferido numa remissão para o exterior, num jogo de rimas simétricas que a estrutura do filme torna assimétricas e nunca plenamente complementares, porque sujeitas a uma fragmentação interna[33]. A escrita é assim figura do plano constitutivamente esvaziado deste cinema, pois a presença na ausência que a carta representaria funciona, aqui, em sentido inverso: inscrevendo uma ausência no interior de uma suposta co-presença ou correspondência, perturbando a destinação através da interpelação de outros olhares, internos, como os de Mariana e João da Cruz, ou externos, como o nosso. Como sugere Rosenbaum, a narrativa do filme poderia ser vista como «uma exploração do que mantém o casal dividido em planos separados, bem como uma explicação formal daquilo que articula esses mesmos planos» (2005: 215). A regra formal e temática do filme é a disjunção; o seu eixo é a carta.

Com a última carta de Teresa a Simão, porém, o jogo de forças altera-se de forma radical, de modo não muito distinto do que descrevi a propósito da *Letter* de Ophüls: na sequência final de *Amor de Perdição*, o fantasma de Teresa, invadindo a cena enquanto corpo, permite por fim a reunião dos dois amantes num mesmo espaço e num mesmo enquadramento. Nessa diferença fundamental, ganha forma também o discurso sobre a carta que o filme conduz, e que na fantasmagoria que

33 Segundo Kiraly, «a personagem colocada num lado do plano, ficando a outra metade vazia ou obscura (como a querer assinalar a ausência do destinatário), torna estas cenas espelho ou "par" das imagens de Teresa escrevendo/lendo cartas. Esta simetria visual, que ecoa a cena em que os dois amantes se vêem pela primeira vez (em janelas uma frente à outra, como em espelhos), confirma a observação de Hamid Naficy sobre o jogo de ausências e presenças subjacente a estas cenas de narrativas fílmicas epistolares: "o próprio facto de se dirigir a alguém numa carta […] transforma o destinatário duma figura ausente numa presença, que paira nos interstícios do texto"» (2015: 103).

instaura inevitavelmente se confunde — é o argumento deste livro — com o discurso reflexivo sobre o próprio cinema. Para percebermos este movimento, será importante regressar por momentos ao texto de Camilo.

Última carta

O último capítulo de *Amor de Perdição* intitula-se «Conclusão»: capítulo dentro e fora da sequência dos vinte capítulos, fecha e complementa o arco da acção ao mesmo tempo em que remete para aquela introdução que abria o romance com a citação de um documento, o livro das partidas para a Índia, consultado por Camilo nos cárceres da Relação do Porto. Na «Conclusão», é também, como na introdução, da representação de um texto e das condições da sua leitura que se trata: a última carta da correspondência entre Teresa e Simão, resgatada das águas nas últimas palavras do texto. A carta de despedida de Teresa ocupa toda a parte final e constitui a última grande encenação de um texto estruturalmente definido pela dimensão epistolar que activa desde o seu início. Mas se, ao longo do romance, as cartas parecem sujeitas a ser lidas e relidas, interceptadas, perdidas ou entregues cedo ou tarde demais, alguma coisa de inédito acontece neste momento final.

Recordemos a cena: Simão, subindo ao barco que o levará ao degredo, vê Teresa no mirante a despedir-se dele. No mesmo instante, a mendiga que serviu de intermediária alcança o barco e entrega-lhe um maço de cartas, com uma carta por abrir. Olhando de novo Teresa, Simão vê-a desaparecer, e nesse momento o barco pára, tendo a sua viagem suspensa por algumas horas. Ao entardecer, Simão recebe a notícia da morte de Teresa (aparentemente contrariando uma obsessão recorrente: «Ninguém me levará ao degredo a notícia da sua morte! E, quando eu a chamar para que me veja morrer digno dela, quem te dirá que eu morri, mártir?!» — 1981: 212; «Quem te diria que eu morri, se não fosse eu mesma, Simão?» — 1981: 220) e sabe — apenas então — que ela morreu enquanto ele a via. À meia-noite Simão, já em viagem para o alto mar, abre, por fim, a carta de Teresa, que começa com estas palavras: «É já o meu espírito que te fala, Simão. A tua amiga morreu. A tua pobre Teresa, à hora em que leres esta carta, se me Deus não engana, está em descanso» (220). É um dos momentos mais impressionantes do livro de Camilo. O diferi-

mento temporal que até então tinha marcado toda a estrutura das relações entre cartas e acções assume agora uma dimensão inédita. Pela primeira vez, as cartas não estão sujeitas a serem lidas e relidas, a serem entregues cedo ou tarde demais, a serem perdidas no caminho: esta carta prevê exactamente o tempo da sua leitura, determina-o, como se a espera de Simão para a ler fosse determinada pela própria natureza do que nela vai escrito.

É evidente, nesse ponto, o contraste com a carta de Simão que, no capítulo X, a meio do romance, terminava com a frase que marca a abertura desta última carta de Teresa: «À hora em que leres esta carta […]» (147). Nessa carta imediatamente anterior ao assassinato de Baltasar Coutinho, que aliás nunca será enviada, a frase estava incompleta, tal como ficou incompleta a acção projectada por Simão (morrer matando). O que pertencia ainda ao «conflito de contrários projectos» (139), que caracterizava o Simão adolescente e impulsivo até essa carta central, aparece agora superado no termo de uma lenta formação na dor e na culpa que, ao longo da segunda metade do romance, a experiência do encarceramento representa. A carta de morte de Teresa é a verdadeira conclusão do percurso de Simão. A última carta de Teresa prevê uma leitura póstuma, antecipa com precisão o seu efeito — a conversão de Simão num ser para a morte — e corrige retroactivamente a trajectória de Simão permitindo que este possa morrer, enfim, amando.

Fantasmas

Ao longo do *Amor de Perdição* de Oliveira, a representação da carta parece explorar, como vimos, todas as configurações possíveis da polaridade que afecta a comunicação epistolar: a que a faz oscilar, como elemento que supre e se funda sobre a ausência, entre o seu funcionamento como ponte ou como barreira, encontro ou separação, ligação ou distância, como propunha Janet Altman no seu estudo sobre a forma epistolar (Altman 1982). No entanto, na cena da última carta estas possibilidades parecem conjugar-se, sobrepor-se, identificar-se, num encontro impossível entre remetente e destinatário, escrita e leitura, que parece fazer desta carta, nos termos da conhecida polémica, uma carta que paradoxalmente chega ao seu destino. A carta de morte de Teresa, tal como a carta de Lisa Berndl, poderia ser descrita

Figs. 8-9. *Amor de Perdição*

com aquele famoso intertítulo do *Nosferatu* (1922) de Murnau que, na tradução francesa, deixava os surrealistas num misto de alegria e terror: «Quando passou a ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro». O encontro final do casal desencontrado só pode ser possível — tendo a morte inscrita como eixo — num tempo além do tempo, em que este cinema escolhe situar-se.

Na sequência final, a correspondência entre Teresa e Simão assume o estatuto de fantasmagoria: no tempo póstumo da leitura, o fantasma de Teresa invade a cena, permitindo por fim a co-presença dos dois amantes no mesmo espaço. As implicações para a reflexão do filme sobre a natureza da imagem são determinantes, quando a lógica de uma ausência inscrita no coração da imagem se revela. Nos minutos finais, são recuperados alguns dos modos fundamentais de encenação, ao longo do filme, das articulações visuais entre Teresa e Simão. Em todas elas, porém, é de explicitação e releitura que se trata.

No início da sequência final, quando o navio de Simão está prestes a partir, o bote da mendiga aproxima-se para entregar o maço de cartas enviado por Teresa. O rolo de papéis é recolhido por um marinheiro debruçado sobre as águas, que, de baixo para cima, o passa para as mãos de Simão na amurada, antecipando o movimento final do filme, concentrado no emergir dos papéis. A perspectiva é vertical, e ditada pela morte iminente de Teresa. Simão recebe os papéis, ergue o olhar ao mirante, o navio move-se e tem início a cena que mais de perto repete o primeiro encontro dos dois amantes, já aqui descrito. Se, aí, o distanciamento extremo era sugerido pelos monólogos em espelho e pelo espectador como ponto de fuga (o *regard caméra* só tardiamente revelado contemplação especular dos amantes), agora,

numa geometria muito mais oblíqua, a simetria anunciada pelo campo/contracampo é surpreendente: Simão olha, em contrapicado, para o alto, recuando no convés para contrariar o movimento do barco (e da câmara) e manter «os olhos fixos no mirante»; Teresa responde-lhe agitando o seu lenço branco. O ponto fora do plano para onde se dirige o olhar fixo é agora claramente articulado pela inversão do picado/contrapicado, e pela brancura dos lenços que Teresa e Simão agitam, os dois espaços, pela primeira vez, parecendo subitamente próximos. Num instante, Teresa desmaia, no meio da comoção das freiras, e o movimento da câmara, que já pudemos identificar com o barco, também se interrompe. O narrador intervém para esclarecer que a viagem tinha sido suspensa devido ao mau tempo, mas a sugestão de um vínculo entre o movimento da câmara e o movimento dos amantes já foi inscrita no filme. Entre este momento e o paralítico final, *Amor de Perdição* trabalhará insistentemente a ideia de *arrêt sur image*, que Daney associava, na expressão francesa, às conotações de «detenção» ou «sentença de morte» (2015: 242): paragem, ou travagem, que obriga também a uma explicitação reflexiva do seu dispositivo.

