

João Ribeirete

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas

***A Carta de Manoel de Oliveira* O Tempo Esfumado da Adaptação Fílmica**

I – Leitura e adaptação

Cada leitor é um potencial realizador, e faz o filme que imagina.
Manoel de Oliveira¹

Um romance, para continuar a existir, precisa de ser lido. No entanto, existem diferentes maneiras de ler. Robert Scholes reconhece duas modalidades de leitura possíveis, sendo a primeira decorrente de uma postura *centrípeta*, que “visa a fonte e contexto original dos sinais que se decifram” e que “concebe o texto de acordo com uma intenção original”; e a segunda de uma postura *centrífuga*, que se baseia “na situação textual da pessoa que procede à leitura” e que “encara a vida do texto (...) que se expande constantemente, abrangendo novas possibilidades de significado”². A questão está entre manter-se claustrofóbica e religiosamente dentro de um texto, realizando continuamente uma leitura arqueológica dentro de parâmetros fixados, ou aceitar novas visões sobre um texto, renovando-o, melhor, revitalizando-o³. A leitura *centrí-*

¹ In Matos-Cruz, José de, *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações* (Lisboa: Soc. Port. de Autores / Dom Quixote, 1996), p. 57.

² In Scholes, Robert, *Protocolos de Leitura* (trad. Lígia Gutterres) (Lisboa: Edições 70, 1991), p. 23.

³ Segundo Vergílio Ferreira “[t]oda a obra, no seu percurso, vive não apenas de si mas do que a vai transformando ao nosso olhar com a acumulação do que nela se depositou e a perda do accidental que então nela se disse”; in Ferreira, Vergílio, *Arte – Tempo* (s.l.: Rolim, s.d.), p. 41.

fuga assenta na diferença e na actualização e a leitura *centrípeta* na fidelidade e no passadismo.

Adaptar um texto para outra forma de discurso é transpôr uma leitura para um outro código, através de uma complexa rede de equivalências. O tipo de leitura, neste caso, não pode nunca ser decorrente de uma postura *centrípeta*, na terminologia de Scholes, porque pressupõe a alteração (inevitável) do texto e não visa a sua manutenção em círculo fechado. No caso das adaptações cinematográficas de textos literários, isto será ainda mais evidente, porque as palavras escritas se transformam em sons e em imagens com movimento (i.e. a própria sintaxe é reajustada e reinventada). Não haverá, assim, fidelidade nas adaptações filmicas, apenas diferentes graus de infidelidade. Como afirma Jeanne-Marie Clerc, “[l]’adaptation pariait donc sur la différence. Ne pouvant traduire le mot à mot du texte original, le cineaste se trouvait libre pour chercher des equivalences de la signification générale du livre, au dépens de tout soucis de fidélité littéraire”⁴.

Deste modo, numa adaptação, existe uma rede de equivalências que torna o texto literário (necessariamente anterior) presente, reconhecível. Reproduzir literalmente um livro é à partida impossível, por isso reproduz-se uma leitura (*centrífuga*) do texto.

Por outro lado, uma adaptação filmica põe em confronto o contexto de dois autores separados no tempo e o texto, reescrito, é re-historicizado⁵. Uma adaptação filmica é uma forma de reescrita, onde um autor, em aparente co-autoria transtemporal, enfrenta um outro autor e (con)funde-o no seu próprio discurso. Duas vozes acabam por falar num mesmo registo, porque a língua é bífida⁶.

⁴ In Clerc, Jeanne-Marie, “Histoire de relations complexes”, in *Littérature et Cinéma* (Paris: Nathan Université, 1993), p. 29.

⁵ De acordo com Paul Ricoeur, num acto de leitura o “texto – objectivado e desistoricizado – torna-se a mediação necessária” na relação retórica que se estabelece entre autor e leitor (*Teoria da Interpretação* [trad. Artur Morão] [Lisboa: Edições 70, 1999], p. 103). Quando um livro se transforma num filme e uma leitura se consubstancia em re-criação, tornam a surgir marcas *subjectivas* e *históricas* de um outro autor num novo contexto.