Suspenso, no palco do pequeno navio, o filme entrega-se, demoradamente, à releitura epilogal dos seus movimentos. É só então que, pela primeira vez, *Amor de Perdição* reúne, no mesmo plano, os seus três protagonistas. À meia-noite em ponto, como diz o narrador, Simão estica «o braço trémulo» e lê por muito tempo a última carta de Teresa. Com Mariana sentada ao fundo, Simão aparece sentado à mesa onde, antes, conversara com o comandante. Se essa conversa era iluminada pela luz amarelada de uma lanterna que o comandante, ao sair, leva consigo, algo de diferente acontece agora, enquanto o narrador fala do «baço clarão da lâmpada». Uma luz branca, forte, ilumina as cartas em cima da mesa. O rapaz ergue o olhar das cartas e da escuridão do camarote — como se entrasse por uma porta, sem que se veja outra porta além da que está aberta para o convés — surge Teresa, avançando, declamando a sua carta, até que se senta à mesa de Simão. De branco, iluminada, parece partilhar a brancura da luz. Avança e fala, enquanto no plano vemos, ao mesmo tempo, a silhueta de Mariana na sombra e sobre a mesa o braço que nos indica o possível, mas não mostrado, contracampo de Teresa — Simão.

Não há aqui sugestão de diferimento: é a Simão que Teresa fala, invadindo a cena enquanto efeito de leitura (Simão ergue os olhos da carta, e vê), e enquanto

Figs. 10-11. *Amor de Perdição*

fantasma. Invade-a, porém, (e é o ponto interessante, que separa radicalmente Oliveira do final do exemplo de Ophüls com que comecei) sem que o filme desloque ou altere o seu regime de representação: sem recorrer a nenhum efeito de alterização da imagem de Teresa além da luz branca que, como veremos, pautava já outros momentos do filme. O contraste é evidente, mais uma vez, com a adaptação de António Lopes Ribeiro, que recorre à sobreimpressão para recriar o fantasma de Teresa na cena. Aqui, é o corpo vivo de Teresa que entra pela porta, mas projectado pelo texto iluminado, fazendo implodir uma economia da imagem supostamente realista no gesto duplo de manutenção dos códigos de representação a que o filme nos habituou e da inscrição visível de uma figuração ao mesmo tempo sobrenatural e metacinemática: a carta branca que projecta, no camarote subitamente convertido em lanterna mágica, Teresa como figura de luz.

Repare-se que a fantasmagoria se dá segundo os mesmos recursos que inscreviam, ao longo do filme, a ausência implicada na figura da carta: se a iluminação de Teresa corresponde à carta inicialmente iluminada em cima da mesa, o contraponto com a sombra que cobre o corpo de Simão — sempre presente, mas sempre invisível — é aqui fundamental. Reunidos no mesmo plano, Simão e Teresa estão ainda separados, a disjunção operando-se agora por efeito da carta que anima *apenas* Teresa como presença luminosa. Cinema epistolar, ainda: aquele que faz da carta um modelo para a desestruturação da co-presença.

O efeito é acentuado, como comecei a sugerir, pela presença de Mariana na cena, recolhida e desviada do jogo de iluminação que envolve os amantes, remetendo não tanto para a subjectividade do olhar e do plano (o ponto de vista de Simão, não

partilhado por Mariana), quanto para a vinculação entre visão e leitura: a sugestão parece ser a de que só Simão vê Teresa, porque esta é lida na imagem através da carta que a ilumina e cinematograficamente projecta e que só Simão sabe ler. Ao mesmo tempo, a presença de Mariana activa o efeito de releitura de que falava: reunidas as três personagens no mesmo plano, o filme mantém-nos radicalmente em dimensões diferentes. O jogo entre luz e sombra é, também, a encenação de distâncias inscritas. Mariana, ao fundo, não vê nem é vista; Simão vê Teresa, e apenas Teresa, ao longo de toda a leitura da carta. Assim que a figura se desvanece, perguntará, surpreso: «Estava aqui, Mariana?».

No final da cena, porém, também Teresa afirma ver Simão, e é aí que *Amor de Perdição* parece subscrever inteiramente a paradoxal duplicidade de uma carta impossível que chega ao destino (ou de uma carta póstuma que, paradoxalmente, tem resposta), invertendo estas relações. Na despedida de Teresa, o ponto de vista de Simão transforma-se, subitamente, no ponto de vista do fantasma. Às palavras de Teresa («Adeus, à luz da eternidade parece que já te vejo, Simão!»), a câmara dá-nos o contracampo do longo plano de declamação da carta, enquadrando as cartas iluminadas e Simão que, agora debruçado sobre elas, como perseguindo o fantasma de Teresa, recebe sobre o corpo a mesma luz. Se o desencontro no interior do mesmo plano irremediavelmente afirmava a natureza cindida de uma imagem em que a ilusão de presença é apenas impressão do fantasma, retroactivamente reconfigurando como fantasmagórica toda a imagem de *Amor de Perdição*, é com esta

Fig. 12. *Amor de Perdição*

transferência da luz branca que Oliveira nos dá, ao mesmo tempo, o ponto de vista do além e a entrega da carta, mais uma vez num elaborado contraponto entre imagem e som. Se a leitura da carta de morte permite a Simão ser visto pelo fantasma e através do fantasma, é no fundo a carta o elemento que escreve — na imagem — a condenação de Simão. Depois desta cena, apenas restará a Simão a confirmação de uma morte já consumada pela partilha desta luz espectral.

Aparições

A propósito dos últimos filmes de Oliveira, Fernando Guerreiro sugere que em obras como *Espelho Mágico* (2005) ou *O Estranho Caso de Angélica* (2010) «se coloca a questão de figurar o extraordinário: as condições de configurabilidade de uma aparição» (2015: 340), no quadro da aporia, apontada por Oliveira, de que nem as almas nem os abismos se podem filmar, mas apenas as «coisas concretas» (2015: 340)[34]. Gostaria de sugerir que o problema que a última carta de *Amor de Perdição* coloca é da mesma ordem: a representação concreta de um encontro espectral. «Ver-nos--emos no outro mundo, Simão?», perguntava Teresa numa das últimas cartas. Que a sequência final pareça responder afirmativamente a esta pergunta sem abandonar o regime realista da representação sugere uma deslocação sem retorno do «mundo» das imagens.

Num ensaio sobre aquela que na altura era ainda a trilogia dos Amores Frustrados, Jacques Parsi comenta o modo como, do ponto de vista temático, os três filmes (*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975; *Amor de Perdição* e *Francisca*, 1981) acentuam uma aspiração para o alto que determina, necessariamente, o abandono do corpo. Toda a sequência final de *Amor de Perdição*, com a marcação, como vimos, da verticalidade dos movimentos (da despedida ao mirante à subida das cartas na conclusão, passando pelas escadas para o convés como ponto de fuga da cena fantasmagórica da última carta), parece inscrever-se nessa tensão, e no «*flirt* com o além» de que fala Parsi (1981: 77).

34 Guerreiro recorda duas citações da entrevista com Oliveira do catálogo da Cinemateca de 1981: «Filmar as almas seria o ideal, mas isso não é possível» e «os abismos não se podem filmar, sugerem-se» (2015: 340).

Na entrevista com que abri este texto, perante a sugestão de Bénard da Costa de que a voz de Oliveira, no plano final da mão que recolhe o rolo de cartas, nos «devolveria» ao cinema, Oliveira descreve deste modo as forças em causa nesta cena:

> M.O. Exacto. Reconduz-nos ao cinema. A música, aqueles efeitos, o genérico. Toda essa coisa do cinema. O cinema é a combinação do espaço visível com o espaço invisível. Eu não podia seguir o Simão e a Mariana para o fundo do mar, para a morte. Tenho de ficar no que se vê. Não posso ficar com os corpos. Posso ficar com as cartas.
> J.B.C. A mão do marinheiro?
> M.O. A mão do marinheiro. Eles vão para o fundo, as cartas vêm para a superfície. São o que fica na imagem. É pelas cartas que conhecemos aquela história toda, não é?
> (Bénard da Costa 2008: 110)

O movimento é duplo. Recorde-se, aliás, que também o era em *O Velho do Restelo*, um dos primeiros exemplos que convoquei. Nesse filme tardio, à imagem inicial do livro que sobe até à superfície das águas, motivada pela sugestão de que «o mar pariu *Os Lusíadas*», responde um breve plano do mar, após o suicídio de Camilo, que mostra novamente o livro a subir, para ser tragado por uma onda. A aproximação que João Ribeirete fazia entre a superfície transformadora do mar afectando a materialidade do livro e a transposição para celulóide que a adaptação poria em prática, engolindo um texto que se afundaria nas ondas, é assim mais importante se tivermos em conta o modo como a verticalidade do movimento deste texto — livro ou cartas — parece estar na base da concepção desta encenação. Num certo sentido, é como efeito do afundar dos corpos — peso, contrapeso — que a correspondência, ou o livro, aflora, revelando-se no campo da imagem. Memória, revelação fotográfica, aparição: póstuma, esta condição da imagem como impressão («É o que fica na imagem») vincula a visibilidade à morte.