⁶ Os dois autores separados no tempo reescrevem-se mutuamente. Se é verdade que um realizador de cinema reescreve o autor que adapta, também é verdade que esse

Com efeito, a mudança obrigatória de formas de discurso justifica o percurso parodístico que se efectua na adaptação cinematográfica de uma obra literária. Quando esse percurso parodístico visa estabelecer uma diferença evidente⁷ em relação ao texto modelar, estamos perante uma estilização, uma reescrita decorrente de uma (tres)leitura marcadamente individual, ou *de autor*. É este o caso da adaptação de *La Princesse de Clèves* realizada por Manoel de Oliveira.

Em *A Carta*, filme que se assume como reflexão sobre o tempo (melhor: reflecte-se sobre os dois tempos, distantes entre si, dos dois autores *em conflito*, criando-se um terceiro tempo, paralelo ao moderno e sentido como improvável, porque com elementos não reconhecíveis numa e noutra época), o contexto do novo autor (da adaptação) invade (e é invadido pelo) romance seiscentista.

Fora de Tempo

Les romans sont des fictions de choses qui ont pu être, et qui n'ont point été.
Sorel⁸

O romance *La Princesse de Clèves*, de 1678, tem, reconhecidamente, um lugar de destaque na história da literatura francesa e ocidental, já que é um dos exemplos do género do romance histórico, que surgiu nesta altura e como oposição ao romance heróico. Uma das características inovadoras deste género é a sua aposta na verosimilhança – “C’est

autor vai reescrever toda a obra cinematográfica do realizador, não só obviamente posterior à adaptação (o lastro de influência arrasta-se no tempo), como também anterior (os filmes anteriores, de certa forma, já dialogavam com aquele autor e antecipavam a fusão de vozes e de visões do mundo).

⁷ Estamos, neste caso, no grau máximo de infidelidade em relação ao texto original, dentro da infidelidade inevitável, que referi anteriormente.

⁸ Apud Buescu, Helena, *Le mode de production de la vraiesemblance dans l’oeuvre littéraire de Madame de La Fayette* (Lisboa: Tese de Mestrado em Literatura Francesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1982), p. XV [Anexos).

par vraisemblance que l'action se fait récente, proche et concrète"⁹. Pretende-se, nestes romances, que as personagens criadas estejam perto do contexto do leitor, para que este melhor as compreenda. Deste modo, *La Princesse de Clèves*, longe de se reportar a um tempo mítico, reporta-se à história recente de França, ao reinado de Henri II. Este contexto histórico real enquadra a intriga sentimental ficcional, resultando, da diluição entre moldura real e narrativa ficcional, um efeito geral de real possível, aliás, de acordo com as palavras citadas de Sorel. Assim,

situando a história fictícia da princesa de Clèves [personagem ela própria fictícia] no tempo e na corte de Henrique II, integrando na narrativa que produz factos e figuras reconhecidamente históricos, ela [Madame de Lafayette] cria condições para que o destino [e existência] da sua heroína seja aceite também como da ordem do real.¹⁰

Temos, de facto, a ficção imersa num contexto histórico real, ou, nas palavras de Helena Buescu, a história dentro da História¹¹. Não quer isto dizer que a reconstituição do Séc. XVI não tenha sido moldada pelo século XVII. De facto, “[l]a Cour de France du XVIe siècle (...) est en fait une image assez évidente du XVIIe siècle contemporain de l'écriture [de l'oeuvre]”¹². Aliás, isso acontece com qualquer discurso sobre o Passado – é feito a partir de um Presente e influenciado por ele. O que é notável no romance de que venho falando é o rigor e a exactidão de Madame de Lafayette nos eventos históricos relatados, seu contexto e sucessão. Segundo Alain Niderst,

[s]ur chaque point, la romancière s'est efforcée de comparer ses sources, de rapprocher les renseignements qu'elle trouvait ici et là, et de parvenir ainsi à une grande exactitude. La plupart des dates sont exactes: les négociations de Cer-

⁹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰ Ribeiro, Cristina Almeida; Abreu, Graça e Madureira, Margarida, *Literatura Francesa Clássica* (Lisboa: Universidade Aberta, 1990), p. 195.

¹¹ *Ibidem*, p. 51.

¹² *Ibidem*.

camp en octobre 1558; la mort, le mois suivant, de Marie Tudor, et, à la fin novembre, l'ajournement des négociations; le mariage de Claude de France, les rencontres de Cateau-Cambrésis, la paix signée en avril 1559; la blessure du roi le 30 juin, sa mort le 10 juillet, l'avènement de François II.¹³

As personagens tiveram todas uma existência real, exceptuando a Madame de Chartres e a sua filha, a Princesse de Clèves. Da mesma maneira, o casamento do Prince de Clèves, a paixão do Duc de Nemours e toda a intriga central são ficcionais, embora surjam na sequência de acontecimentos políticos reais.

De certa forma, podemos dizer que, se a moldura contextual diz respeito à realidade histórica (próxima, recente), a intriga ficcional responde a uma verdade diferente, dos sentimentos (igualmente próxima, humana). De resto, Nemésio reconhece esta como uma característica do novo género que surgia:

O romance francês de seiscentos [ia-se] despindo de disfarces, de inverosimilhanças, de convenções, para se aproximar gradualmente da verdade humana sentimental que se buscava.¹⁴

A verdade que se pretende veicular está imersa num Real referenciável e da fusão realizada nasce a verosimilhança geral¹⁵ do romance.

Com uma obra literária com estas características, Manoel de Oliveira, na sua adaptação filmica, tomou a opção interessante de separar a

¹³ Niderst, Alain, *La Princesse de Clèves – le roman paradoxal* (Paris: Librairie Larousse, 1973), p. 27.

¹⁴ Nemésio, Vitorino, “Introdução”, in Lafayette, Madame de, *A Princesa de Clèves* (trad. Cabral do Nascimento) (Lisboa: Estúdios Cor, 1962), p. 8.

¹⁵ Repare-se que todo este trabalho de *vraisemblization* não impedirá a polémica sobre a sua inverosimilhança. De recordar, por exemplo, a cena da confissão da Madame de Clèves, que alimentou tão grande polémica ao longo dos tempos. Foi manifestamente difícil aceitar como verosímil naquele contexto este passo na narrativa. O próprio romance responde a estas polémicas da seguinte maneira: “La vérité se persuade aisément lors même qu’elle n’est pas vraisemblable.” A lógica e a justificação destes episódios são da ordem da verdade dos sentimentos e por isso mesmo da ordem do singular, do excepcional.

intriga ficcional do seu enquadramento histórico do século XVI, colocando-a noutra moldura contextual, esta do séc. XX. Como na obra literária intriga e moldura histórica se encontram diluídas numa extrema coesão entre virtual e real, esta deslocação revelou-se violenta. Oliveira, longe de combater essa violência, acentuou-a, apostando na inverosimilhança e no anacronismo. As personagens, num contexto moderno, respondem a um código de conduta social que já não existe. No início do filme insiste-se que a protagonista, a Madame de Chartres e o Senhor de Clèves eram de uma grande *raridade* – uma raridade, de facto, arqueológica. Num contexto em que o divórcio não é condenado pela sociedade, a protagonista insiste num casamento sem amor. A sua mãe antes de morrer, ou seja quando todas as palavras proferidas são preciosas porque raras, pede que a filha zele por se manter virtuosa. O marido, o Sr. de Clèves, morre por ciúmes. Tudo isto num improvável final de Séc. XX. A recontextualização da intriga central deslocou a questão da verosimilhança histórica, para o da verdade (singular) das paixões.

É neste sentido que a Corte de Henri II, moldura de verosimilhança para a intriga ficcional, no filme de Oliveira surge aglutinada num único casal, os da Silva. Em *La Princesse de Clèves*, a Corte era uma moldura actuante na narrativa principal, surgindo muitas micronarrativas satélites e exemplares de algum modo (geralmente pela negativa). A Corte, no romance de Madame de Lafayette, é hiper-problemática e questiona as personagens principais, oferecendo-lhes sempre matéria em função da qual estas melhor definem o seu carácter.