No final do texto de Parsi, sugere-se que, no argumento na altura nunca realizado de *Angélica*, todos os grandes temas da trilogia estariam já contidos: as grades, as vozes, as imagens, a leveza, o anjo. «O filme não foi realizado. No seu lugar há

três, vinte anos mais tarde» (Parsi 1981: 78). Quarenta anos depois, a concretização de *O Estranho Caso de Angélica* permite perceber, entre outras coisas, o papel da luz nestas representações. Pense-se apenas no modo como o filme abre e fecha com referências à luz, da cena nocturna inicial à porta da loja *Photogenia* com as luzes, a custo, a acenderem-se, ao plano final das portadas da varanda por onde Isaac e Angélica, em espírito, terão escapado, a serem fechadas a partir do interior, deixando o filme na escuridão[35]. Mas pense-se também na dupla associação, conduzida de forma consistente ao longo do filme, entre Angélica e uma luz forte (excessivamente forte — a preparação da primeira animação passa justamente pela troca da lâmpada por uma mais forte), e entre as fotografias e uma iluminação não explicável em termos naturais (pense-se nas imagens do quarto à noite, em que as fotografias no estendal, de tão iluminadas, sem que haja porém sobre elas alguma fonte de luz, parecem iluminar). No início do filme, Isaac lê, alto, um poema de Régio («Sarça Ardente») que ditará a regra disjuntiva desta figuração espectral: «Anjos! abri-me o pórtico dos céus / Que em minha noite é dia».

Na cena final de *Amor de Perdição*, a luz das cartas que se projecta sobre Simão é claramente associada à «luz da eternidade» de que fala Teresa. Recuando um pouco no filme, recordaremos o contraste entre a noite sem luz do encontro dos amantes e a luminosidade do seu encontro epistolar, e reconheceremos o mesmo jogo de luzes na carta que, como assinalei aqui, faz par com a carta final do romance: a carta que Simão escreve antes de matar Baltasar Coutinho, afirmando a sua intenção de morrer matando. Oliveira dedica vários minutos a essa cena, enquadrando Simão, de pé, a declamar a carta, num estreito rectângulo que o posicionamento da câmara noutro quarto, além da porta, determina. O efeito é o de recortar uma faixa de luz num plano maioritariamente negro. Nessa faixa, Simão aparece iluminado por uma luz branca, aparentemente com origem na janela aberta que está por trás dele, e começa por dizer: «Considero-te perdida, Teresa. O sol de amanhã pode ser que eu o não veja. Tudo, em volta de mim, tem uma cor de morte. Parece que o frio da sepultura me está passando o sangue, e os ossos». Minutos mais tarde, a cena interrompe-se, como a carta, com as palavras de morte:

35 Guerreiro sublinhará a etimologia do termo «photogenia», aludindo à produção de luz (2015: 380)

«à hora a que leres esta carta»; com a interrupção, o plano escurece subitamente, e a câmara aproxima-se da porta, eliminando o recorte negro — sepulcral — que emoldurava Simão. Este, agora sentado, debruça-se sobre a mesa, em desespero, e fica inerte, enquanto Mariana, que entra no quarto, fecha a janela e acende uma a uma as velas que devolvem luz ao quarto. É já outra luz, agora, ou uma luz de outra cor. Como no encontro nocturno entre Teresa e Simão, perdeu-se a perturbadora visibilidade desta iluminação excessiva. A esta luz fria da morte regressaremos apenas com a carta final de Teresa, que cumpre e completa, como vimos, esta carta de Simão: «É já o meu espírito que te fala».

Se muito se disse sobre a «fidelidade» de Oliveira ao texto de Camilo, e sobre a integralidade da sua adaptação, pouca atenção se deu ao modo como o argumento do filme cuidadosamente edita e reescreve a prosa de *Amor de Perdição*. Desse trabalho, como já sugeri, o excerto do prefácio que aparece inscrito no ecrã, no fim do filme, parece ser uma figura. Mais importante, talvez, é o tratamento dado à última carta de Teresa, tão determinante na economia do filme: do texto da carta do romance, foram cuidadosamente removidas todas as referências ao tempo e ao espaço da cena de escrita (esse tempo e espaço duplos, em que as cartas nos falam ao mesmo tempo do envio e da recepção): onde Teresa dizia: «à hora em que leres esta carta», «à hora que te escrevo», «nas tuas cartas, que li há pouco», «perderás de vista este mirante», «entrarás na nau dos degredados», «vou ver a minha última aurora» (Castelo Branco 1981: 220-222), encontramos agora apenas um tempo presente, único, e o espaço presente, no qual o espírito de Teresa fala a Simão: «vi a minha última aurora», «entraste na nau dos degredados». Não há outro momento do filme em que Oliveira se afaste tão dramaticamente do texto e do funcionamento da carta — acontecia sempre, como vimos, o contrário: uma submissão obsessiva aos seus mecanismos — e se isso aqui acontece, é apenas, acredito, porque a submissão é mais radical: fantasmagoria plena, a imagem é aqui fantasma de uma escrita que ao mesmo tempo já absorveu e despediu. Neste cinema, poderíamos dizer, só há presente, porque todo o presente é já ausente. Percebe-se então que quando ouvimos Teresa dizer, no lugar de «eu devia poupar-te a esta última tortura; não devia *escrever-te*» (Castelo Branco 1981: 220), a frase «eu devia poupar-te a esta última tortura; não devia *aparecer-te*» (ênfase minha), não estamos apenas perante uma

Fig. 13. *Amor de Perdição*

marca da adaptação (o texto convertido em imagem), nem mesmo perante a sugestiva indicação de uma equivalência entre escrever e projectar, ler e ver. O fantasma que aparece para se descrever como aparição, elidindo com o corpo a própria carta, é a mais radical subscrição a um regime epistolar no filme de Oliveira, definição precisa do estatuto fantasmagórico da imagem cinematográfica.

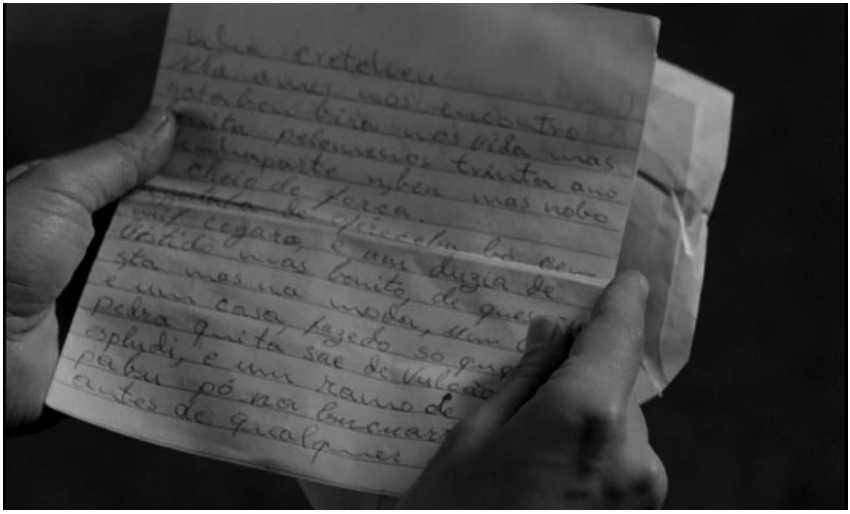


Fig. 1. *Casa de Lava*

CAPÍTULO 7

Sombra entre Sombras
(Pedro Costa)

> J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie.
>
> ROBERT DESNOS (1926)

«Alguma coisa que fosse literária, mas que não fosse literatura» (Costa 2012a): numa entrevista ao *Público*, Pedro Costa descreve deste modo uma sensibilidade procurada na preparação de *Casa de Lava* (1994) e encontrada através de uma série de justaposições e encontros inesperados — poemas franceses e mornas cantadas, imagens de operários e de Lenine, citações dispersas de Dostoiévski, Mandelstam, Eisenstein, transportadas para Cabo Verde. Numa das cenas de repetição da carta em *Juventude em Marcha* (2006), Lento, que não tem memória, acusa Ventura de não querer escrever as palavras que continuamente repete para que o outro as guarde «na cabeça». Se *Juventude em Marcha* pode ser descrito como o longo acto de escrita, por dois operários cabo-verdianos, de uma carta de Robert Desnos, a conjugação destas duas sugestões iniciais permite pensar, em termos mais amplos, a relação entre ideias de literatura e ideias de cinema nos filmes de Costa, interrogando a hipótese de um literário «sem literatura» a partir do modo como, em dois deles em particular — *Casa de Lava* e *Juventude em Marcha* —, se confronta a escrita com a materialidade do próprio cinema. A presença, nestes filmes, da carta e da obra de Desnos, num jogo de subscrição, apropriação, citação e tradução, parece fazer-se figura, ao mesmo tempo, de uma recusa da inscrição e de uma deriva da escrita, dois gestos de resistência a partir dos quais se define — é a sugestão deste capítulo — a matéria espectral deste cinema.

Já não há correio, Ventura

Numa sequência da segunda parte de *Juventude em Marcha*, Ventura repete uma vez mais, na barraca que partilha com Lento, a carta de amor que, ao longo de todo o filme, procura ensinar ao companheiro. Lento recusa-se a ouvi-lo, interrompendo-o com notícias perturbadoras: soldados que caçam imigrantes, greves, violência nas ruas. É um cenário de terror que cedo percebemos corresponder a uma descrição do 25 de Abril. Ventura, alheado, agarra-se à carta que vem ditando; indiferente, Lento responde-lhe: «Já não vale a pena. A carta não vai chegar a Cabo Verde. Já não há correio, Ventura».