As relações inter-pessoais, no romance seiscentista, baseavam-se na assunção de uma máscara social e no esforço hermenêutico de procura da verdade escondida em cada indivíduo. A consternação da protagonista com a sua reputação faz sentido, porque ela se sente observada, existe um olhar ameaçador vindo de fora. A Princesse de Clèves, de Madame de Lafayette, precisava de dissimular para sobreviver num ambiente em que toda a transparência era ameaçadora, mesmo em espaços privados (em Coulommiers, a Princesse de Clèves é observada por Nemours, quando se julgava só e dava largas aos seus sentimentos, prestando uma espécie de culto privado aos objectos semanticamente associados ao seu amado – fitas com as cores que Nemours defendera no torneio, um retrato do Duque e a sua bengala). No romance exempli-

fica-se com diversas narrativas o modo como o olhar exterior é destruidor. Daí que a Princesse de Clèves procure não se expôr a um olhar que condene a sua conduta, dando um exemplo de virtude inimitável¹⁶. É evidente que a Princesse de Clèves só consegue ser bem sucedida naquilo que se propõe fazer (não ceder àquele sentimento), porque tem um carácter excepcional, fruto de uma educação esclarecida.¹⁷

Muito pelo contrário, o casal da Silva, no filme *A Carta*, não oferece problemas nenhuns. Este casal mantém-se como uma espécie de coro, como uma moldura não actuante, assistente na periferia do que se vai passando. No filme de Oliveira, o ambiente externo/ o casal da Silva parece ser empático, não é hostil, não se vêem inimizadas nem partidos rivais, como acontece no romance seiscentista. Surge apenas, a dado momento, uma referência vaga a “velhas questões de família”, nas palavras da Madame de Chartres, que impedem François de Guise de se casar com Catherine, e condena-se, noutra momento, a participação de Louis¹⁸ de Clèves na história de Madame de Tournon¹⁹. A Corte, como

¹⁶ O romance encerra com as seguintes palavras: “sa vie (...) laisse des exemples de vertu inimitables.” – Madame de Lafayette, *Op. Cit.*, p. 239.

¹⁷ O romance detém-se longamente sobre este aspecto da educação: “La plupart des mères s’imaginent qu’il suffit de ne parler jamais de galanterie devant les jeunes personnes pour les en éloigner. Madame de Chartres avait une opinion opposée. (...) elle (...) contait [à sa fille] le peu de sincérité des hommes, leur tromperies et leur infidélité, les malheurs domestiques où plongent les engagements; et lui faisait voir, d’un autre côté, quelle tranquillité suivait la vie d’une honnête femme, et combien la vertu donnait d’éclat et d’élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance. Mais elle lui faisait voir aussi combien il était difficile de conserver cette vertu (...)” – *Ibidem*, p. 76.

¹⁸ No romance, apenas as personagens da família Real apresentam o seu primeiro nome. Conforme nota Niderst, “[c]ontrairement à notre usage, le passage du nom ao prénom ne marque pas le passage de la vie officielle à la vie privée, mais simplement l’âbime qui sépare les courtisans même illustres des têtes couronnées.” – Niderst, *Op. Cit.*, p. 37. No filme de Oliveira, como não existe família Real (apenas vestígios residuais de uma Corte, como veremos mais adiante), optou-se por se introduzir um primeiro nome ao casal de Clèves e ao pretendente de Catherine – François de Guise.

¹⁹ Como no romance, Madame de Clèves critica a ausência do marido por dois dias, na altura da morte da Madame de Tournon. O Senhor de Clèves defende-se, dizendo que tinha sido necessário consolar um amigo. Em *La Princesse de Clèves*,

objecto de análise e aprendizagem para as personagens principais, transforma-se num casal não observado mas observante, não preocupante mas preocupado.

Como vimos até aqui, não existe uma condenação externa (da Corte, fechada sobre si mesma, de Henri II), mas uma condenação interna (auto-destrutiva, de certa maneira). No entanto, ainda que não exista essa ameaça externa da Corte²⁰, o olhar mantém-se violador entre as personagens centrais. O modo como se olha pode fazer extravasar os sentimentos amorosos escondidos²¹. O olhar potencia a descoberta da paixão, através da observação atenta (certeira) dos sinais e reacções do outro à imagem do sujeito. O olhar é assim capaz de encetar, por si só e sem que palavras sejam necessárias, a comunicação amorosa entre duas pessoas, ambas sujeito e simultaneamente objecto de uma observação *comunicante*. Uma cena exemplar do potencial de significação do olhar, o primeiro encontro do Prince de Clèves com a, então, Mademoiselle de Chartres na loja de um negociante italiano de jóias e pedras preciosas, é transposta para o filme, sem grandes alterações. No romance, esse primeiro contacto visual atribui uma espécie de direito de anterioridade ao Prince de Clèves em relação aos outros pretendentes²². No filme, é igualmente a partir desse primeiro olhar *predatório* do Senhor de Clèves que uma ligação nasce entre ambos.

o Prince de Clèves conta à sua mulher a história de Madame de Tournon, do seu envolvimento amoroso secreto com Sancerre e com Estouteville. A história de Madame de Tournon não é contada no filme; aliás, a referência ao caso da Madame de Tournon é extremamente vaga.

²⁰ O pedido de Madame de Chartres no seu leito de morte a que Catherine *não permita que maldigam a sua reputação* não faz muito sentido naquele universo, o que, aliás, é reconhecido pela própria protagonista, que, na primeira conversa que tem com a sua amiga freira, considera descabida a preocupação pela reputação (“A reputação. Quem olha a isso hoje em dia?”).

²¹ As personagens reagem instintivamente quando se conhecem e exprimem o seu espanto (“étonnement”) pelo olhar. Esse espanto inicial transforma-se rapidamente em paixão amorosa (“inclination”).

²² No romance é dito o seguinte a este respeito: “L’aventure qui était arrivée à Monsieur de Clèves, d’avoir vu le premier Mademoiselle de Chartres, lui paraissait un heureux présage et semblait lui donner quelque avantage sur ses rivaux” – In Madame de Lafayette, *Op. Cit.*, p. 80.

Como vimos, em ambos romance e filme, a verdade das paixões revela-se transparente por meio do olhar. O olhar institui essa transparência com a qual as personagens têm de (sobre)viver. Em *La Princesse de Clèves*, essa sobrevivência implicava a dissimulação e a assunção de uma máscara em público. Em *A Carta*, isto acontece claramente apenas com a personagem Pedro Abrunhosa (o sedutor, equivalente ao Duc de Nemours no romance). Catherine não precisa de uma máscara em público, como vimos. A dissimulação desta personagem é apenas dirigida a Louis de Clèves, no curto período de tempo que antecedeu e preparou a cena da confissão. Já a personagem Pedro Abrunhosa apresenta sempre em público óculos escuros, ou seja uma máscara (social) que oculta o seu olhar, a sua identidade. Ainda assim, e como no romance de Madame de Lafayette, a protagonista consegue ver para lá da máscara assumida e intuir o olhar e os sentimentos do seu amado²³. Existe, no entanto, um outro *medium* que torna opaco o olhar, enquanto comunicação bipolar, entre a protagonista e Pedro Abrunhosa – a televisão. No momento em que o acidente de viação²⁴ de Pedro Abrunhosa foi relatado pela televisão, Pedro Abrunhosa foi olhado, mas de forma descontrolada (não sabe por quem, nem de que forma), não tomando conhecimento, ao contrário do que se passa no romance²⁵, da reacção emotiva da Senhora de Clèves ao seu ferimento.

Ainda que se fale da verdade dos sentimentos, mantém-se no filme, retomando o que referi atrás, uma des-harmonia contextual proposital²⁶. Não se fala do século XVI, nem do séc. XVII, nem do séc. XX, mas

²³ Catherine quando confessa o seu amor-tormento à sua amiga freira refere que Pedro Abrunhosa tinha uma maneira de olhar que revelava os seus sentimentos por ela.

²⁴ O acidente de cavalo do Duc de Nemours transforma-se num acidente de viação de Pedro Abrunhosa. De igual modo, o Monsieur de Guise, pretendente preterido da protagonista, no romance morre em combate, no filme morre atropelado. O espaço da cidade é, no filme, um espaço violento, agressivo.

²⁵ No romance, fora um acidente de cavalo num acontecimento social (torneio) que serviu (imprevisto!) para deixar claros, para o próprio Nemours e para alguns membros atentos da Corte, os sentimentos recalçados da Princesse de Clèves.