É este o ponto de articulação da complexa estrutura temporal de *Juventude em Marcha*, bem como o seu momento de viragem: a Revolução suspende o correio e abre uma fractura irreparável na construção da carta e do filme. Não é a última vez que ouvimos a carta de amor, que voltará a ser recusada por Lento em mais de uma ocasião: «a carta é feia, Ventura». Mas é neste momento que ganha expressão a particular representação da escrita que estrutura o filme de Pedro Costa e que aqui me proponho interrogar: a de uma carta que, presa à sua origem, não tem envio possível. É isto que visualmente nos é mostrado, quando os gestos defensivos de Lento entrincheiram a barraca, tapando a partir de dentro a janela que tinha até agora servido de moldura e tela aos famosos planos que Rancière descreve como «naturezas mortas cinematográficas» (Rancière 2009: 57). Do lado de fora, a câmara regista a parede a fechar-se, demarcando interior e exterior perante a ameaça do que o filme representou como um fora de campo ameaçador (sons distantes, manifestações, buzinas). Por um momento, bloqueando a imagem de Ventura, o filme delimita os espaços e os tempos diferenciados que continuamente sobrepõe e associa.

Numa entrevista sobre o filme na altura da sua estreia, Pedro Costa diz que há nele duas partes: o passado e o presente das Fontainhas, que correspondem a um tempo antes e depois do 25 de Abril[36]. O primeiro é o tempo da carta, o segundo o das casas brancas e impessoais em que serão realojados Ventura e os seus. É uma

36 «Há duas partes neste filme, um passado e um presente das Fontainhas, que coincidem também com o antes e o depois do 25 de Abril. O passado é fraterno, utópico, romântico. Neste tempo está a história da carta de amor que Ventura repete. O presente é resignado, infeliz, medíocre» (Costa 2006).

Fig. 2. *Juventude em Marcha*

divisão complexa, que absorve, na verdade, mais tempos e espaços (referências a Cabo Verde, ao tempo da chegada, ao acidente, ao tempo das Fontainhas e dos outros filmes de Costa) e na qual o tempo anterior à Revolução é feito coincidir, em termos simbólicos mas também narrativos, com um tempo anterior ao realojamento. É uma estrutura comum a todo o filme, que continuamente se reorganiza em antes e depois, levando à coincidência entre elementos diferenciados. Um exemplo: se o passado é o tempo da construção do bairro (Costa falará dos *flashbacks* na barraca como a construção, ao mesmo tempo, do bairro, da barraca, da carta e do filme[37]), o presente, numa elipse, é já o da sua destruição. Neste tempo, paradoxalmente, realojamento e demolição coincidem, e os novos apartamentos, por deslocação, são construídos sobre as ruínas das casas do bairro, cujas figuras apagam com a brancura das suas paredes.

A mais significativa destas associações esclarece a dimensão epistolar do filme e conjuga o 25 de Abril como momento de viragem com a ruptura amorosa no presente das Fontainhas. O primeiro plano de *Juventude em Marcha* mostra os móveis de Ventura a serem lançados pela janela da casa em que vivia com Clotilde e que nunca conhecemos. Dirá Ventura a Bete: «a tua mãe foi-se embora. Já não quer acabar a sua vida comigo. Não quer vir para a casa nova. […] É aquele pesadelo que eu sinto há mais de 30 anos». É com esta ruptura que o filme começa, lançando a

37 «A certa altura, não me apetecia nada deixar a carta de fora. Havia sempre mais uma cena a fazer com a carta. Normalmente, com o Lento: aquelas partes em que eles estão (que para mim são *flashbacks*), que são a construção do bairro, a construção da casa, da barraca e a construção da carta. E a construção do filme» (Pedro Costa, citado em Costa 2008: 34).

ideia da casa nova, e é a partir desta ruptura que a memória do passado, e da barraca, se activa, instituindo uma sobreposição decisiva: se a Revolução é o momento de interrupção que faz da carta de Ventura uma carta sem destino possível, o abandono de Clotilde, que abre o filme, tem a mesma função. Nesse movimento, Clotilde fica disponível para a destinação da carta antiga que conheceremos mais tarde (a carta que projecta para o futuro os mesmos «30 anos» que aqui são passado), precisamente porque se apresenta, desde o início, como uma figura radicalmente indisponível. Com a violenta maldição que marca o prólogo, a mulher situa-se fora do filme, e sobretudo fora do alcance da carta que o estruturará: figura da alteridade (dirá Ventura: «uma mulher com rosto de Clotilde mas não era Clotilde»), a personagem feminina fica para sempre exterior a qualquer circuito (como na narrativa dos tubarões que a apresenta). Destinatária impossível, e além do tempo, da carta de amor, a sua apóstrofe, como a Revolução, suspende permanentemente o correio. São os dois momentos de violência do filme, marcados aliás por duas armas (as facas de Clotilde e Lento); nesta correspondência, deixa de ser possível distinguir a revolução política da ruptura amorosa, a carta do problema da habitação.

Uma vala tão funda

É por isso importante que o texto da carta, apresentada como a carta de um pedreiro, descreva uma comunicação interrompida com imagens vindas do universo da construção. Quando Lento, na primeira das sequências que envolvem a carta, pede a Ventura, como a um escrivão, que escreva uma carta de saudade, Ventura começa, durante um jogo de cartas, a sua composição oral:

> Nha cretcheu. O nosso encontro vai tornar nossa vida mais bonita pelo menos trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem.

Neste momento, Ventura interrompe-se para contar os pontos no jogo. Lento pede-lhe que continue, mas Ventura manda-o ir buscar uma caneta. «Na barraca não há canetas» — responde Lento. «É triste», comenta Ventura. A carta, porém, continuará a ser repetida ao longo do filme, através de regulares regressos ao espaço da barraca — oito, no total, nos quais Ventura pede a Lento que memorize esta carta que parece não poder ser escrita. Entretanto, as deambulações de Ventura no espaço presente das Fontainhas continuam, entre a casa nova e as visitas aos seus supostos filhos; no *flashback*, os corpos de Ventura e Lento são duplos do presente: o acidente de Ventura é introduzido, com a ligadura, em continuidade com a narrativa presente da sua queda nos jardins da Gulbenkian; o progressivo enfraquecimento de Ventura prolonga a narrativa do seu realojamento. A carta faz-se eixo dessa impossível continuidade temporal, tornando permeável a demarcação que institui entre passado e presente. De repetição em repetição, o seu texto também evolui:

> Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá dentro ver estas coisas más que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.

As imagens de promessa e construção de futuro — os «cem mil cigarros», «a casinha de lava» — são, num segundo momento, invertidas, quando a carta inscreve no seu texto a possibilidade da sua negação: «A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua». O trabalho do pedreiro é posto em relação com o trabalho da escrita, mas numa radical perturbação das figuras inicialmente sugeridas: «Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu

silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento». A carta e a casa são agora figuras do isolamento e do medo; a construção de uma parede cava a separação. Nesta violenta deslocação, o filme parece interrogar o seu objecto: o que significa escrever uma carta sem envio possível? A carta de Ventura, na sua evolução, dá corpo à polaridade estrutural que afecta toda a comunicação epistolar e que tenho vindo a acompanhar de exemplo para exemplo ao longo deste livro: a que a faz oscilar, como elemento que supre e se funda sobre a ausência, entre o seu funcionamento como ponte ou como barreira, encontro ou separação, ligação ou distância — ou, nos termos desta carta, entre um longo pensamento e um longo esquecimento. São no fundo os dois tempos (a construção e a destruição) do filme de Costa que aqui se representam, indissociáveis, além de qualquer divisão.

Bartleby

A possibilidade da suspensão do correio está assim inscrita no texto da própria carta. Há outro aspecto, porém, a ter em conta. Ventura, nesta cena, funciona, como dizia, como um escrivão: a língua da carta, dirá Costa, terá por isso de ser o português, e não o crioulo que os dois amigos usam, língua do bairro[38]. Esta é, também por isso, uma carta escrita. Mas se inicialmente não pode ser inscrita por falta de meios, há uma cena em que Lento apresenta a Ventura «uma caneta verde e uma caneta preta». Ventura não escreve, e Lento começa a fazer riscos na mesa enquanto ouvem uma canção dos Tubarões num gira-discos. A escrita aí aparece já como ruído, desvio, resistência à declamação da carta (o riscar na mesa faz saltar a agulha do gira-discos, e Ventura prende o braço de Lento ao som do refrão de «Labanta braço»). Mais tarde Lento dirá, quando Ventura lhe pergunta se já não quer a carta: «Não a consigo aprender, eu não sei escrever e tu não a queres escrever». A suspensão do correio que o filme institui, ou a possibilidade de interrupção do

38 «Por exemplo, a carta aqui é dita em português, porque o Ventura disse-me: "é uma carta de amor. Tem que ser dita em português, porque se ela vai ser escrita, tem que ser escrita em português". Percebes? Ele dizia: "se fosse uma carta mesmo, ou seja, se o tipo até pagasse" (o analfabeto que pede ao tipo para escrever uma carta sobre seja o que for e depois lhe dá dez euros) "seria sempre em português"» (Costa 2008: 37).

Figs. 3-4. *Juventude em Marcha*

circuito, é assim mais radical: esta não é apenas uma carta que não pode ser enviada, é uma carta que se preferiu não escrever. Nesse sentido, o funcionamento da carta de Ventura assenta inteiramente sobre a recusa da escrita. É neste gesto, sugiro, que o filme interrogará a materialidade possível para este literário sem literatura: desligada do seu suporte imediato, a carta de Ventura levará o tempo todo do filme a encontrar a sua forma de inscrição, momento de definição da matéria fílmica que será também a sua posição de repouso.