²⁶ O anacronismo, a des-harmonia e, mesmo, certo inacabado fazem deste filme uma adaptação inadaptada – ou talvez um filme teórico sobre a adaptação fílmica de textos literários.

de um tempo esfumado, fora de tempo. Estabelece-se uma espécie de plataforma intermédia (temporal e virtual) de encontro e diálogo entre os dois autores (do filme e do romance adaptado), com cedências de parte a parte. Neste sentido, se as personagens falam predominantemente num Francês (culto) do final do séc. XX, os momentos mais importantes da narrativa (últimas palavras da Madame de Chartres, confissão de Catherine ao seu marido, Louis de Clèves, etc.) mantêm o Francês Antigo do romance adaptado. Do mesmo modo, continuamente são (ex)postos em paralelo elementos representativos de duas épocas e de dois tipos de sociedade.

Começarei por fazer referência à música no filme, à apresentação em paralelo de estilos e épocas musicais distanciados. Este é um aspecto, por assim dizer, de periferia – de notar que *A Carta* começa e termina com um concerto ao vivo de Pedro Abrunhosa, constituindo-se, assim, como uma primeira moldura do filme. Com efeito, temos no início do filme intercalados concertos de música Pop (Pedro Abrunhosa acompanhado por muitos instrumentos, para um público alargado) com concertos de música Clássica (Maria João Pires ao piano, para um público restrito). Saltamos assim continuamente de uma para outra época (musical). Os dois tipos de concerto surgem, por fim, aglutinados num concerto de Pedro Abrunhosa ao piano, para o mesmo público restrito e na mesma sala em que Maria João Pires antes tocara peças de Schubert. O espaço, as personagens que assistem e até o instrumento musical são os mesmos, no entanto muda o principal – a música. Esta diferença fundamental obriga a um diálogo entre os dois estilos de música – música antiga e moderna, música Clássica e Pop.

De resto, este é o procedimento geral do filme – expõe-se em paralelo dois tipos de sociedade, aglutinando-os por vezes e de forma estratégica, para finalmente obrigar a um diálogo, a uma reescrita do Passado pelo Presente, mas sobretudo da actualidade pelo Classicismo.

Para o esfumado temporal criado contribui também o aparecimento de imagens duplas das personagens que fazem parte do triângulo amoroso. O recurso a imagens duplas reflectidas em superfícies espelhadas é muito recorrente no filme. Exemplo disso é a cena em que Catherine é confrontada com as suspeitas do marido. Numa sequência de câmara fixa, assistimos ao diálogo do casal por meio de um espelho (Cf. **Imagem 1**).



Imagem 1 – Cena de dissimulação de Catherine frente a um espelho.

Nesta sequência, Catherine esforça-se por anular todas as suspeitas do marido, dissimulando, representando um papel. A duplicação da imagem é por isso significativa. O espectador percebe que quem fala é uma imagem invertida de Catherine. No entanto, Louis, o marido, mantém-se de costas para o espelho, que é o mesmo que dizer que não entende a dissimulação da sua mulher. A dissimulação e a consequente duplicação das personagens são característica geral do tipo de relações inter-pessoais que se estabelecem no romance de Madame de Lafayette, como vimos. Apesar disso, existem outros tipos de imagens duplas no filme.

A exposição desse diálogo entre os dois autores (Oliveira e Madame de Lafayette) está presente, também, na utilização de retratos nos cenários do filme²⁷. Existem no filme dois tipos de suporte para retratos

²⁷ De notar, igualmente na **Imagem 1**, a pequena moldura com uma fotografia de Louis. A fotografia assume exactamente a mesma postura do Senhor de Clèves: voltada de costas para o espelho, também esta imagem duplicada não entende a encenação da protagonista.

humanos: um pictórico e o outro fotográfico. Estes dois suportes são representativos de duas épocas diferentes, uma anterior à Segunda Revolução Industrial outra posterior e, porque chegam a ser justapostos no filme, produzem o mesmo tipo de paralelo temporal que vimos anteriormente. Deste modo, quando Pedro Abrunhosa furta a pequena moldura com a fotografia de Catherine, observa antes um retrato pintado oval²⁸ pendurado na parede do fundo. Este intercalar de um retrato fotografado com outro pintado, por um lado, aproxima o filme do romance (onde o Duc de Nemours rouba um retrato pintado da Princesse de Clèves), por outro, obriga a uma distinção entre dois passados, um muito recente, fotografado, e outro mais antigo, pintado. A fotografia de Catherine é recente, quase contemporânea do roubo²⁹. Também as fotografias de Pedro Abrunhosa expostas no Centro Cultural são provavelmente contemporâneas da acção, que inclui, como já referi, excertos de concertos ao vivo do cantor.

As fotografias constituem, assim, um passado recente, ainda actuante, existente, e as pinturas um passado já estranho. As pinturas são instantes congelados no Passado *Perfeito* e as fotografias são instantes congelados num quase Presente, num Passado *Imperfeito*. Ambos instantâneos do passado interagem naquele Presente, seja pelo contraste (pinturas antigas), seja pela semelhança de um quase indêntico (fotografias recentes).

Para além de reflexos e do retrato fotografado, surge, a dado momento, uma boneca de porcelana que duplica a imagem da protagonista. Nesta sequência, Catherine detém-se sobre as costas de uma cadeira onde está uma boneca com cabelos castanhos compridos (tal como a heroína), vestida com roupas de outro tempo (Cf. **Imagem 2**).

²⁸ Stéphane Bouquet destaca, no filme de Oliveira, duas formas geométricas dominantes e semanticamente importantes – a oval e a rectilínea: “L’ovale est donc nettement du côté de l’amour, de la douceur, de l’intimité, de la compassion. A l’inverse, la ligne droite sonne le rappel de la loi de Dieu et de sa morale.” – Cf. Bouquet, Stéphane, “Les désires sont désordre – A propos de *La Lettre* de Manoel de Oliveira” (*Cahiers du Cinema*, Paris: Setembro de 1999).

²⁹ Também no romance a pintura da Princesse de Clèves tinha acabado de ser retocada. Em ambos os casos, o retrato é cobiçado, porque é recente.



Imagem 2 – Catherine apoiada na cadeira, onde está uma boneca antiga.

A protagonista e a boneca, ambas imóveis, entram no diálogo transtemporal que tenho notado. Tal como esta boneca, neste momento, duplica a personagem Catherine, também as estátuas humanas duplicam a personagem Pedro Abrunhosa e convocam Passado e Presente para esta plataforma temporal de diálogo.

As estátuas projectam o Humano, captando um gesto (que normalmente justifica a escultura) no tempo. Trata-se de uma figuração humana que ultrapassa os tempos, a efemeridade própria do Homem. A associação de estátuas humanas a um tempo congelado tem, inclusivamente, um fundamento mitológico. Falo, evidentemente, do mito de Medusa, Górgona, que pelo olhar transformava pessoas em estátuas, congelando-as no tempo, tornando-as eternas porque imóveis, menos expostas ao desgaste do mundo. Temos assim a mobilidade do que muda e a imobilidade do que não muda e é eterno. *A Carta* resgata e inverte este simbolismo das estátuas, enquanto instantâneo do Passado que interage, pela imobilidade, com tudo o que mudou e muda em seu redor. As estátuas no filme não parecem imóveis. Quando Pedro Abrunhosa observa uma escultura de um tocador de flauta, surge uma melo-

dia concordante com o instrumento em causa – como se o tocador de flauta ainda tocasse naquele Presente.

Deste modo, existem três cenas, uma no Cemitério Père Lachaise e as outras duas no Jardim de Luxemburgo, onde se demonstra que nem aquele Presente está inteiramente em andamento, nem o Passado está completamente imóvel e congelado. Apesar do visual exageradamente moderno e contrastante com estas figurações humanas antigas, a personagem Pedro Abrunhosa realiza, diante das estátuas que observa, um movimento lento, parando por vezes. Este movimento aproxima-o da imobilidade aparente das estátuas que observa e que passam a funcionar no filme como suas imagens duplas. Na primeira sequência em que se verifica este confronto da personagem com os seus duplos, a câmara fixa-se numa estátua de uma idosa, com um lenço na cabeça. Mais à frente no filme, quando Catherine de Clèves vai confessar, pela primeira vez, à sua amiga freira, o amor que sentia pelo cantor, observa uma estátua masculina com umas respeitosas barbas (idade avançada também sugerida) e esse gesto captado pela câmara constitui uma primeira evocação simbólica da personagem de que se vai falar em seguida. Não é de espantar que em outras cenas passadas no convento, nas quais Catherine fala do seu amor/tormento, se mantenha o recurso a um cenário onde dominam estátuas humanas (Cf. **Imagem 3**).