Lento, recorde-se, não tem memória: sem suporte que a transporte além do seu enunciador, é uma carta impossível a que Ventura carrega consigo, prolongando-a com a sua voz, no tempo do filme, e tornando-a indissociável da sua figura. Como indica Rancière, a carta «é na realidade o seu desempenho artístico, que ele gostaria de partilhar com Lento porque é o desempenho de uma arte da partilha, de uma arte que não se separa da vida, da experiência dos deslocados e dos seus meios para preencherem a ausência e para se aproximarem da pessoa amada» (Rancière 2009: 59). No entanto, como se viu, é a própria carta que impede a sua descrição como elemento de ligação ou preenchimento da ausência (*Os teus cabelos tão lindos caem-me das mãos como ervas secas*). A partilha impossível com Lento ecoa já a distância intransponível em relação à amada que a carta em si prescreve: esta carta é literatura também na medida em que falha a sua função. Num certo sentido, a impossibilidade de desprender de si a carta de amor que carrega e não pode enviar é o que faz de Ventura uma figura verdadeiramente fantasmagórica nos espaços e tempos que atravessa. Como Bartleby, Ventura aparece neste filme de Costa ao mesmo tempo como figura de resistência e como carta extraviada.

Curiosamente, o filme parece convocar algumas das estratégias clássicas da elisão da escrita no cinema: o predomínio da voz, a destituição do funcionamento *in absentia* da carta, para referir as mais comuns. Pense-se, por exemplo, no final já referido de *Double Indemnity*, que conjuga as duas. Mas se no filme de Wilder a voz gravada era ainda uma figura — significativamente deslocada para o regime sonoro — da escrita epistolar, e como tal era invalidada, no final, pela co-presença de remetente e destinatário (*closer than that, Walter*), no filme de Costa a presença de Ventura, remetente e portador, mais do que resolver ou neutralizar a tensão da carta, como em tantos exemplos do cinema clássico, parece antes absorvê-la. Recusando-lhe suporte e inscrição, o filme vampiriza a literatura que parece inicialmente recusar, assombrado até ao fim por esta vontade de escrita e de destinação. O facto de a conclusão do filme coincidir com a apresentação — paradoxal, num tempo póstumo — de uma escrita que, deslocada no seu meio de representação, depende da materialidade sombria deste cinema para encontrar a sua possibilidade permite-nos perceber quanto há de literário nesta aparente recusa da literatura. Antes de avançarmos para esse ponto, porém, é preciso recuar à origem desta carta.

O nome dele no verso do postal

Essa origem pode ser lida como uma cena de negação da atribuição de origem. Porque se a carta não se desprende de Ventura, é também verdade, como sugere ainda Rancière, que pertence «tão pouco a Ventura como a este filme»[39]. Por um lado, como já foi tantas vezes assinalado, a carta é em grande parte construída pela famosa carta que Robert Desnos enviou a Youki do campo de concentração de Floha, em 15 Julho de 1944, pouco tempo antes de morrer; por outro, esta carta de Ventura aparecia já — em crioulo, e sem Ventura — como elemento-chave de *Casa de Lava*, de 1994. Define-se assim um dos problemas centrais de *Juventude em Marcha*: o da determinação de uma origem (Ventura e a sua carta) face à deriva da citação; ou, noutros termos, o da tensão entre a deriva incessante da citação e o problema da autoria (ou, como veremos, da paternidade). Na relação com Desnos,

39 Diz João Bénard da Costa que *Juventude em Marcha* é «a história de um homem que escreve uma carta de amor que outros já escreveram» (Bénard da Costa 2009: 59).

o cinema de Pedro Costa parece propor uma alegoria do funcionamento do seu trânsito apropriador e das violentas aproximações que definem este cinema «literário». É uma questão que surge já no título destes dois filmes: *Juventude em Marcha* tem a sua fonte numa frase pronunciada em *Casa de Lava*; e o título deste filme parece remeter para a própria carta, elemento que vem de fora, em que «la petite maison de la forêt de Compiègne» que Desnos prometia a Youki[40] se transformou na «casinha de lava que tu tanto querias».

Pedro Costa refere em vários lugares que chegou às Fontainhas, bairro da trilogia, na condição de «carteiro»: depois da rodagem de *Casa de Lava*, foi incumbido pelos habitantes da Ilha do Fogo da tarefa de levar cartas aos parentes que emigraram para Portugal[41]. *Letters from Fontainhas*, título da edição da trilogia pela Criterion, em 2010, inverte a direcção do movimento, ao mesmo tempo insistindo na metáfora epistolar e na importância do trânsito. A mesma figura reaparece, também, no entretanto publicado *Casa de Lava Scrapbook*: o caderno de rodagem, misto de diário, colagens e notas de filmagem, que acompanhou Costa antes, durante e depois da preparação do filme. No espaço livre do caderno — «aqui podemos pôr o poeta Desnos a falar crioulo e esse tipo de encontro pode ser afirmado sem reservas», dirá Costa ao *Ípsilon* — a própria génese do filme é associada à apropriação epistolar de Desnos:

> [A] primeira página foi a do postal com o selo de Cabo Verde onde se vêem três enfermeiras de costas contra as montanhas de Santo Antão e ao lado uma página do PÚBLICO com um artigo sobre vacinas perigosas que exportávamos para os PALOP… Tudo coisas que tinha à mão, jornal diário e uma vista de Cabo Verde. Colei o postal, o selo, as vacinas, as enfermeiras. E como andava a ler um livro do Robert Desnos, assinei o nome dele no verso do postal e

40 «Mon amour: Notre souffrance serait intolérable si nous ne pouvions la considérer comme une maladie passagére et sentimentale. Nos retrouvailles embelliront notre vie pour au moins trente ans. De mon côté, je prends une bonne gorgée de jeunesse, je reviendrai rempli d'amour et de forces! Pendant le travail un anniversaire, mon anniversaire fut l'occasion d'une longue pensée pour toi. Cette lettre parviendra-t-elle àtemps pour ton anniversaire? J'aurais voulu t'offrir 100 000 cigarettes blondes, douze robes des grands couturiers, l'appartement de la rue de Seine, une automobile, la petite maison de la forêt de Compiégne, celle de Belle-Isle et un petit bouquet à quatre sous. En mon absence achéte toujours les fleurs, je te les rembourserai. Le reste, je te le promets pour plus tard. Mais avant toute chose bois une bouteille de bon vin et pense à moi» (Desnos 1981: 240).

41 Cf., por exemplo, Daniel Ribeiro Duarte (2010: 12).

de repente toda a história se iluminou e o filme encontrou remetente e destinatário. (Costa 2012a)

Dir-se-ia que regressámos aos «plagiários» deste livro. Tal como nesses exemplos, a impossibilidade da fixação da autoria é um dos problemas que o filme descreve. A carta, que coincide palavra por palavra com a carta de Ventura, é a figura dessa perturbação. Curiosamente, porém, o problema que *Casa de Lava* levanta a partir da carta pode ser lido como o reverso (Rancière 2009: 57) do que comecei por identificar em *Juventude em Marcha*: se aí temos um acto de enunciação a que se recusa envio, suporte e fixação, *Casa de Lava* gira inteiramente à volta do pedaço de papel que contém a carta (e que coincidirá, visualmente, com o texto inscrito que recorre nos materiais paralelos de *Juventude em Marcha*, guião a partir do qual se lê a carta). O que organiza a narrativa de *Casa de Lava* é uma carta que, por não se lhe poder determinar a origem, não pode ser fixada ou retirada do seu circuito incessante. Encontrada por Mariana nos papéis de Edite, a carta é associada ao nome do exilado político que esta acompanhou e que morreu no Tarrafal; está, porém, em crioulo. É Tina quem traduz a carta para Mariana sobre o corpo adormecido de Leão, num dos poucos momentos do filme que apresenta uma estrutura em voz *off*: a carta é lida inicialmente no hospital, passando depois a sua leitura a pautar imagens de Edite, que nos surge assim como destinatária. O exilado morto e o operário em coma são identificados (os potenciais autores — é a oscilação central do filme) e os movimentos da câmara parecem gestos ambivalentes de atribuição, ensaiando mais uma vez, e desta vez do avesso, a vinculação entre carta e corpo — aqui, como uma vinculação ao mesmo tempo inevitável e indecidível. Mas este movimento não pode ainda parar: é revertido pela passagem de testemunho que tem lugar pouco depois, quando as cartas de Edite são confiadas a Tina, como uma senha, e mais tarde rasgadas sobre a lava do vulcão. Mariana, por sua vez, atribui a carta a Leão, que não sabe ler nem escrever. «Quem é que te escrevia as cartas?» é a pergunta repetida que fica sem resposta.

É também através de uma carta, anónima e cheia de erros, que o corpo de Leão é reclamado e enviado para a ilha, dando início ao filme. Mariana chega assim à Ilha do Fogo como uma figura dos correios. Como ela própria diz sobre o corpo em coma de Leão: «Não fui eu que o inventei, só me pediram para o trazer». Nesse

Figs. 5-6. *Casa de Lava*

gesto, Mariana inscreve-se numa circulação que não é sua, portadora de um corpo entre a morte e a vida para um meio onde todos parecem ser filhos e destinatários. Ao mesmo tempo, leva o filme para o espaço da ilha: estamos longe da complexa estrutura temporal de *Juventude em Marcha*, sem que, no entanto, se diluam as violentas aproximações de espaços e tempos que marcam o cinema de Costa (o Tarrafal e as obras em Lisboa, a leprosaria e o hospital). Enclausurado na paisagem isolada como num quarto das Fontainhas, o filme tem na carta, e no mistério da sua origem como exterior negado, o seu princípio de construção. O filme ganha, também aqui, uma estrutura epistolar, em que a comunicação na ausência que define a carta se traduz numa circulação espectral em que já não há demarcações. Num certo sentido, só há correio, aqui: ninguém é remetente, ninguém é destinatário; ou todos são remetentes e destinatários. Como o cão que morre na praia, aliás: ao mesmo tempo «da família», é «cão sem dono» porque é «cão de todos». Partilha o nome, «Escuro», com o cão de *O Sangue* (1989) — filme também atravessado por uma carta impossível, enviada *em nome do morto*. Afirma-se assim a

subscrição de *Casa de Lava* a uma ideia de literatura, feita de resistência: a carta, ao contrário do que acontece em *Juventude em Marcha*, é dominada pelo trajecto, expondo-se, no circuito fechado da ilha, à desapropriação, ao desvio, à livre circulação e contaminação. Mariana é a única estrangeira, espectadora e guardiã do circuito: mas se é a ela que se refere a morna das sombras (*Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres*), tem razão o filho de Edite quando lhe diz, antes de se afundar na sombra em que Mariana aparece e desaparece, que «teria de morrer para que gostasses de mim».