Existe, no entanto, o caso de um duplo que, por assim dizer, ganhou voz e se transformou em mais uma personagem. Falo evidentemente da personagem da freira. Com efeito, esta personagem constitui mais uma moldura no filme: a primeira cena no convento passa-se de dia, com sinos que tocam e com um grupo de freiras que se desloca ao fundo; a última cena, quando a freira lê a carta, é nocturna e conta com as mesmas badaladas de sinos e com o mesmo grupo de freiras a passar (a unidade trágica da acção num dia, fica assim simbolicamente notada). A Princesse de Clèves de Madame de Lafayette é uma personagem que tem uma moralidade muito rigorosa e que termina os seus dias num convento. Oliveira divide a Princesse de Clèves em duas, uma já freira e confidente da outra³⁰. Neste sentido, as conversas de Catherine com a sua amiga freira são mais monólogos consigo mesma do que diálogos com alguém que pense de modo distinto do seu. Noto, para já, que a



Imagem 3 – Cena no convento, onde Catherine confessa o seu tormento.

freira de Oliveira não tem nome. Não tem nome, porque não há nome para uma projecção, para uma sombra da própria protagonista. Catherine decide partir para África, em serviço humanitário, porque, de certa maneira, o seu outro eu permanece ali, enclausurado. No final, quando se dá a separação entre as duas faces da mesma individualidade, é relevante a transferência de características de uma para outra: a freira, apesar de enclausurada, recebe visitas (da Sra da Silva) e uma carta de fora; Catherine parte, mas em companhia de mais freiras.

O aparecimento desta freira permitiu a Oliveira dar um fim diferente à sua protagonista, sem deixar de trazer para o diálogo entre os autores distanciados no tempo esse outro destino que conheceu a Princesse de Clèves no romance seiscentista. A hipótese de Madame de Clèves se tornar, ela própria, freira é discutida no filme e recusada pela personagem. Catherine prefere o serviço humanitário, a entrega da sua

³⁰ Não foi, com certeza, por acaso, que Oliveira escolheu, para estes dois papéis femininos, duas actrizes que se assemelham fisicamente: Leonor da Silveira e Chiara Mastroianni.

vida aos outros, à clausura do mundo e à morte. De qualquer modo, nos dois finais se trata de uma fuga deliberada ao objecto amoroso³¹.

Depois de ter mantido, durante todo o filme, esse tempo fora de tempo, de ter trazido para os nossos dias elementos de outra época, de ter, enfim, criado uma plataforma de diálogo com a autora do romance adaptado, Oliveira consegue, por meio desta personagem freira, resolver o esfumado temporal e terminar dentro das preocupações humanitárias suas contemporâneas. O final do filme tem uma moldura contextual resolvida, do séc. XX (por isso, o concerto final é de música Pop e não de música Clássica). Depois de ter continuamente ancorado as personagens principais no Classicismo por meio de imagens duplas sem voz (estátuas, boneca de porcelana, retratos pintados e fotografados), ao conferir voz a mais este duplo, permite que o Classicismo, como Catherine, parta mas fique (as últimas palavras da personagem freira, são lidas de uma carta e pertencem à protagonista), enfim se dissolva na Modernidade.

³¹ O sujeito amoroso, anulando-se, eterniza o seu sentimento, mantendo-o inconcretizado e incorrupto. Herberto Helder no conto “Teorema”, de modo semelhante, coloca o assassino de D. Inês de Castro ao serviço do sentimento de D. Pedro: “Senhor – digo eu [Coelho] –, agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse”; “somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor à eternidade” – Herberto Helder, *Os Passos em Volta* (8ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2001), p. 118 e p. 120.