Carta roubada

A morna de Bassoé, o músico que toca «como ninguém», atravessa todo o filme e é apresentada no genérico final com uma dupla autoria: música original de Raul Andrade, letra de Robert Desnos. É o único lugar, nestes filmes, em que aparece este nome sempre ausente. Nesta ilha de sombras onde «até os finados dançam», a morna é composta por Raul Andrade, que aqui faz o papel do músico Bassoé, também ele pai de todos e de ninguém. Mas a sua letra é traduzida para crioulo a partir de um poema de Desnos, creditado como co-autor. É uma apropriação com desdobramentos importantes: pois o que Tina canta em crioulo sobre o genérico final do filme é a tradução do famoso «último poema» de Desnos, que correu mundo como o seu poema testamental e figura ainda hoje com essa referência em antologias. Sabemos, porém, que também sobre este poema paira a sombra de uma falsa atribuição[42]: o último poema-epitáfio de Desnos, supostamente encontrado no corpo do poeta em Terezin, é na verdade um exercício de apropriação e tradução póstumas a que Desnos terá sido alheio. O suposto poema testamental é uma (re)tradução para francês de um poema que circulou em tradução checa quando foi conhecida a morte do poeta em 1945. Tratava-se da tradução por Jindrich Horejsi de um poema de Desnos, «J'ai tant revé de toi», publicado em 1926, que acompanhou o obituário publicado em 1945 no jornal *Svobodni Noviny*. O necrológio (incluindo o poema) foi traduzido do checo para francês e acompanhado de especulações sobre as circunstâncias da morte de Desnos pela revista *Les Lettres*

42 Para uma descrição detalhada deste percurso, cf. Katherine Conley (1999) ou Henri Béhar (1988: 164).

Figs. 7-8. *Casa de Lava*

françaises de Agosto de 1945, activando a circulação da curiosa retroversão que acabou por ganhar a fama de «último poema», exercício fantasmagórico de reescrita num circuito postal enlouquecido.

Justaponho as duas versões[43]:

> J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie. (Desnos 1968: 85)

43 Desnos 1968: 85. Numa tradução literal: «Sonhei tanto contigo, andei, falei, deitei-me tanto com o teu fantasma que talvez não me reste mais nada a não ser, apesar de tudo, fantasma entre os fantasmas e cem vezes mais sombra do que a sombra que se passeia e que se passeará alegremente no relógio solar da tua vida» (1926).
«Sonhei tanto contigo, / andei tanto, falei tanto, / amei tanto a tua sombra / que já não me sobra nada de ti / resta-me ser sombra entre sombras, / ser cem vezes mais sombra do que a sombra, / ser a sombra que virá e regressará / na tua vida cheia de sol» (1945).

J'ai tellement rêvé de toi
J'ai tellement marché, tellement parlé,
Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi,
Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres,
D'être cent fois plus ombre que l'ombre,
D'être l'ombre qui viendra et reviendra
Dans ta vie ensoleillée.
(Béhar 1988: 164)

Do checo para o francês, o «fantasma» de 1926 converte-se numa «sombra entre sombras». E do francês para crioulo, chega em 1994 numa tradução literal da segunda versão à «morna das sombras» cantada por Tina em *Casa de Lava*, como se Desnos — o Desnos fantasmático que a sua morte terrível parece projectar — fosse de facto o remetente espectral que assombra esse outro reino dos mortos que é a Ilha do Fogo em *Casa de Lava.* É talvez esta a figura mais forte do modo como a apropriação funciona no circuito postal do cinema de Costa: carta roubada, desvinculada da sua origem, torna-se disponível, num jogo de traduções e apropriações, para uma reconfiguração sem termo ou limite, confundindo o seu circuito sem repouso com a narrativa fílmica. Desde o início, aqui, abraça-se a escrita como figura da fantasmagoria que o filme representa: o trabalho da narrativa fílmica é precisamente não permitir a estabilização do seu circuito, ou a fixação da sua origem. Como na carta de Kafka com que abri estas leituras, «Os espíritos não vão morrer de fome.»

Nos quartos dos finados há sempre muitas figuras

Se *Casa de Lava* é um filme sobre a circulação descontrolada de um texto impossível de fixar, a autoria da carta parece representar uma exterioridade inacessível a partir do momento em que Mariana chega à ilha. Como a apropriação da citação nestes filmes de Pedro Costa, a ilha absorve a carta desvinculando-a da sua origem e tornando-a disponível para uma reconfiguração que não poderá já ter termo ou limite. Nesse jogo, as posições tornam-se instáveis e nunca plenamente legíveis. A Mariana é dado oscilar entre a tentativa de recondução da carta a uma origem (a afirmação

do exterior como rejeição do enigma) e a partilha da sua circulação. Em *Juventude em Marcha*, como vimos, o exterior é a posição de Clotilde, que se mostra no início do filme para se colocar, irremediavelmente e para sempre, fora dele. A carta de Ventura, quando aparece no filme, vem marcada por essa condenação ou recusa, que se traduz numa destinação sem envio de que Ventura é o único portador. A recusa de um suporte ou, de acordo com o que já se adiantou, a construção da inscrição possível para esta carta de amor resulta aqui numa estranha continuidade. *Juventude em Marcha* tem, como sugeria, uma estrutura complexa, que se opõe, em amplitude e medida, à concentração espacial de *No Quarto da Vanda* (2000). Lisboa é mapeada na diversidade dos seus tempos e espaços — o Jardim do Campo Grande, a Gulbenkian, as Fontainhas, o Casal da Boba, o hospital, uma viagem ao Porto — sem que nunca se apresente como verdadeiramente descontínua. Pense-se no episódio da Gulbenkian, comentado por Rancière: transitamos do enquadramento da janela na barraca de Ventura para os quadros do museu; do mesmo modo, associamos o sofá vermelho à porta de Bete ao sofá em que Ventura se senta antes da sua doce expulsão. Se a câmara, em *Casa de Lava*, parecia marcar a fluidez das transacções nas personagens e nas suas relações (o trajecto da carta determina as recíprocas posições, parece dizer-nos a voz *off* de Tina), aqui parece colar-se à grande figura de Ventura que se movimenta na heterogeneidade de um mapa que só ele organiza. Não sendo possível a desvinculação entre carta e Ventura, o seu trânsito de portador é o trajecto do filme[44], que se deve assim pôr em movimento na conjugação dos tempos e espaços que a carta solicita.

No presente, a sua errância tem uma direcção específica: Ventura visita os seus filhos. Mais uma vez reunindo autoria (da carta) e paternidade (podia ser uma descrição de *Broken Flowers — Flores Partidas*, 2005 —, o filme epistolar de Jarmusch que tanto rima com os exemplos deste livro), Ventura é ao mesmo tempo, como se dizia a propósito de *Casa de Lava*, o pai «de todos» e de «ninguém». E como a carta não tem destino (e Clotilde «não gosta de mim / não gosta de ninguém / não gosta dos filhos»), também o reconhecimento de Ventura como pai no presente é continuamente interrompido: «enganaste-te na porta e nos filhos»; «Ventura, a minha mãe está

44 Veja-se a sugestão de Pedro Costa no debate do Doc's Kingdom sobre o filme: «A ideia era essa: era o Ventura a andar por ali fora a dizer uma carta. Era isso que era bonito, era ele passar em frente à esquadra da Boba a dizer uma carta de amor alto. Resulta sempre, quando se passa à frente da polícia» (Costa 2008: 37).

Figs. 9-10. *Juventude em Marcha*

enterrada no cemitério da Amadora». O movimento do extravio repete-se ao longo do filme, no passado e no presente, de recitação em recitação e de visita em visita.

No encontro final de *Juventude em Marcha*, antes do epílogo que junta em repouso Ventura e a filha de Vanda, as duas figuras da destinação — a carta e a paternidade — encontram porém uma resposta, no momento em que o filme se dobra sobre si, fazendo desta carta extraviada a figura da sua materialidade. Estamos no apartamento de Lento, que reconhecemos ser no casal da Boba pelas portas e fechaduras: a casa está completamente destruída por um incêndio. É outra das elipses radicais do filme, que sobrepõe realojamento e destruição: passamos da primeira morte de Lento na barraca para o apartamento destruído em que viveu com a sua família. A casa nova assemelha-se agora à casa de Bete, onde Ventura e a filha adivinhavam formas nas manchas nas paredes da ruína condenada: «nos quartos dos finados há sempre muitas figuras». Também aqui as paredes estão manchadas: o novo já não se ergue sobre a ruína, rejeitando a sua memória (como os sofás de Vanda que deverão ser deitados fora por assombrarem a casa); agora é a ruína que parece invadir o novo, inscrevendo-se de forma indelével nas suas paredes. Percebemos então que está em causa uma distinção fundadora de *Juventude em Marcha*: se Ventura recusa à sua carta a inscrição num suporte (a carta como objecto que circularia além dele), também o tempo presente parece rejeitar as marcas de Ventura: o agente imobiliário limpava a parede branca das impressões invisíveis de Ventura, como o guarda da Gulbenkian limpava as suas pegadas. «Quando nos derem as salas brancas e os quartos brancos nunca mais vamos ver estas coisas», diz Bete a Ventura: nas paredes brancas da sua casa nova, Ventura é, para todos os efeitos, um homem sem sombra.

Fig. 11. *Juventude em Marcha*

Na casa de Lento, porém, as paredes têm as marcas das mãos queimadas no incêndio, visíveis por detrás da silhueta de Ventura em vários planos (e a descrição que Lento faz do desastre descreve o horror da pele a queimar): macabra impressão digital, reminiscência de outros massacres que o pijama listrado de Ventura já evocava, vinculando o corpo ao espaço da ruína. Índice de presença, mas também de morte, esta é talvez a mais violenta figuração do tipo de escrita (ao mesmo tempo indicial, fantasmática[44] e literária) que a imagem no cinema (a imagem do cinema) de Pedro Costa põe em movimento. Entre a inscrição do tempo e da morte nas paredes de uma casa destruída e o branco de um espaço onde as sombras não se projectam, o filme parece definir radicalmente (deslocando os termos de Rancière) o que entende por uma arte que não se separa da vida.

Percebe-se então que Lento seja só agora, na memória da sua segunda morte, o destinatário desta carta extraviada. Estamos num tempo que o permite: o encontro entre Ventura e Lento é também o encontro entre os dois tempos que a revolução cindiu. A vizinhança prometida no diálogo entre os dois é a imagem mais fantasmagórica de *Juventude em Marcha* e o último dos impossíveis encontros epistolares dos filmes deste livro: é na casa dos finados que a memória pode, por fim, oferecer suporte a esta carta de amor. Lento, no ponto de chegada do filme, devolverá a Ventura a paternidade suspensa, recitando o texto que nunca pôde decorar. Conclui-se no tempo dos fantasmas este acto de escrita. É preciso que as sombras se tornem sombras para que o correio possa enfim circular.

44 Pense-se na leitura de Laura Mulvey da relação entre *index* e *uncanny* em Bazin (Mulvey 2006: 54-66).

Referências

Altman, Janet (1982), *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.

Arocena, Carmen (1996), *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

Baptista, Abel Barros (1998), «Consideração do Trajecto — Particularidades Postais da Carta de Dom Quixote para Dulcineia», in *Correspondências* 1. Lisboa: Edições Colibri, 57-69.

Baptista, Abel Barros (2003), «Instigações em Regime de Aguaceiros», *in* Pedro Serra (org.), *Uma Abelha na Chuva: uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 75-90.

Béhar, Henri (1988), *Littéruptures*. Lausanne: L'Age d'Homme.

Bénard da Costa, João (2008), «Uma Entrevista com Manoel de Oliveira», in *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 25-116.

Bénard da Costa, João (2009), «O Negro é uma Cor», *in* Ricardo Matos Cabo (ed.), *Cem Mil Cigarros: os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 15-27.

Bértolo, José (2016), *Imagens em Fuga: os Fantasmas de François Truffaut*. Lisboa: Documenta.

Canetti, Elias (1988), *O Outro Processo: as Cartas de Kafka a Felice* (trad. Herbert Caro). Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

Castelo Branco, Camilo (1981), *Amor de Perdição, Memórias duma Família*. Lisboa: Ulisseia.

Cavell, Stanley (1984), *Pursuits of Happiness*: *The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard: Harvard University Press.

Cavell, Stanley (1996), *Contesting Tears*. *The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.

Chauvin, Serge (2007), «Lettres en souffrance: stratégies epistolaires dans quelques mélodrames hollywoodiens», *in* Nicole Cloarec (org.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 73-80.

Chion, Michel (1999), *The Voice in Cinema* (trad. Claudia Gorbman). Nova Iorque: Columbia University Press.

Conley, Katherine (1999), «The Myth of the "Dernier Poème": Robert Desnos and French Cultural Memory», *in* Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH: University Press of New England, 134-147.

Costa, José Manuel (ed.) (2008), *Doc's Kingdom 2006 — os Debates*. Lisboa: Apordoc.

Costa, Pedro (2006), «Recordações da Casa dos Mortos», Entrevista de Óscar Faria, in *Público, Y*, 24/11/2006.

Costa, Pedro (2012a), «Morrer Mil Mortes», Entrevista de Nuno Crespo, in *Público, Ípsilon*, 27/04/2012.

Costa, Pedro (2012b), *Casa de Lava: Scrapbook*. Tóquio: Cinematrix.

Daney, Serge (2015), *O Cinema que Faz Escrever: Textos Críticos* (trad. Joana Frazão e Ana Eliseu). Coimbra: Angelus Novus.

Del Monaco, Emanuela e Alessandro Pamini (1995), *Ersnt Lubitsch — l'Arte della Variazione nel Cinema*. Roma: ente dello spettacolo.
Deleuze, Gilles (1983), *Cinema 1. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
Derrida, Jacques e Bernard Stiegler (1996), «Spectrographies», in *Échographies — de la television: entretiens filmés*. Paris: Galilée-INA, pp. 127-150.
Desnos, Robert (1968), *Corps et biens*. Paris: Gallimard.
Desnos, Robert (1981), *Destinée arbitraire*. Paris: Gallimard.
Doane, Mary Ann (1980), «The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space», in *Yale French Studies* 60, 33-50.
Duarte, Daniel Ribeiro (2010), «Para que Tudo Seja Diferente», *in* AA.VV., *O Cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 11-15.
Fernández-Santos, Ángel y Víctor Erice (1976), *El Espíritu de la Colmena*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.
Fleishman, Avrom (2004), *Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Gallafent, Edward (2013), *Letters and Literacy in Hollywood Film*. Londres: Palgrave.
Guerreiro, Fernando (2015), *Cinema El Dorado: Cinema e Modernidade*. Lisboa: Colibri.
Gunning, Tom (2004), «Fritz Lang Calling: the Telephone and the Circuits of Modernity», *in* J. Fullerton e J. Olsson, *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Roma: John Libbey, 19-37.
Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*. Coimbra: Angelus Novus.
Kafka, Franz (2018), *Cartas a Milena* (trad. António Sousa Ribeiro). Lisboa: Relógio D'Água.
Kinder, Marsha (1987), «Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar», in *Film Quarterly*, Fall 1987, 33-44.
Kiraly, Hajnal (2014), «Frames, Windows, and Mirrors. Sensing Still Bodies in Films by Manoel de Oliveira», in *Acta Universitatis Sapientiae*, vol. 8, no. 1, 7-20.
Kiraly, Hajnal (2015), «Cartas no Ecrã: a Representação da Correspondência Escrita em Adaptações de *Amor de Perdição*», *in* Clara Rowland e José Bértolo (eds.), *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 172-89.
Lavin, Mathias (2008), *La Parole et le lieu: le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
Lispector, Clarice (2006), «Amor», in *Laços de Família*. Lisboa: Cotovia, 17-26.
Lupi Bello, Maria do Rosário (2005), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o Caso de* Amor de Perdição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Mérigeau, Pascal (1993), *Mankiewicz.* Paris: Denoël.
Miller, Joseph Hillis (1992), *Ariadne's Thread. Story Lines.* New Haven: Yale University Press.
Muller, John P. e William J. Richardson (1988), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Mulvey, Laura (2006), *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books.
Oliveira, Carlos de (1970), *Pequenos Burgueses.* Lisboa: Dom Quixote.
Oliveira, Carlos de (1984), *Finisterra. Paisagem e Povoamento*. Lisboa: Sá da Costa.

Oliveira, Carlos de (2015), *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Oliveira, Carlos de (2021), *Casa na Duna*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Ophüls, Max (2002), *Souvenirs*. Paris: Cahiers du cinéma.
Parsi, Jacques (1981), «A Trilogia dos Amores Frustrados», in *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 71-78.
Parsi, Jacques e Antoine de Baecque (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira* (trad. Henrique Cunha). Porto: Campo das Letras.
Pena, Jaime (2004), *Víctor Erice: El Espíritu de la Colmena*. Madrid: Paidós.
Perkins, V.F. (2000), «Same Tune Again! Repetition and Framing in *Letter from an Unknown Woman*», in *CineAction* 52, 40-48.
Platão (2000), *Fedro* (trad. Pinharanda Gomes). Lisboa: Guimarães.
Preto, António (2008), *Manoel de Oliveira: o Cinema Inventado à Letra*. Lisboa/Porto: Público/Fundação Serralves.
Proust, Marcel (s/d), *Em Busca do Tempo Perdido. 3. O Caminho de Guermantes* (trad. Mário Quintana). Lisboa: Livros do Brasil.
Rancière, Jacques (2009), «Política de Pedro Costa», *in* Ricardo Matos Cabo (ed.), *Cem Mil Cigarros: os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 53-63.
Ribeirete, João (2016), «Escrever Devagar a Morte em "*Non" ou a Vã Glória de Mandar*», *in* Clara Rowland e Tom Conley (eds.), *Falso Movimento: Estudos sobre Escrita e Cinema*. Lisboa: Cotovia, 80-92.
Robinson, Andrew (2004), *Satyajit Ray. The Inner Eye*. Londres, Nova Iorque: Tauris.
Roger, Philippe (2007), «Correspondances ophülsiennes», *in* Nicole Cloarec (org.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 33-44.
Ropars, Marie-Claire (1993), «L'Oubli du texte», in *Cinémas*, 4, 1, 11-22.
Rosenbaum, Jonathan (1995), «Doomed Love: the Masterpiece You Missed», in *Placing Movies: the Practice of Film Criticism*. Oakland: University of California Press, 213-17.
Rostand, Edmond (2013), *Cyrano de Bergerac* (trad. Nuno Júdice). Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Bicho do Mato.
Rostand, Maurice (1950), *Madame Récamier / L'Homme que j'ai tué*. Paris: Nagel.
Rowland, Clara (2024), «Aprender a Escrever no Cinema: Jean Renoir, François Truffaut, Satyajit Ray», in *A Língua dos Filhos: Ensaios*. Lisboa: Tinta da China, 329-354.
Serra, Pedro (2003), «Notícias de Luanda», *in* Pedro Serra (org.), *Uma Abelha na Chuva: uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 99-136.
Siegert, Bernhard (1999). *Relais. Literature as an Epoch of the Postal System*. Stanford: Stanford University Press.
Silvestre, Osvaldo Manuel (2003), «Equívoco e Reticência: *Uma Abelha na Chuva* de 1953 a 1954», *in* Pedro Serra (org.), *Uma Abelha na Chuva: uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 13-58.
Sjogren, Britta (2004), *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film.* Chicago: University of Illinois Press.
Souza, Gilda de Mello e (1980), «O Vertiginoso Relance», in *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 79-91.

Tesson, Charles (1992), *Satyajit Ray*. Paris: Cahiers du cinéma.
Tesson, Charles (2006), «Le Paradis des eaux troubles», *in* Bernard Eisenschitz et Jean Narboni (orgs.), *Ernst Lubitsch*. Paris: Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 104-121.
Tognolotti, Chiara (2012), *L'Immagine Opaca. Il cinema di Max Ophüls*. Perugia: Morlacchi Editore.
Vernet, Marc (1988), *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
Wood, Robin (1998), *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*. Nova Iorque: Columbia University Press.
Woolf, Virginia (2008), *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.
Žižek, Slavoj (1991), *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
Zweig, Stefan (s/d), *Amok e Carta duma Desconhecida* (trad. Alice Ogando). Porto: Editores Associados.
Zweig, Stefan (2008), *Carta de uma Desconhecida* (trad. Fernando Ribeiro). Lisboa: A Esfera dos Livros.

Nota: as traduções de citações sem indicação de tradutor na bibliografia são todas da minha autoria.

Filmografia

Almodóvar, Pedro, 1986, *Matador*.
Almodóvar, Pedro, 1987, *La Ley del Deseo* (*A Lei do Desejo*).
Almodóvar, Pedro, 1988, *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* (*Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*).
Almodóvar, Pedro, 1995, *La Flor de Mi Secreto* (*A Flor do Meu Segredo*).
Almodóvar, Pedro, 1999, *Todo sobre Mi Madre* (*Tudo sobre Minha Mãe*).
Almodóvar, Pedro, 2004, *La Mala Educación* (*Má Educação*).
Almodóvar, Pedro, 2006, *Volver* (*Voltar*).
Costa, Pedro, 1989, *O Sangue*.
Costa, Pedro, 1994, *Casa de Lava*.
Costa, Pedro, 2000, *No Quarto da Vanda*.
Costa, Pedro, 2006, *Juventude em Marcha*.
Erice, Víctor, 1973, *El Espíritu de la Colmena* (*O Espírito da Colmeia*).
Erice, Víctor, 2006, *La Morte Rouge.*
Lopes, Fernando, 1972, *Uma Abelha na Chuva*.
Lubitsch, Ernst, 1932, *The Man I Killed* (*O Homem que Eu Matei*).
Lubitsch, Ernst, 1933, *Design for Living* (*Uma Mulher para Dois*).
Lubitsch, Ernst, 1937, *Angel* (*O Anjo*).
Lubitsch, Ernst, 1949, *The Shop Around the Corner* (*A Loja da Esquina*).
Mankiewicz, Joseph L. (1949), *A Letter to Three Wives* (*Carta a Três Mulheres*).
Oliveira, Manoel de, 1978, *Amor de Perdição*.
Oliveira, Manoel, 1990, «*Non*» *ou a Vã Glória de Mandar*.
Oliveira, Manoel, 2010, *O Estranho Caso de Angélica*.
Oliveira, Manoel, 2014, *O Velho do Restelo*.
Ophüls, Max, 1934, *La Signora di Tutti* (*A Senhora de Todos*).
Ophüls, Max, 1948, *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de uma Desconhecida*).
Ophüls, Max, 1949, *Caught* (*Coração Prisioneiro*).
Ophüls, Max, 1949, *The Reckless Moment* (*Momento de Perdição*).
Ophüls, Max, 1950, *La Ronde* (*A Ronda*).
Ophüls, Max, 1952, *Le Plaisir* (*O Prazer*).
Ophüls, Max, 1953, *Madame de…*
Pressburger, Emeric e Michael Powell, 1948, *The Red Shoes* (*Os Sapatos Vermelhos*).
Ray, Satyajit, 1959, *Apur Sansar* (*O Mundo de Apu*).
Ray, Satyajit, 1961, *The Postmaster.*
Ray, Satyajit, 1964, *Charulata.*
Renoir, Jean, 1946, *Partie de campagne* (*Passeio ao Campo*).

Renoir, Jean, 1951, *The River* (*O Rio Sagrado*).
Ribeiro, António Lopes, 1943, *Amor de Perdição*.
Truffaut, François, 1957, *Les Mistons* (*Os Insolentes*).
Truffaut, François, 1959, *Les Quatre cents coups* (*Os Quatrocentos Golpes*).
Truffaut, François, 1966, *Fahrenheit 451* (*Grau de Destruição*).
Truffaut, François, 1968, *Baisers volés* (*Beijos Roubados*).
Truffaut, François, 1969, *La Sirène du Mississipi* (*A Sereia do Mississípi*).
Truffaut, François, 1970, *L'Enfant sauvage* (*O Menino Selvagem*).
Truffaut, François, 1971, *Les Deux anglaises et le continent* (*As Duas Inglesas e o Continente*).
Truffaut, François, 1975, *L'Histoire d'Adèle H.* (*A História de Adèle H.*).
Truffaut, François, 1977, *L'Homme qui aimait les femmes* (*O Homem que Amava as Mulheres*).
Truffaut, François, 1978, *La Chambre verte* (*O Quarto Verde*).
Van Sant, Gus, 2007, *Paranoid Park*.
Wilder, Billy, 1944, *Double Indemnity* (*Pagos a Dobrar*).

Nota sobre os textos

O capítulo 1 é uma versão traduzida, revista e expandida do primeiro texto que publiquei sobre estes temas, o ensaio «Deliveries of Absence: Epistolary Structures in Classical Cinema», incluído no volume Judith Buchanan (ed.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013, 193-205.

Os capítulos 2, 4 e 5 são inéditos, embora a primeira parte do capítulo 2 tenha por base um texto publicado na *Revista Granta em Língua Portuguesa* (n.º 4, 2019, 25-32), sobre o prólogo de *Charulata*, com o título «O Mundo Dentro de Casa».

Os capítulos 3, 6 e 7 são versões revistas dos seguintes ensaios:
— «O Carteiro e o Homem Azul. Figuras da Escrita em Max Ophüls», *in* José Bértolo, Clara Rowland e Fernando Guerreiro (orgs.), *Imitações da Vida — Cinema Clássico Americano. Ensaios para Mário Jorge Torres*. Lisboa: Bookbuilders, 2020, 271-284;
— «Fantasmas da Escrita: *Amor de Perdição* e o Cinema Epistolar de Manoel de Oliveira», *Journal of Lusophone Studies*, 2.1, Spring 2017;
— «Ser Sombra entre Sombras: Inscrição e Circuito no Cinema de Pedro Costa», *in* Clara Rowland e José Bértolo (orgs.), *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015, 206-221.

© SISTEMA SOLAR, CRL (DOCUMENTA), 2024
RUA PASSOS MANUEL, 67 B
1150-258 LISBOA
© CLARA ROWLAND / IELT

1.ª EDIÇÃO: DEZEMBRO DE 2024
ISBN: 978-989-568-188-4

REVISÃO: ARIADNE NUNES, HELENA ROLDÃO
CAPA: FOTOGRAMA DO FILME *CHARULATA* (1964), DE SATYAJIT RAY

DEPÓSITO LEGAL 541282/24
IMPRESSÃO E ACABAMENTO: EUROPRESS
RUA JOÃO SARAIVA, 10 A
1700-249 LISBOA

Clara Rowland

DESCONHECIDO NA MORADA
a carta no cinema

A ideia de um livro sobre cartas no cinema parte de uma dupla hipótese: por um lado, da convicção de que no diálogo entre escrita e cinema é possível pensar ideias de literatura e ideias de cinema (o modo como o cinema pensa a literatura, quer como espelho, quer como duplo dissonante); por outro, da ideia de que a carta, enquanto figura, elemento temático ou elemento estrutural, pode fazer-se eixo dessa relação, apresentando-se ao mesmo tempo como figura da literatura e figura de uma circulação da escrita num regime em que funcionará espectralmente como corpo estranho, ou, mais precisamente, como corpo não reconhecido: desconhecido na morada.

NOVAFCSH
INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO
IELT
NOVA FCSH
fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia